



Università degli Studi di Salerno

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dottorato

in

Metodi e Metodologie della Ricerca Archeologica
e Storico Artistica
IX Ciclo

***“Varcare i confini del mondo:
Herakles e il mito delle Hesperides”***

Coordinatore

Ch.ma pro.ssa Angela Pontrandolfo

Tutor

Ch.mo prof. Mauro Menichetti

Dottorando

Alfonsina Benincasa

Cotutor

Ch.ma prof.ssa Eliana Mugione

Anno Accademico

2009-2010

*“Nessun sistema figurativo si
costituisce come la semplice
illustrazione del discorso, orale o scritto,
né come la pura riproduzione
fotografica del reale. La produzione di
immagini è una costruzione, non un
calco; è un’opera di cultura...”*

J. P. Vernant, *Prefazione*, in (a
cura di) A. Pontrandolfo, *La città delle
immagini*, Modena 1984, 7.

INDICE

Introduzione	p. 2
Cap. 1 Herakles e il mito delle Hesperides	p. 9
Cap. 2 Le fonti letterarie	p. 20
Cap. 3 Tra testo e immagine: l'Arca di Cipselo e le prime testimonianze iconografiche	p. 69
Cap. 4 La ceramica attica	
4.1 Le figure nere	p. 102
4.2 Le figure rosse	p. 121
Cap. 5 I contesti pubblici: il tempio di Zeus ad Olimpia e l'Hephaisteion di Atene	p. 160
Cap. 6 La ceramica italiota	p. 177
Conclusioni	p. 202
Bibliografia	p. 225
Appendice: Testimonianze letterarie	p. 283
Testimonianze iconografiche	p. 312
Tavole	

Introduzione

Il mito di Herakles¹ è molto diffuso nella letteratura e nell'arte dell'antichità: l'idea e l'immagine dell'eroe esercitano, sugli studiosi di mitologia come su chiunque sia interessato alle vicende dell'immaginario antico, il fascino di un simbolo che ha attraversato i secoli adattandosi, per forme e significati, ai mutamenti di cultura e agli slittamenti dei confini tra reale e fantastico².

Non stupisce, pertanto, la straordinaria fortuna delle immagini di Herakles, il cui carattere di eroe dalle mille sfaccettature è stata certamente alla base di tanta popolarità³: i miti dell'eroe si prestavano ad essere usati per tutte le attività sociali, per tutti gli statuti, per tutte le aspirazioni del committente.

La nostra ricerca sarà dedicata ad una delle tante imprese che lo vedono protagonista, quella nel giardino delle Hesperides. Esse, come vedremo nel corso della trattazione, sono collocate ai limiti occidentali del mondo conosciuto, in una terra posta al di là delle correnti di Oceano, e sono preposte alla custodia dei pomi d'oro, frutto di un albero donato dalla Madre Terra ad Era, in occasione delle sue nozze con Zeus⁴.

¹ Secondo Ael., *VH* II, 32, *EM*. 435, 1, 18, *Tz. Lycoph.* 663, "Febo [Apollo] ti dona il soprannome di Herakles perché, portando sicurezza [h]ra] agli uomini, tu avrai gloria [klevo~] imperitura" (trad. a cura dell'autore). Un arcaismo omerico permette, attraverso un gioco approssimativo di parole, una diversa interpretazione delle fatiche: esse pongono Herakles quale benefattore del genere umano. Cfr. CHUVIN 1992, 193. Una tradizione differente è riportata da D.S. IV, 9, 10, secondo cui JHrakleva proshgovreusan, o{ti di³/₄ {Hran e[sce klevo~ (...egli si chiama Herakles, perché ha guadagnato la gloria grazie ad Era...[trad. a cura dell'autore]) dopo aver ucciso il serpente inviategli dalla dea nella culla. Per questo episodio s.v. GILS, VERBANCK PIÉRARD.

² Sulla figura di Herakles esiste una bibliografia sconfinata. Tra gli ultimi lavori con particolare attenzione ai riferimenti bibliografici in essi raccolti vogliamo segnalare su tutti *ERCOLE, L'EROE, IL MITO* 2001; *HERAKLES-HERCULES* 2003. Rilevante interesse documentario rivestono anche gli atti dei convegni dedicati a tematiche eraclee: *HERACLES AUX PORTES DU SOIR* 1992; *HERACLES, LES FEMMES ET LE FEMININ* 1996; *LE BESTIAIRE D'HÉRACLÈS* 1998.

³ CARTER PHILIPS 1978; KIRK 1974.

⁴ Il soggetto è presente in studi dell' '800 come GERHARD 1866, 16 ss.; WENDE 1875; nelle voci di RoscherLex I.1 s.v. *Atlas*, coll. 704-711; RoscherLex I.2, s.v. *Hesperiden*, coll. 2594-2603. RoscherLex II.2, s.v. *Ladon*, col. 1786. All'inizio del 1900 risalgono le menzioni nei grandi lessici quali, RE XII.1, s.v. *Ladon*, coll. 385-395; RE VIII.1, s.v. *Hesperiden*, coll. 1243-1248; DA I.1, s.v. *Atlas*, coll. 526-528; RE II.2 s.v. *Atlas*, coll. 2118-2133; gli articoli di AMELUNG 1923 e LAJTI 1924.

Sicuramente, uno degli studiosi che si è maggiormente interessato all'argomento è F. Brommer: si vedano, a tal proposito, BROMMER 1942; BROMMER 1972; BROMMER 1973, 71-74;

Per cercare di comprendere il ruolo che tale fatica svolge all'interno del panorama delle imprese di Herakles, i mutamenti di significato cui essa va incontro o le prerogative che restano costanti del suo schema iconografico, mi sembra opportuno non limitare l'analisi ad un determinato momento cronologico, bensì estendere il campo di indagini a più secoli, dalla prima attestazione isolata dell'impresa alla metà del VII secolo a.C., ai secoli dell'età classica ed ellenistica.

Accanto al fattore cronologico, è interessante valorizzare l'eterogeneità delle classi di materiali per le quali sono note le rappresentazioni dell'episodio mitico; la classe di materiali privilegiata è la ceramica, che restituisce una grande quantità⁵ di attestazioni pur limitata ad un arco cronologico compreso tra il V e il IV secolo a.C.; la scultura risulta essere invece meno rappresentata. Il tutto contribuisce a delineare una lettura su ampia scala dei fenomeni che hanno riguardato lo sviluppo e la diffusione di questo tema, e a ricostruire un panorama piuttosto esaustivo e vario, non limitato ad un settore specifico, grazie alla diffusione in gran parte degli ambiti della vita civile, sociale e rituale del mondo femminile e maschile.

Tutto ciò può essere letto all'interno della riflessione su una problematica che è al centro degli interessi di molti studiosi: quella dei modi differenziati della ricezione di elementi della cultura figurativa, la loro rifunzionalizzazione simbolico-comunicativa⁶ ed il loro uso da parte di strutture sociali e culturali diverse che

BROMMER 1986. In tale prospettiva risultano essere fondamentali anche gli studi di METZGER 1953, 202-210 o di SCHEFOLD 1973, 123 ss; SCHEFOLD, JUNG 1988, 163 ss. Maggiore importanza al valore iconografico dell'episodio risulta essere data dagli articoli enciclopedici del LIMC: LIMC III, s.v. *Atlas*, 2-4, 12-14; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides*, 100-111; LIMC V, s.v. *Hesperides*, 394-406; LIMC VI, s.v. *Ladon*, 176-218.

⁵ Sul problema della validità del dato quantitativo nell'analisi della diffusione di una immagine s.v. TORELLI 1999, 367-369, il quale sostiene che la variabile della quantità deve essere tenuta in grande considerazione, altrimenti si può incorrere nel rischio opposto ovvero dare credito alla casualità delle scelte dei committenti. Su questo tema s.v. anche GIULIANI 1995.

⁶ MUGIONE 2000, 148: "Attraverso le immagini, interrogate in maniera autonoma e da ogni angolatura possibile, è forse possibile portare un contributo alla ricerca e comprendere più a fondo le trasformazioni che subisce il mito in rapporto ai momenti cronologici e agli ambiti di ricezione. A seconda del livello e della complessità delle comunità che lo usano, esso può assumere infatti una funzione collettiva o diventare elemento di rappresentazione individuale".

coscientemente se ne servono⁷, sia pure reinterpretrandone e dandone, sotto certi aspetti, una lettura aggiornata⁸.

Tutti i dati raccolti dall'edito confluiranno in un catalogo, in cui si è cercato di raggiungere il maggior grado di esaustività possibile⁹. Per comodità di studio il materiale è stato analizzato in base alle singole classi di appartenenza, fermo restando una ricomposizione dei dati in senso diacronico nelle riflessioni conclusive della nostra ricerca.

L'approccio metodologico applicato allo studio delle immagini sarà del tipo iconografico-iconologico¹⁰: le immagini sono portatrici di valori ed ideali propri del mondo che le ha prodotte ed espresse; a veicolare tale sistema etico è un insieme coerente di gesti, segni, simboli, che concorrono a definire comportamenti specifici e riconoscibili¹¹. Questo codice risponde a precise regole nella costruzione delle immagini con criteri di selezione di attributi, gesti, oggetti, assenza/presenza di

⁷ TORELLI 1999, 367-369. Se i modi della selezione sono orientati sia da categorie di tipo economico che extraeconomico, quelli della rifunzionalizzazione appaiono motivati da criteri aneconomici, ovvero ideologici.

⁸ GUALTIERI 2003. S.v. anche FEDERICO 1989; PONTRANDOLFO, MUGIONE 1999.

⁹ ZARDINI 2009. Secondo l'autrice esistono due problemi fondamentali che ostano alla compilazione di un catalogo esaustivo in ricerche di tipo iconografico, basate soprattutto sullo studio dei vasi figurati: il primo riguarda la mancanza di un repertorio completo che includa riproduzioni fotografiche o simili, in quanto la maggior parte delle descrizioni sono generaliste e vaghe; il secondo riguarda l'identificazione delle scene, dal momento che non sempre le iscrizioni supportano l'editore nel riconoscimento dei soggetti figurati. Anche LISSARRAGUE 2002, 9-15, in particolare 10, è convinta del limite a livello del metodo iconografico insito in un'opera di carattere enciclopedica come il LIMC. Tale giudizio è confermato anche da MORET 1983.

¹⁰ Su tutti l'introduzione di D'AGOSTINO, CERCHIAI 1999, XV-XXXVI. BONAUDO 2004, 32, n. 126, sostiene la necessità di applicare allo studio delle immagini un'analisi di tipo sistematico che costituisce un ampliamento rispetto alle possibilità conoscitive connesse ad uno studio di tipo iconografico ed iconologico, come già prospettato dai saggi raccolti in *LA CITTÀ DELLE IMMAGINI* 1984. R. Bonaudo, continuando la sua analisi, afferma che per sperimentare questa linea metodologica è necessario servirsi di una base documentaria costituita da un corpus coerente di immagini, "regolamentate dallo stesso statuto...all'interno delle quali riconoscere degli schemi fissi che...assurgono a costanti". S.v. a questo proposito PONTRANDOLFO, MUGIONE, SALOMONE 1997. L'approccio proposto in questo lavoro muove dal presupposto di applicare anche alle immagini un'analisi di tipo sistematico, basata sul presupposto metodologico che la costruzione dell'immagine corrisponda ad una operazione culturale assimilabile alla redazione di un testo scritto. Seguendo i metodi della linguistica strutturale è stato elaborato un sistema di lettura unitario che dia risalto ai nessi sintagmatici e paradigmatici. Sono stati definiti sintagmatici i nessi possibili all'interno del supporto dell'immagine: ad esempio il rapporto tra le diverse partizioni in cui si articola la decorazione figurata, nella convinzione che anche le scene e gli elementi cosiddetti secondari non rivestano un valore puramente decorativo; all'interno dell'asse paradigmatico o sistematico, sono state evidenziate le analogie con motivi, figure e schemi compositivi rintracciabili in altre narrazioni mitologiche.

¹¹ CATONI 2005.

determinati elementi¹². In questa ottica è necessario analizzare le immagini mitologiche all'interno delle quali si inserisce il nostro episodio: il mito è considerato alla stregua di un racconto tradizionale¹³ accettato dalla comunità e in grado di fornire per via mediata una rappresentazione dei suoi valori¹⁴, è paradigma, modello dello *status* e dei contenuti etici di identificazione tra il protagonista mitologico e il committente dell'opera¹⁵. Pertanto sarà di grande aiuto sia valutare la funzione del supporto dell'immagine sia il contesto di rinvenimento dell'oggetto laddove naturalmente possibile. Tale approccio eviterà da un lato le banalizzazioni¹⁶, ovvero vedere l'immagine rappresentata come specchio della realtà, dall'altro la possibilità di sovraccaricarla di significati difficilmente verificabili: all'interno di una comunità esiste un codice riconosciuto di segni e schemi, senza la comprensione del quale l'immagine non ha ragion d'essere.

Se dunque alla base vi è un sostrato culturale di valori, le fonti letterarie ed epigrafiche sono utili per ricostruire questo scenario di fondo, su cui si innestano le immagini, le quali non devono essere utilizzate come mero elemento di confronto¹⁷.

¹² ISLER KERÉNYI 2001, 26: "...In via di massima le immagini non sono scene che si possono rendere completamente a parole, tradurre in un racconto: sono combinazioni di figure e segni destinati ad evocare, in chi di volta in volta utilizzava l'oggetto su cui si trovano, determinati fatti e situazioni in rapporto a quell'occasione". Lo stesso concetto è espresso da SPARKES 1996, 135: "...the images are polyvalent, polysemic and must be studied in the whole context of cultural reality: they are culturally determined".

¹³ Sul mito come *tradition tale* s.v. W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma – Bari 1987 (trad. italiana); GRAF 1987; KIRK 1980.

¹⁴ W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma – Bari 1987, 37 ss (trad. italiana).

¹⁵ S.v. a tal proposito lo studio di TORELLI 2007.

¹⁶ Sul problema s.v. CAMPOREALE 1969 con bibliografia di riferimento, per cui il mito greco sarebbe per gli Etruschi un fatto prevalentemente decorativo e non evocativo. Dalla parte opposta si pone lo studio di HAMPE, SIMON 1964, in base al quale le esperienze figurative sono spiegate all'interno di una profonda conoscenza e consapevolezza del mito greco, e quindi come operazioni colte. Si può concordare a questo punto con la tesi di DOMINICI 2009, 31, la quale sostiene che "*Il modello delle banalizzazioni è visto quindi sotto un duplice aspetto: da un lato, dal punto di vista contenutistico, si tende a negare la possibilità di vedere nella rielaborazione etrusca del mito greco un carattere di originalità; dall'altro, dal punto di vista formale, la modifica del fatto figurato viene letta come mero capriccio decorativo*". Inoltre, secondo M. De Cesare, *Le statue in immagine: studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma 1997, 53, "*è la serialità a generare banalizzazioni e contaminazioni, lo schema allora viene preso in prestito, talvolta anche in modo improprio da altre figure mitiche, identificabile dal contesto e dagli attributi*".

¹⁷ Tale metodo è confutato da SCHMITT PANTELL, THELAMON 1983, 10: "*l'image y fonctionne le plus souvent comme illustration d'un discours historique entièrement construit à partir d'autres documents, soit pour corroborer les sources écrites, soit pour stayer telle hypothèse de l'historien*". *Contra* BLANCK 1976.

Il metodo di lavoro è quello tradizionale, solidamente storico e filologico (lettura delle fonti documentarie, interpretazione delle sopravvivenze testuali, etc.), ma con una maggiore ampiezza di prospettive e una notevole ricchezza di implicazioni, nella misura in cui è adoperata l'evidenza iconografica in aggiunta alle testimonianze letterarie. Le opere poetiche e le arti figurative si illuminano reciprocamente e collaborano, a loro volta, nella ricostruzione delle tradizioni e della loro evoluzione diacronica, in una sinergia indubbiamente feconda¹⁸.

In questa azione di osmosi tra letteratura e arti visuali sarebbe pericolosa e metodologicamente scorretto la ricerca di costanti relazioni. Bisognerebbe capire in quale misura e in quali termini questo interscambio abbia trovato la sua complessa realizzazione, all'interno di un triangolo costituito dal poeta, da chi crea l'immagine figurata e il committente che fruiva dell'opera di entrambi¹⁹. Consapevoli della elusività di risultati fondati soltanto su una presunta meccanica dipendenza dell'arte figurativa dalla elaborazione letteraria dei miti o sulla ricorrenza di *topoi* figurativi, di schemi e di strutture formali, di segnali e indicatori simbolici, abbiamo da una parte evitato di appiattirci sulle influenze letterarie, e ci siamo fondati dall'altra più che sulle sole ricorrenze formali, che sacrificano necessariamente la verifica diacronica e storicizzante, sugli scarti del sistema di volta in volta emergenti, raccordandoci costantemente con il vissuto storico-culturale, da cui qualunque operazione artistica non può affatto prescindere²⁰.

Ci è sembrato pertanto necessario procedere nell'indagine con la maggiore cautela possibile, analizzando anzitutto autonomamente i due diversi tipi di

¹⁸ A tal proposito esiste un'ampia bibliografia in continuo aggiornamento. Segnaliamo in questa sede i lavori più significativi. *ART AND TEXT IN ANCIENT GREEK CULTURE* 1994; *ART AND TEXT IN ANCIENT ROMAN CULTURE* 1993; BAXANDALL 2009; BELTING 2007; BETTINI 2007; BOLZONI 2002; GENTILI 2003; GHEDINI 2004; HAVELOCK 1981; *LO SCUDO DI ACHILLE* 2010; MOST 2009; ROSSI 2010; SMALL 2003; SNODGRASS 1982; SNODGRASS 1987; SNODGRASS 1994; SNODGRASS 1998; *WORD AND IMAGE IN ANCIENT GREECE* 2000.

¹⁹ GIUDICE RIZZO 2002, 266-267; MANCINI 2005, 11.

²⁰ Sulla problematica relativa ai pericoli di una analisi soltanto formale tesa a reperire le costanti "intertestuali", senza riguardo all'articolazione dei singoli contesti e alla impostazione ideologica dei diversi autori, cfr. GENTILI 1979, 238.

testimonianze; di seguito si cercherà di proporre alcune ipotesi di lavoro²¹ frutto dell'analisi incrociata dei dati, alla luce della documentazione nel suo sviluppo diacronico.

²¹ Cfr. ISLER KERÉNYI 2001, 26: la studiosa sostiene che non “è accettabile ai giorni nostri presentare le conclusioni di una ricerca ...come fatti assodati e incontrovertibili”.

Questo lavoro è il frutto della ricerca della mia tesi di Dottorato in Metodi e Metodologie della Ricerca Archeologica e Storico Artistica, condotto presso il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università degli Studi di Salerno. Desidero esprimere un profondo ringraziamento al prof. Mauro Menichetti, per la fiducia che ha voluto concedermi nel propormi questa ricerca, incoraggiandomi sempre nei vari momenti del mio lavoro. A lui e in modo particolare alla Prof.ssa Eliana Mugione va la mia più sincera gratitudine per l'interesse mostrato per il mio lavoro e per avermi costantemente seguito sin dagli anni del Corso di Laurea, per avermi offerto spunti di riflessione e utili suggerimenti, un imprescindibile e prezioso bagaglio di conoscenze da portare sempre con me.

Intendo esprimere i miei ringraziamenti alla Prof.ssa Angela Pontrandolfo, per la disponibilità e per i suggerimenti emersi dai confronti nel corso delle discussioni del Seminario Dottorale Europeo cui ho partecipato.

Sono molto grata alla prof. ssa C. Pouzadoux per i preziosi suggerimenti e il proficuo confronto.

Intendo inoltre ringraziare il personale del Laboratorio M. Napoli, in particolare nella persona di R. Pinto per la notevole disponibilità accordatami e tutti i miei colleghi del dottorato per avermi offerto parole e segni concreti della loro vicinanza.

A titolo personale, il mio grazie va naturalmente alla mia famiglia senza il cui sostegno e la cui comprensione non avrei potuto portare a termine questa ricerca. Non ultimo in questa lista la persona che più di tutte mi ha sopportato in questi anni e non solo: la sua presenza silenziosa e mai invadente mi ha permesso di continuare con caparbietà e sicurezza il lavoro intrapreso.

Cap. 1 Herakles e il mito delle Hesperides

Herakles è l'eroe greco per eccellenza; su un nucleo originario di racconti relativi a un giovane e valente guerriero-avventuriero²², che rivestiva anche il ruolo di eroe cosmico purificatore di un mondo popolato da mostri e sottoposto alle forze del *chaos* primigenio²³, si addensò una costellazione di altri miti di cui lo si fece protagonista²⁴, e nell'adeguarsi ad essi con straordinaria plasticità l'eroe riuscì non solo ad aggiornare ogni volta la sua figura²⁵ per continuare a dar conto agli uomini della realtà del mondo e delle vicissitudini della condizione umana, ma anche a conservare una sua individualità complessiva che lo rendeva sempre nettamente riconoscibile e ne faceva ogni volta un modello, per quanto inarrivabile e paradigmatico²⁶.

L'apparente onnipresenza di Herakles nel mondo antico non facilita l'identificazione dei canali attraverso cui la sua leggenda si è diffusa, né tanto meno giustifica le ragioni del suo successo. Tali questioni non possono essere affrontate senza tener conto dell'infinita varietà dei *milieux* d'accoglienza nello spazio come nel tempo²⁷.

²² BADER 1985; BADER 1992. Tenendo conto della progressione degli *athla* nel complesso delle classificazioni mitografiche antiche, progressione che sostiene riflettere le fasi della storia reale, la studiosa procede alla definizione di tre gruppi di fatiche. Il primo gruppo ambientato nel Peloponneso (leone, Idra, cerva, cinghiale) rappresenterebbe il livello di una economia di caccia: la figura stessa dell'eroe si costituirebbe come quella di un cacciatore-guerriero. Sia il secondo gruppo di fatiche (Augia, uccelli di Stinfalo, toro, cavalle, Amazzoni) che il terzo (Geryone ed Hesperides), rispecchierebbero le successive fasi di crescita dell'organizzazione della comunità umana. Tale lavoro non è esente da critiche in quanto si può notare una mancanza di interesse per una ricostruzione diacronica della tradizione, laddove i dati della letteratura antica, vengono assemblati in maniera generica in base alle affinità piuttosto che alle differenze. Da recuperare è, a mio avviso, l'idea del viaggio dell'eroe che parte per una spedizione una volta terminata la sua iniziazione, allo stesso modo di Herakles che parte verso i confini occidentali.

²³ BURKERT 1998.

²⁴ BURKERT 1979, 78: Herakles è “*il più popolare e il più complesso delle figure della mitologia greca*”.

²⁵ LÉVI STRAUSS 1962, 32.: “*la caratteristica fondamentale del pensiero mitico è quella di elaborare degli insiemi strutturali utilizzando dei residui e dei rottami di avvenimenti, testimoni fossili della storia di un individuo o di una società*”.

²⁶ BURKERT 1987 a; LEVY 1934.

²⁷ DE LA GÈNIÈRE 1999.

Macchiatosi dell'omicidio dei suoi figli²⁸, decide di andare, secondo l'ordine della Pizia, a mettersi al servizio di Euristeo²⁹: l'oracolo di Delfi³⁰ garantirà gli impegni presi da Zeus prima della nascita dell'eroe. Nel frattempo, l'odio di Era segue il suo corso: è lei che susciterà i mostri che lui combatterà, sarà lei a tormentarlo per tutta la vita, finché un giorno avrà luogo la riconciliazione e l'ammissione di Herakles nell'Olimpo³¹.

Una delle questioni più spinose riguardanti Herakles è la sua origine. Molti studiosi si sono divisi tra coloro che sostengono una derivazione dorica del mito³² altri che, invece propendono per una sua origine orientale³³.

²⁸ La versione di Apollod. *Bibliotheca* 2, 72 pone la follia e l'infanticidio come causa delle celebri fatiche, e dice che nella sua furia omicida l'eroe uccise anche due figli di Ificle; nella stessa versione Megara si sarebbe salvata e avrebbe più tardi sposato lo stesso Iolao. In effetti a Tebe, la città dell'eroe Iolao, si celebravano delle feste in onore dei morti, le Iolaeia, e si ricollegava la loro origine ai figli di Herakles. Pi. N. III, 79 ss giudica Herakles innocente dell'infanticidio perché i suoi figli sarebbero stati uccisi da alcuni stranieri. Euripide nell'*Hercules Furens* 359-435 pone invece la pazzia di Herakles dopo le dodici fatiche. Mentre l'eroe era negli Inferi, Lico, re dell'Eubea, uccide Creonte e occupa Tebe; ma Herakles torna e lo uccide. Si appresta quindi a fare un sacrificio a Zeus quando Era gli manda la follia. L'eroe allora uccide i figli credendoli quelli di Euristeo e sta per uccidere lo stesso Anfitrone, che crede il padre di Euristeo, e solo l'intervento di Atena, che atterra l'eroe con un macigno, lo salva. Rinsavito, Herakles vuole suicidarsi disperato, ma giunge provvidenziale Teseo. Euripide vuole sottolineare così il carattere saggio dell'eroe attico rispetto a quello selvaggio dell'eroe dorico, che lo fa desistere e lo porta con sé ad Atene.

²⁹ DECHARME 1879.

³⁰ Ritornato in sé, per punirsi del terribile delitto del quale s'ero reso, pur involontariamente colpevole, l'eroe andò in esilio volontario. Tespi compì su di lui i riti di purificazione che la religione greca prescriveva per i criminali di sangue, ma l'eroe non ne fu alleviato nelle sue sofferenze e si recò a Delfi a consultare l'oracolo. Qui per la prima volta fu chiamato Herakles dalla Pizia giacché fino a quel momento era stato chiamato Alcide, in ricordo del nonno Alceo (*alkè* designa comunque la forza). La profetessa di Apollo gli ordinò di andare a Tirinto e di servire per dodici anni il re Euristeo; se avesse eseguito i compiti che questo gli avrebbe ordinato, non solo avrebbe espiato il suo delitto ma avrebbe guadagnato l'immortalità. Cfr. GRIMAL 1997, 216-217.

³¹ Esiste una opposta tradizione secondo cui Herakles, eroe cui tradizionalmente la dea è ostile, viene presentato nell'eccezionale ruolo di difensore di Era, è il caso della tradizione che è alla base della decorazione delle metope dell'Heraion alla foce del Sele: cfr. SIMON 1992; MASSERIA, TORELLI 1999. A rafforzare questo convincimento vi è uno studio di GIANGIULIO 1996, in cui l'autore propone una esaustiva rassegna dei santuari peloponnesiaci e magno greci di Era, nei quali tra Herakles e la dea è presente e viva una relazione privilegiata.

³² DA III. 1, s.v. *Hercules*, coll. 78-128; RE Suppl XIV, s.v. *Herakles*, coll. 137-196; TUMPEL 1891; VON WILAMOWITZ - MOELLENDORF 1899, 295. Infatti l'autore, sulla scia di Karl Otfried Müller, dichiarò arditamente che Herakles era l'imponente espressione della personalità dorica, e poiché Era è la dea di Argo, città in cui irrupero gli invasori dori all'inizio dell'età buia, si può facilmente spiegare la sua avversione nei confronti di Herakles. Si tratterebbe di un personaggio del mito, proiezione di un ideale collettivo e delle imprese di questo personaggio che riflettono eventi storici. Il messaggio del mito di Herakles, secondo Wilamowitz, messaggio fondamentale per i dori originari, è che l'uomo, attraverso fatiche e sofferenze, può divenire un dio. Più tardi nella sua ultima opera, WILAMOWITZ 1931-1932, ricusò in parte l'ipotesi dorica.

³³ BURKERT 1992; BONNET 1992. HERMARY 1992. Il rapporto tra mitologia orientale greca è stato ben analizzato da PENGLASE 1994. Nei miti greci del primo periodo arcaico, in particolare nelle opere esiodee e negli Inni omerici, si ritrovano concetti, motivi e modelli mitico-religiosi

Gli opposti risultati mettono in evidenza l'arbitrarietà delle congetture: è vero che il mito può riflettere certe situazioni storiche alle quali è stato applicato il racconto tradizionale, ma è sbagliato concludere che se un mito è usato ed ha senso in una certa situazione, è stato inventato o creato espressamente per questo scopo³⁴.

Sin dall'inizio, tra le imprese compiute da Herakles, la leggenda ne ha specificato alcune che sarebbero state intraprese su ordine di Euristeo³⁵. Sicuramente non è verosimile che il ciclo completo delle dodici fatiche, così come ci è stato tramandato dai mitografi³⁶, sia nato proprio ad Argo come qualcuno ha preteso³⁷; al contrario si è insistito su un legame non eccessivamente vincolante che unisce tali vicende alla leggenda argiva³⁸. L'odio di Era e gli ordini di Euristeo non intervengono per ordinare ma come cause determinanti. È naturale supporre che qualche leggenda si sia andata formando nella regione stessa che le fa da teatro, e che i diversi episodi sono venuti ad unirsi a poco a poco al dato che offre loro un pretesto e una spiegazione comune, il servizio³⁹ presso Euristeo.

perfettamente sovrapponibili a quelli delle tradizioni sumera, ittita e accadica. L'indagine comparativa dell'autore si snoda a partire dalle grandi imprese mitiche della dea Inanna e del suo sposo Dumuzil, attraverso le peripezie compiute da Ishtar nel mondo infero e le eroiche gesta di Ninurta e di Gilgamesh, evidenziando via via le strutture profonde di quei miti che vediamo riaffiorare nella tradizione greca negli inni ad Apollo, Demetra, Persefone, Afrodite e Atena, nelle narrazioni mitiche di Pandora e Prometeo contenute nella *Teogonia* di Esiodo e nelle *Opere e i Giorni*. Tra i temi più significativi che emergono in questo studio sulle concordanze tra i miti greci e mesopotamici va ricordato il viaggio agli inferi intrapreso dalla divinità allo scopo di ottenere il potere e la signoria nel regno delle ombre, tema peraltro strettamente associato al ciclo della dea e dello sposo, che assieme al ciclo eroico, rappresenta uno dei punti di forza della tradizione mitologica mesopotamica. Proprio a questo punto (p. 70 ss) è introdotto il tema di Eracle, uno dei pochi fra gli eroi greci che è riuscito a ritornare dall'Ade.

³⁴ BURKERT 1987, 128.

³⁵ Hom. *Od.* 11, 623-626 cita solo la fatica riguardante Cerbero, anche se le prime due, vale a dire il leone di Nemea e l'Idra di Lerna sarebbero state aggiunte già in età precedente.

³⁶ Apollod. *Bibliotheca* 2, 73, 3- 126.

³⁷ Sei delle fatiche hanno per teatro le vicinanze immediate di Argo e indicano il risanamento delle regioni circostanti, la sconfitta dei nemici più vicini (leone, Idra, cerva, cinghiale, uccelli di Stinfalo, Centauri di Foloe), quattro indicano le prodezze dell'eroe nazionale al Sud (Herakles uccide il toro cretese), al Nord (le cavalle di Diomede), all'Est (il cinto di Ippolita), all'Ovest (le mandrie di Geryone). Herakles ha così terminato il suo compito terrestre, gli resta solo da conquistare il cielo: è il senso delle ultime due fatiche, Cerbero (sconfitta della morte), pomi delle Hesperides (conquista della immortalità).

³⁸ VON WILLAMOVITZ 1931-1932.

³⁹ Sul significato da attribuire alla parola fatica all'interno del panorama delle imprese di Herakles s.v. JOURDAIN ANNEQUIN 1985.

La parola *dwdekaveqlo~* non appare prima dell'età romana⁴⁰ ed è successivamente applicata al vincitore, non alla serie di fatiche. Evidenze letterarie dal valore iconografico si riferiscono all'identità, al numero e all'ordine delle fatiche compiute per Euristeo. Fatiche difficili eseguite per un mortale di rango inferiore sono menzionate da Herakles nell'Ade in Omero⁴¹ ed Euristeo è ricordato in diversi passaggi dell'*Iliade*⁴².

L'inimicizia di Era nei confronti di Herakles, che sottende l'imposizione delle fatiche, è allusa in alcuni brani dello stesso poema omerico⁴³. Diversi sono i passi dei poemi omerici in cui si fa riferimento ad Herakles e a qualcuna delle sue imprese⁴⁴. L'impressione più netta che essi lasciano è il loro carattere fortemente allusivo. Evidentemente, anche se si è ancora incerti sul momento in cui questi due poemi abbiano preso corpo (sia che si tratti di una creazione collettiva sia di scrittura individuale), i passi erano molto conosciuti dal pubblico, dall'uditorio. W. Burkert sostiene che la tradizione popolare di Herakles non è una invenzione dei poeti e difficilmente può essere stata da loro modificata⁴⁵, anzi egli afferma che esistono testimonianze greche anteriori alla poesia epica a proposito di Herakles⁴⁶.

⁴⁰ S. v. *dodekaveqlo~* LIDDELL, SCOTT 1968.

⁴¹ Hom. *Od.* XI, 621-622.

⁴² Hom. *Il.* VIII 363; XV, 639-640; XIX, 133 ; le imprese dell'eroe sono ricordate come *JEurisquevou a[qla*, date insistentemente come fatiche imposte. Porre l'accento sullo sforzo compiuto dall'eroe non fa altro che accrescere la sua grandezza. Cfr. JOURDAIN ANNEQUIN 1985, 486-538, in particolare 491.

⁴³ Hom. *Il.* XVIII, 119 ; XIX, 133. Sul rapporto tra Herakles e Omero, s.v. BAURAIN 1992; SBARDELLA 1994.

⁴⁴ Hom., *Od.* XI, 621-626; *Il.* VIII, 362-369 ; XV, 639-640; XVIII, 119 ; XIX, 133.

⁴⁵ BURKERT 1979, 78.

⁴⁶ Cfr. BADER 1985, 104: *"I rimandi dell'epopea ai miti pongono diversi problemi di composizione letteraria"*, precisando che *"per porre l'accento su questo argomento, una stessa tradizione ha fornito la materia per i successivi sviluppi della storia, le une trasmesse oralmente (miti), le altre con una scrittura molto elaborata (epopea)"* (trad. a cura dell'autore). Inoltre cfr. VERNANT 2000, 5-6: *"Il mito si presenta sotto forma di un racconto venuto dalla notte dei tempi e che esisteva già prima che un qualsiasi narratore iniziasse a raccontarlo. In questo caso, il racconto mitico non dipende dall'invenzione personale né dalla fantasia creatrice, ma dalla trasmissione e dalla memoria. Questo legame intimo e funzionale con la memorizzazione riavvicina il mito alla poesia che, in origine, nelle sue manifestazioni più antiche, può confondersi con il processo di elaborazione mitica. A questo riguardo è esemplare il caso dell'epopea omerica. Per comporre i propri racconti sulle avventure di eroi leggendarie, l'epopea procede dapprincipio come la poesia orale, composta e cantata davanti agli ascoltatori da generazioni successive di aedi ispirati dalla dea Mnemosyne, ed è soltanto più tardi che diventa oggetto di una redazione scritta che si incarica di stabilire e fissare il testo ufficiale"*.

Sicuramente l'VIII secolo non costituisce che un *terminus post quem non* collocare la fase creativa di questa poesia, rappresentata dai poemi omerici.

In ogni caso, se non si conosce molto sul numero e la natura delle imprese (a[et]la) che sono state attribuite ad Herakles, è incontestabile che la poesia epica anteriore ad Omero conoscesse già molte fatiche⁴⁷. Benché il servizio presso Euristeo sia il tema della maggior parte delle fatiche, questo non è sempre l'unico motivo per le dure prove di Herakles.

Imprese eraclee erano abbozzate anche nella *Teogonia*⁴⁸, tra queste oltre all'Idra⁴⁹, che sarebbe stata allevata da Era per combattere contro Herakles, allo stesso modo del leone⁵⁰, è ricordata in modo reiterato quella di Erytheia, conclusasi con l'uccisione di Geryone, del bifolco Eurytion e del cane Orthros in una stalla oscura "al di là dell'inclito Oceano"⁵¹, espressione da Esiodo impiegata per indicare l'occidente più estremo⁵², dove sono ad un tempo le Hesperides, le quali "custodiscono al di là dell'inclito Oceano i bei pomi d'oro e gli alberi che ne portano il frutto"⁵³. Ulteriori testimonianze sulle fatiche compiute da Herakles provengono da un poema epico, l'*Herakleia*, di cui oggi si conservano solo pochi frammenti⁵⁴, scritto da Pisandro di Rodi alla fine del VII secolo a.C. Egli è ricordato come colui che per primo⁵⁵ introdusse il leone, l'Idra, la cerva, gli uccelli, Geryone ed altre avventure, come Anteo, i Centauri, la presa di Troia e probabilmente il viaggio in Occidente⁵⁶.

⁴⁷ Cfr. Hom., *Il.* XIX, 133; per HUXLEY 1969, 90: "L'elaborato carattere della storia di Herakles in Omero testimonia dell'alta antichità dell'epica circa il figlio di Alcmena; le storie possono aver avuto origine nel periodo miceneo" (trad. a cura dell'autore); sempre secondo lo studioso inglese, Pisandro di Rodi sarebbe stato il primo a rendere canoniche la cifra delle dodici fatiche. A tale riguardo cfr. NILSSON 1932.

⁴⁸ L'esistenza in età esiodea di un ciclo codificato di fatiche di Herakles si desume da Hes., *Th.* 951.

⁴⁹ Hes., *Th.* 313-318.

⁵⁰ *Ibidem.*, 327-332.

⁵¹ *Ibidem.*, 287-294, 979-983.

⁵² ARRIGHETTI 1966.

⁵³ Hes., *Th.* 213-216 (trad. a cura dell'autore). [T1]

⁵⁴ DAVIES 1991, 131-133.

⁵⁵ Pisand. fr. 1 Davies.

⁵⁶ HUXLEY 1969, 100-105.

Pindaro è sorprendentemente reticente riguardo ad esse, in quanto parla solo di mostri selvaggi che Herakles avrebbe affrontato per terra e per mare⁵⁷; ma in un altro luogo⁵⁸ è in grado di numerarle, dal momento che si riferisce a Cerbero come la dodicesima o anche la decima⁵⁹ fatica.

L'esatta composizione e l'ordine delle fatiche nella *Herakleia* di Paniassi non sono conosciuti⁶⁰.

Nel V secolo il coro delle *Trachinie* di Sofocle⁶¹ menziona la prima (il leone), la seconda (l'Idra), i Centauri, la terza (il cinghiale), l'undicesima e la dodicesima (la discesa nell'Ade e la lotta con il serpente figlio di Echidna); al contrario il coro dell'*Hercules* di Euripide⁶² ne menziona dodici, tre delle quali saranno fuori dal canone più tardo e un episodio, quello delle Hesperides e di Atlante, è trattato separatamente: la scelta di aggiungere le ultime tre rinforza la presentazione delle fatiche a scopo di beneficiare il genere umano.

⁵⁷ Pi. N. I, 60-63; 111-112. Soprattutto in questi ultimi versi si esprime il senso della immortalità conquistata come ricompensa o piuttosto una "compensazione" per le fatiche impostegli. Cfr. JOURDAIN ANNEQUIN 1985, 486-538, in particolare 492.

⁵⁸ Pi. fr. 169. In quest'ultimo frammento il racconto si articola nei seguenti episodi: viaggio di Herakles sulla coppa del sole, concilio degli dei, arrivo dell'eroe nell'isola di Erytheia, esortazione di Calliroe a suo figlio affinché rinunci a combattere contro Herakles, discorso di Geryone, e infine il combattimento e la morte del mostruoso eroe. Nonostante la sua forza immane e il pugnace eroismo, Geryone soccombe per decreto di un nume (daivmono~ ai[saæ), alla ragion di guerra di Herakles, l'eroe più forte per talento e sagacia. Certo lo stato frammentario del testo non consente un'analisi delle strutture del racconto, ma a giudicare dai frammenti che si collocano nell'ultima sezione del carne risulta evidente il ruolo elevato della fine e la sua funzione determinante nella reinterpretazione del mito: Geryone muore al pari dell'eroe troiano, il perfetto Gorgizone che è colpito dalla freccia di Teucro. Per esemplificare l'affermazione che il *nomos* "re dei mortali e degli immortali giustifica la violenza" Pi. enumera alcune imprese di Herakles, quale il ratto delle vacche di Geryone e l'episodio delle cavalle del re trace Diomede: due fatti di dichiarata violenza. Cfr. CASTAGNA 1971; GENTILI 1977; LLOYD JONES 1972; PAGE 1973.

⁵⁹ Il testo riporta infatti ¼ekat.

⁶⁰ DAVIES 1991, 182-186; MATTEWS 1974, 21-26.

⁶¹ S. Tr. 1091-1100. Nella tragedia il termine utilizzato per indicare le imprese di Herakles è *ponos*, vale a dire "servizio"; al contrario nel *Filottete* (1419-1420) la parola ha valore in quanto mezzo che permette all'eroe di raggiungere l'immortalità. Questo termine, per la cui etimologia s.v. CHANTRAINE 1968-1980, s.v. povno", indica nei testi teatrali una visione tragica dell'eroe, ovvero questa esitazione sempre presente tra la grandezza e la sofferenza, la gloria e lo sforzo. Sul significato dei termini per indicare le imprese di Herakles s.v. JOURDAIN ANNEQUIN 1985.

⁶² E. HF 359-435. L'autore svolge l'elogio più significativo di Herakles come eroe culturale. Lyssa, sollecitata da Iride ad offuscare di follia sanguinaria la mente di Herakles, rifiuta di eseguire l'ordine, enumerando le benemerienze dell'eroe, che ha dischiuso agli uomini contrade inaccessibili ed il mare selvaggio e ha saputo, lui solo, ristabilire il culto degli dei crollato ad opera degli uomini empi (v. 849 ss). Nel secondo stasimo, infine, emerge in tutta la sua grandezza la figura dell'eroe civilizzatore.

L'ordine delle Fatiche in queste tragedie è irregolare: l'unico elemento in comune è il fatto di avere il leone nemeo come prima fatica, mentre quella che per Euripide costituisce la undicesima, per Sofocle è la dodicesima fatica⁶³.

Successivi riferimenti al *dwdekaveqlo~*, senza specificarne però il contenuto, sono presenti in Teocrito⁶⁴, Apollonio Rodio⁶⁵, Euforione⁶⁶, forse in Kleantes⁶⁷ e in Callimaco⁶⁸.

Nella *Bibliotheca* di Apollodoro⁶⁹ troviamo per la prima volta una distinzione esplicita tra le imprese che Herakles intraprende spontaneamente e quelle prove che affronta su ingiunzione di Euristeo, queste ultime in numero di dodici, classificate cronologicamente, compiute in otto anni e un mese, che occupano un ruolo determinante nella sua biografia. Più tardi il bisogno crescente di sistematizzazione condurrà a nuove distinzioni: per classificare più metodicamente tutte le leggende della vita di Herakles, non solamente quelle comprese nel ciclo canonico delle fatiche, come aveva già fatto Apollodoro, la maggior parte di esse (*a[eqloi]*)⁷⁰ vennero divise da quegli episodi che non erano incluse nella tradizione originaria, dando a questi una definizione particolare, *pavrerga*; infine tutti quegli episodi che non avrebbero trovato posto in questa classificazione ricorsero sotto il nome di *pravxei~*⁷¹.

Le fatiche di Herakles, che la *Bibliotheca* tende a tenere separate dalle altre imprese, sembrano definire contemporaneamente gli spazi geografici e culturali entro i quali

⁶³ Anche in tradizioni successive l'impresa compiuta presso il giardino delle Hesperides oscilla tra l'undicesima e la dodicesima posizione.

⁶⁴ Theoc. *Ep.* 22.

⁶⁵ A. R. I, 1317-1318.

⁶⁶ Euph. fr. 51,13.

⁶⁷ *SVF* 115 fr. 514.

⁶⁸ Call. fr. 23, 19-20.

⁶⁹ Apollod., *Bibliotheca* II, 73, 3-126. Il termine utilizzato dal mitografo per indicare le imprese dell'eroe è *aqlon*: scompare la nozione di sforzo, grandezza implicita nella nozione di *ponos* che aveva caratterizzato i testi di età arcaica e dei tragici. S.v. JOURDAIN ANNEQUIN 1985.

⁷⁰ Con il termine *aethlos/athlos* già nei poemi omerici si indicava la "lotta", il "combattimento", la "prova"; con la forma nominale di genere neutro *athlon/athla* si indicavano il premio della vittoria di una lotta o di una contesa. CHANTRAINE 1968, s.v. *ae[qlon]*.

⁷¹ Per la messa in ordine in epoca ellenistica in *a[etla]*, *pavrerga* e *pravxei~* cfr. ROBERT 1921, 428.

deve operare la dimensione umana. Le sue avventure contro il leone nemeo⁷², l'Idra di Lerna⁷³, il cinghiale di Erimanto⁷⁴, gli uccelli di Stinfalo⁷⁵, così come la pulizia delle stalle di Augia⁷⁶, sono da ascrivere a un'opera di purificazione del territorio che permetta l'insediamento umano. Queste imprese incrociano lo spazio culturale del sacrificio⁷⁷ già nelle vicende del leone nemeo⁷⁸ dove sembrano stabilirsi per la prima volta i termini del sacrificio olimpico, espressi attraverso il verbo *quvein*, ed eroico, individuato da *ejnagivzein*⁷⁹, e successivamente nello scontro con il toro di Creta⁸⁰. Essi intersecano la dimensione religiosa della natura selvaggia nell'episodio della cerva dalle corna d'oro⁸¹, dove Artemide è inequivocabilmente la *povtnia qhrw`n*, "Signora delle belve"⁸², ovvero la Signora degli animali della letteratura etno-antropologica⁸³. Infine vengono stabiliti i confini geografici del mondo conosciuto attraverso il lungo itinerario che conduce Herakles sia alla conquista delle vacche di Geryone, nel corso del quale fissa i confini occidentali del mondo collocando le due colonne⁸⁴, sia al giardino delle Hesperides⁸⁵. Non è perciò casuale che lo scontro con Cerbero⁸⁶ si configuri quale ultima fatica; quest'ultima impresa, infatti, rispondendo

⁷² Apollod., *Bibliotheca* II, 74-75.

⁷³ *Ibidem*, 77-80.

⁷⁴ *Ibidem*, 83-87.

⁷⁵ *Ibidem*, 91-93.

⁷⁶ *Ibidem*, 88-89.

⁷⁷ È la distinzione tipica tra sacrificio olimpico, caratterizzato dalla *qusiva*, dove erano immolati animali a manto chiaro, e sacrificio eroico, denominato *ejnagivzein*, in cui erano uccisi animali a manto scuro, e destinato ai defunti.

⁷⁸ Apollod., *Bibliotheca* II, 74-75.

⁷⁹ Per le differenze tra queste due modalità nel sacrificare si veda SHAPIRO 1983. L'autore illustra a tal proposito due episodi riportati da Pausania. Un uomo di nome Phaistos giunto nella città di Sicione, trovò il popolo che sacrificava ad Herakles come un eroe; Phaistos allora insistette perché si sacrificasse a lui come un dio e giunse ad un compromesso con gli abitanti della città di modo che, nella prima parte del rito, fossero offerti sacrificio carnei, come se si trattasse di un dio, mentre nella seconda parte, il sacrificio doveva rispecchiare quello dovuto ad un eroe (Paus. II, 10, 1). La seconda storia racconta di come Iphitos, uno dei re dell'Elide, avesse persuaso il suo popolo a sacrificare ad Herakles come se fosse un dio (Paus. V, 4, 6). L'argomento è stato ripreso più recentemente anche da STAFFORD 2005; STAFFORD 2008; WINIARCZYK 2000.

⁸⁰ Apollod., *Bibliotheca* II, 94.

⁸¹ *Ibidem*, 81-82.

⁸² Hom., *Il.* XXI, 470.

⁸³ BURKERT 1987, 125-156.

⁸⁴ Apollod., *Bibliotheca* II, 107.

⁸⁵ *Ibidem*, 113-121.

⁸⁶ *Ibidem*, 122-126.

alla logica sistematrice che informa la *Bibliotheca*, definisce i termini dell'estremo confine indispensabile alla individuazione dell'esistenza umana: la separazione tra questo e l'altro mondo, tra la vita e la morte, un limite che solo un essere eccezionale come Herakles può varcare senza danno.

La maggior parte delle fonti letterarie è concorde nel collocare tra l'undicesima⁸⁷ e la dodicesima⁸⁸ posizione la fatica dei pomi d'oro delle Hesperides⁸⁹. Sia P. Nilsson⁹⁰ che F. Picard⁹¹ associando il tema del giardino delle Hesperides all'immagine degli Elisi, ammettono per quest'ultima impresa dell'eroe tebano una origine pre-ellenica⁹². Per la maggior parte degli studiosi del secolo scorso, al contrario, queste prove lontane sarebbero state le ultime ad essere inserite all'interno del canone⁹³, non solo perché con esse termina la sua "carriera" terrestre, ma anche, e soprattutto, perché permettono all'eroe di accedere all'immortalità⁹⁴. È A. Schulten, ad esprimere con maggior forza quest'opinione, nel momento in cui afferma che "*la leggenda si arricchisce di tre nuovi episodi allorché i Focei giungono a Tartesso*"⁹⁵. Se la colonizzazione ha giocato un ruolo fondamentale nella diffusione delle leggende e del culto di Herakles⁹⁶, nella precisazione di alcune

⁸⁷ Apollod., *Bibliotheca* II, 74-126; HYG., *Fab.* XXX.

⁸⁸ D.S. IV, 11-18; *FGrHist* I, 40; *Anthologia Planudea* 92.

⁸⁹ Può risultare strano come questa impresa sia collocata al primo posto, tra quelle compiute dall'eroe, all'interno della descrizione della cosiddetta "stanza di Herakles", appartenente al ciclo delle *Imagines* di Filostrato il Vecchio (II, 20-25). Le implicazioni ideologiche del ciclo sono molto differenti rispetto alla comune enfasi sulle eroiche attività di Herakles: le scene costituiscono una sorta di anti-climax, si parte dall'ultima impresa, quella più straordinaria, per giungere alla sesta del canone, quella delle cavalle di Diomede, che nel pensiero dell'autore rappresentava la più violenta. Cfr. LEHMANN-HARTLEBEN 1941, 16-44, in modo particolare 21-24.

⁹⁰ NILSSON 1949, 621 ss. Alla leggenda del giardino delle Hesperides, versione differente ma parallela del mito della ricerca dell'Isola dei Beati, si aggiunge l'elemento egiziano dell'albero della vita, giunto in Grecia attraverso Creta. È probabile che la visita di Herakles al giardino era considerata all'inizio come l'ultima delle sue imprese, dopo la quale egli avrebbe raggiunto l'Isola dei Beati, in possesso dei pomi della vita. Cfr. anche a tal proposito, GRIFFITHS 1947.

⁹¹ PICARD 1948, 201 ss.

⁹² *Contra* CROOKE 1908, secondo cui il racconto dei pomi delle Hesperides sarebbe di derivazione celtica o addirittura apparterebbe ad un nucleo di favole arabe in cui si parla delle avventure di un certo Ala-ud-din. Per quest'ultimo aspetto cfr. JACOBS 1892, 195.

⁹³ SCHWEITZER 1922, 134 n.1; VAN DER VALK 1958, 147 n. 164.

⁹⁴ DAVIES 1988, 277-290, in particolare 278-279.

⁹⁵ SCHULTEN 1924; SCHULTEN 1936.

⁹⁶ Per LAVIOSA ZAMBOTTI 1964, la lotta dell'eroe contro Geryone traduce, precisamente, i rapporti ostili, all'inizio, tra i Focei e le popolazioni indigene situate a Sud della penisola iberica.

localizzazioni, forse anche nell'attribuzione al ciclo di Herakles del mito delle Hesperides, essa può aver sollecitato ad una lettura in senso occidentale delle imprese occidentali, dal momento che, quando i coloni greci scoprono queste rive lontane, Esiodo aveva già situato al di là di Oceano, la terra di Geryone e i giardini delle Hesperides⁹⁷.

L'analisi delle fonti letterarie potrà mettere in evidenza diversi aspetti fondamentali dell'episodio mitico che vede protagonisti le Hesperides, Atlante ed Herakles: innanzitutto si potrà esplorare un aspetto del paesaggio simbolico dell'aldilà, ricco di spunti e contenuti di carattere geografico, cosmologico e cosmogonico. Un'altra tematica interessante sarà quella legata al concetto di immortalità contenuto nella simbologia dei pomi⁹⁸ e ulteriormente esaltato dall'oro, materiale incorruttibile principe degli elementi⁹⁹, cui si affianca una componente connessa alla sfera della fertilità e del matrimonio¹⁰⁰. Infatti, nel mito, i pomi d'oro

Questa stessa dipendenza del mito dalla storia è supposta da GARCIA Y BELLIDO 1948, 115, 130, e ROLLAND 1949, i quali riportano la creazione delle fatiche occidentali di Herakles ai colonizzatori arcaici. Di recente il concetto è stato ribadito da ICARD GIANOLIO 2000: l'espansione coloniale avrebbe giocato un ruolo importante nello sviluppo della leggenda eraclea, dal momento che le colonie greche sentivano il bisogno di giustificare la loro appropriazione del territorio, attribuendo l'iniziativa della colonizzazione di un luogo a un dio o ad un eroe.

⁹⁷ Hes., *Th.* 213-216; 274-275. [T1; T2]

⁹⁸ Quanto al valore simbolico dell'episodio è difficile negarlo come fa DE GRAF HANSON 1972, prendendo a pretesto l'idea che l'albero della vita non è di tradizione greca ma ebraica e che i pomi sono generalmente legati alla bellezza e all'amore, piuttosto che alla morte. *Contra* DUMEZIL 1924, 116-123; FARNELL 1921, 171; ROSE 1958, 216.

⁹⁹ A proposito della simbologia dell'oro s.v. BROWN 1998. Il carattere divino dell'oro indica sia i momenti di intenso contatto che la distanza esistente tra dei e immortali. Attraverso la sua simbologia mitica, ad esempio l'età dell'oro, diventa centrale nelle credenze escatologiche, incoraggia ad inseguire certi ideali di felicità e a qualificarli nella prospettiva di una speranza di una vita migliore dopo la morte.

¹⁰⁰ FARAONE 1990. Nell'ambito di una discussione sugli incantesimi d'amore, l'autore analizza anche la funzione dei pomi e degli altri frutti che sono definiti con il termine mh'la. In base all'autorità di molti studiosi (BRAZDA 1977; FOSTER 1899; LITTLEWOOD 1967; LUGAUER 1967; STOCK MCCARTNEY 1925; TRUMPF 1960. Quest'ultimo ricalca il loro ruolo all'interno di cerimonie legate al fidanzamento e al matrimonio. Il primo testo in cui i mh'la appaiono qualificati come pegno d'amore è un frammento del *Catalogo delle donne*, attribuito ad Esiodo (fr. 76.17-23 Merchelbach-West). Diversa è la tesi espressa agli inizi del '900 da GAIDOZ 1902, secondo cui

sono il dono di Ghe ad Era e Zeus per il loro iJero;~ gavmo~¹⁰¹: anche Herakles rientra in questo clima nuziale perché, in seguito e grazie alla conquista di tali frutti, viene introdotto nell'Olimpo e gli viene concessa in sposa Ebe (Giovinezza), figlia di Era e Zeus¹⁰². Pertanto anche l'allusione all'istituto matrimoniale¹⁰³, momento di grande rilievo nel ciclo biotico maschile in quanto sanzione della riproduzione sociale¹⁰⁴, appare come un ovvio e necessario compimento della sua parabola eroica.

originariamente i pomi non avevano alcun significato nell'ambito delle cerimonie nuziali, solo successivamente essi furono sostituiti ai fiori; continua sostenendo che il tipo di frutta utilizzato per il lancio nei riti matrimoniali dipendeva dalla disponibilità in loco. Infine i pomi d'oro delle Hesperides compaiono, in una lista attribuita ad Orfeo, tra i giochi di Dioniso o meglio tra quei *symbola* utilizzati dai Titani per distrarre il dio fanciullo e ucciderlo: solo da Clem. Al., *Protr.* 2, 17-18, ripreso da ARNOB., *adv. nat.* 5, 19, i giochi cominciano ad assumere una certa importanza nel mito della morte di Dioniso e ad essere visti come strumento di inganno; sull'argomento cfr. BERNABÉ 2002; LEVANIUK 2007; TORTORELLI GHIDINI 2000, 255-263.

¹⁰¹ LITTLEWOOD 1967, 148: l'autrice riporta le fonti in cui i pomi compaiono come dono di nozze per Zeus ed Era (Pherecyd. fr. 33; *schol. ad A.R.* IV, 1396; Eratosth., *Cat.* 3; Asclep. fr. 1 *apud* Athen. 3.83C; Apollod., *Bibliotheca* II, 5, 11; Hyg., *Astr.* 2.3; Serv., *A.* IV, 484; Tzet., *Chil.* II, 355 ss; Pediasim. 28 ss; Myth. Vat. I, 106; Myth. Vat. II, 161). I frutti piantati da Era hanno un significato più ricco di qualunque altro simbolo d'amore: dono della potenza generatrice universale Gaia, essi fanno del giardino degli dei il giardino meraviglioso ed inaccessibile fecondato dalla sposa. Cfr. MOTTE 1973, 223.

¹⁰² FOSTER 1899, al contrario collega i pomi non alla figura di Era ma a quella di Afrodite: una prova della connessione tra i pomi e la dea è data dal suo intervento all'interno del mito di Atalanta. Secondo Serv., *A.* III, 113 i pomi donati da Afrodite ad Ippomene sarebbero stati raccolti nel giardino delle Hesperides, Ov., *Met.* X, 644-650, al contrario riporta la notizia secondo cui provengano dal suo giardino di Tamassos a Cipro. Prima di Servio il riferimento al mito è in Theoc., *Ep.* III, 40-42., il quale in un altro passo collega questi frutti a Dioniso (II, 120; *schol. ad Theoc., Ep.* II, 120).

¹⁰³ Sull'uso dei pomi all'interno di cerimonie reali s.v. la notizia di Plu., *Sol.* 20, 3: una legge di Solone avrebbe previsto il lancio di pomi all'interno dei riti nuziali e il consumo di questi la prima notte di nozze da parte della *numphe*. Questa notizia avrebbe indotto FOSTER 1899, 45 a sostenere che l'uso dei pomi nel rito matrimoniale è più antico rispetto al mito concordando con l'opinione di DILTHEY 1863, 115 secondo cui il mito prende spunto dal rito e non viceversa.

¹⁰⁴ VAN GENNEP 1981.

Cap. 2 Le fonti letterarie¹⁰⁵

Nella Grecia antica il “confine”¹⁰⁶, il “limite” era indicato soprattutto con i lessemi *horos*¹⁰⁷ e *peirar/peiras/peras*¹⁰⁸, in particolare quest’ultimo, nella sua forma plurale (*peirata*) è attestato già nei poemi omerici ad indicare i limiti della terra¹⁰⁹. Il contesto in cui il sintagma *peirata gaies* è utilizzato ci riporta all’episodio che vede protagoniste Era ed Afrodite: la sposa di Zeus chiede alla figlia del padre degli dei di donarle l’amore e l’incanto per poi recarsi a “vedere i confini della terra feconda, l’Oceano, principio dei numi, e la madre Teti...”¹¹⁰.

Questo ci induce ad indagare sulla coincidenza nell’uso dei termini atti ad indicare sia i confini della terra, in quanto limiti geografici del mondo conosciuto, sia i confini tra il mondo terreno e quello oltremondano. Ma partiamo proprio da quest’ultimo aspetto.

¹⁰⁵ Da questo momento in poi sia nel testo che nell’apparato delle note bibliografiche si farà riferimento alla lettera [T] seguita dal numero progressivo delle fonti letterarie raccolte in appendice.

¹⁰⁶ Sulla tematica si veda *CONFINI E FRONTIERA NELLA GRECITÀ D’OCCIDENTE* 1999; DAVERIO ROCCHI 1988; *IL CONFINE NEL MONDO CLASSICO* 1988.

¹⁰⁷ CHANTREINE 1968-1980, s.v. ο{ρο~. Il termine indica il limite di un campo, marcato da una pietra. L’etimologia della parola risulta essere poco sicura: la forma corcirese ο{rũo~ renderebbe incerta l’iniziale. Tale termine è indicato con significati eterogenei; innanzitutto accoglie una nozione naturalistica e pregiuridica per indicare lo spazio spontaneo e consuetudinario di separazione, si riferisce alla linea geometrica e ideale che determina l’estensione e le dimensioni di una determinata superficie, indica infine i segni materiali e visibili che circoscrivono questa superficie. Cfr. DAVERIO ROCCHI 1988, 25.

¹⁰⁸ CHANTREINE 1968-1980, s.v. pei`rar. Il termine è utilizzato nella sua forma singolare solo in alcuni casi (Hom., *Il.* XIII, 359; XVIII, 501; *Od.* V, 289), negli altri è presente la forma plurale peivrata. La parola è usata nell’accezione di “*termine, limiti, estremità*”.

O’BRIEN 1993, 104-105 nn. 50-52, sottolinea come il termine in origine non indicasse “qualcosa che sta alla fine”, ma “confine che circoscrive qualcosa”. L’autore nota come nell’*Iliade* l’utilizzo del sintagma peivrata gaivh~ avvenga in concomitanza con l’uso della parola gevnesi~ “generazione” ma anche “fonte”, “principio”. Tale collegamento anticipa ciò che appare in Esiodo dove l’Ade, posto ai confini della terra, indica anche le scaturigini, gli inizi del mondo.

¹⁰⁹ Hom., *Il.* XIV, 200, 301; *Od.* IV, 563; IX, 284; XI, 13. BERGREN 1975, 115, ha mostrato attraverso un dettagliato studio del greco peivrar che la descrizione esiodica del Tartaro esprime due differenti e complementari modi di concettualizzare i limiti di un corpo nel pensiero greco arcaico: “*conceived from the outside in, the border is the source, the place where the body begins, from the inside out, it is the line of the furthest outward extension of the body, the point beyond which that body is no more and another begins*”. Così, da un punto di vista esterno alla Grecia, il Tartaro è collocato ai confini della terra, mentre da una prospettiva cosmica e panottica, il Tartaro è cosmo logicamente centrale.

¹¹⁰ Hom., *Il.* XIV, 200-201 (trad. a cura di R. Calzecchi Onesti). Significativo è il fatto che Oceano e Teti compaiono insieme nella scena delle nozze di quest’ultima con Peleo: collocato all’inizio della processione divina Oceano costituisce una vera e propria incarnazione dei confini del creato; insieme e Urano e Gaia, rappresenterebbe una sorta di “insieme cosmico” ordinato, presente in Esiodo e soprattutto nella *Teogonia*. Cfr. su questo tema, TORELLI 2007, 32.

Nella cosmologia greca arcaica la terra era concepita come priva di profondità, lo dimostra in maniera forse meno evidente ma altrettanto convincente l'aggettivazione che non si riferisce mai alla dimensione verticale di essa¹¹¹. Già nel 1830 W. Völker aveva acutamente osservato che la visione omerica del mondo fisico è praticamente unidirezionale, nel senso di est-ovest¹¹². Queste osservazioni venivano riprese e confermate da H. Berger che indicava anche i motivi del prevalere di questa visuale sviluppata nella direzione est-ovest su quella nord-sud, nelle esperienze geografiche dei Greci condizionate dalla configurazione del bacino del Mediterraneo¹¹³.

All'interno di questa visione, l'Ade appare indiscutibilmente legato ad una ubicazione occidentale¹¹⁴, contrariamente a quanto sostenevano in passato alcuni eminenti editori dei poemi omerici¹¹⁵.

Un'articolata trattazione del problema, che parte da un'ampia critica delle varie posizioni della ricerca è offerta da G. Arrighetti¹¹⁶.

All'inizio dell'VIII libro dell'*Iliade*, Zeus proibisce a tutti gli dei di continuare a interferire nella guerra tra Achei e Troiani e correda il divieto con la minaccia di una punizione tremenda a chiunque osi trasgredire, ovvero di scagliarlo nel Tartaro, al di

¹¹¹ PAIRMAN BROWN 1968.

¹¹² VÖLKER 1830, 43 ss.

¹¹³ BERGER 1904, 17 ss.

¹¹⁴ KOOP 1939, 57 ss, 128 ss ; VÖLKER 1830, 39 ss, 135 ss: Omero per designare l'est si serve in genere dell'espressione prov~ hjevlion, per l'ovest dell'espressione prov~ zovfon. CHANTREINE 1968-1980, s. v. zovfov~ dà la definizione seguente: "tenebre, notoriamente quelle degli inferi; oscurità, regione oscura, ovvero occidente" (trad. a cura dell'autore). ANTONELLI 1997, 32 ha sottolineato come il termine zovfov~ è quello con cui la poesia omerica fa riferimento alla direzione del sole calante e a quelle regioni geografiche che in tale direzioni sono immaginabili nell'ambito della finzione letteraria; a tal proposito cita i passi di *Od.* IX, 25 in cui si parla di Itaca e *Od.* VI, 204 in cui fa menzione delle veloci navi dei Feaci.

¹¹⁵ Per la collocazione ad Est RE XII. 1, s.v. *Kirke*, col. 503; KIRCHOFF 1879, 287 ss; MAASS 1916, 16; MÜLLER 1869, 339; WACKERNAGEL 1897, 4; VON WILLAMOWITZ 1884, 165 ss. ARRIGHETTI 1966, 22, sostiene che né in Esiodo né in Omero c'è alcun elemento che autorizzi a pensare che nell'epica greca l'Ade potesse essere collocato ad oriente e che è metodologicamente sbagliato addurre, per spiegare le difficoltà di Omero, testi di autori più tardi ed elaborazioni seriori degli stessi miti, perché spesso non rappresentano altro che tentativi di superare le stesse difficoltà e le stesse contraddizioni davanti alle quali si trovano gli studiosi moderni. Infatti, ogni ciclo mitico ha la sua propria cosmologia, attribuisce determinati ruoli ai suoi personaggi senza che le stesse località e gli stessi personaggi che ricorrono in un altro mito ne debbano essere necessariamente condizionati.

¹¹⁶ ARRIGHETTI 1966; ARRIGHETTI 1975.

sotto di Ade¹¹⁷, che viene indicato nei versi successivi unicamente con l'avverbio di locazione “là” (e[nqa])¹¹⁸ quasi che l'Ade fosse in qualche modo il luogo per eccellenza, la località per antonomasia¹¹⁹, la cui centralità è assoluta in una cosmologia verticale e non sferica.

Il verbo utilizzato con maggiore frequenza per indicare la “caduta”, la “discesa” delle anime verso il basso è *duvvnw*¹²⁰v, che in origine qualificava il corso del sole¹²¹.

Se nella dimensione verticale del cosmo l'Ade occupa una posizione di centralità, sul piano orizzontale, quello della superficie terrestre, si colloca in una posizione di massimo decentramento, agli estremi confini del mondo. Sempre nel libro VIII dell'*Iliade*¹²², Zeus dice ad Era che non si interesserà più di lei nemmeno se “*andasse agli estremi confini della terra e del mare, ... dove tutto intorno è Tartaro fondo*”¹²³: tale affermazione può essere associata all'idea di estrema lontananza in senso orizzontale come si attesta in *Il. XIV*, 200 dove “gli estremi confini” sono l'estremo limite delle terre emerse, là dove sono bagnate dal fiume Oceano che ne costituisce il limite¹²⁴.

In merito a quest'argomento sicuramente l'*Odissea* ci fornisce delle notizie più precise¹²⁵: la descrizione del viaggio e dell'arrivo di Ulisse alla dimora dei morti ricorre due volte, sia prima dell'avvenimento, nelle parole di Circe che ne indica la

¹¹⁷ Hom., *Il.* VIII, 13-16.

¹¹⁸ Hom., *Od.* X, 509, 513, 516; XI, 14, 20, 23.

¹¹⁹ CERRI 1995, 438. L'identificazione antonomastica di Ade con l'estremo occidente potrebbe in qualche modo rendere ragione del fatto che il racconto del pellegrinaggio di Odisseo al regno dei morti conosce diverse e precoci localizzazioni in più di un'area geografica: s.v. ANTONELLI 1995; CATENNACI 2000; CERRI 2007, con ampia raccolta bibliografica sull'argomento; DION 1961.

¹²⁰ Hom., *Il.* III, 322; VII, 131; XI, 263.

¹²¹ COUSIN 2002, 26: cfr. Hom., *Od.* XII, 383.

¹²² Hom., *Il.* VIII, 477-481.

¹²³ Traduzione a cura di G. Cerri.

¹²⁴ Seconda una tradizione più antica di quella omerica la stessa funzione di limite cosmico sarebbe stata ricoperta dal fiume Acheloo, uno dei tremila figli di Oceano e Teti: superando il suo corso si può giungere ai paesi dell'al di là. Una serie di indizi convergenti ci autorizzano a vedere nei paesi situati al di là di Acheloo una zona di confine occidentale che à accesso all'aldilà, secondo una visione del mondo verosimilmente anteriore alla costituzione dell'epopea monumentale tramandataci dai poemi omerici. Cfr. BALLABRIGA 1986, 43.

¹²⁵ COUSIN 2002, 27: l'autrice sostiene che i passi in cui compare nell'*Odissea*, una visione occidentale dell'Ade devono essere presi in considerazione con la dovuta cautela dal momento che la maggior parte dei critici, sin dall'antichità, li qualifica come interpolati.

via¹²⁶, sia nel racconto vero e proprio dell'avventura¹²⁷; il secondo brano contiene importanti precisazioni: la nave di Odisseo giunge a destinazione quando è già calata la notte¹²⁸ e l'approdo non è semplicemente su Oceano ma al suo limite estremo¹²⁹.

Uno dei sintagmi maggiormente utilizzati per la localizzazione dell'Ade nei poemi omerici¹³⁰ è *peivrata gaivh*¹³¹. Se si esaminano i luoghi specifici nei quali ricorre la menzione di questi o in maniera esplicita dal contesto, o per via indiretta, per mezzo dei caratteri delle entità e degli eventi mitici che vi sono collocati, si ricava che il poeta allude a quella parte di essi posta ad occidente¹³².

L'immaginario riflesso dal testo dell'*Odissea* concepisce l'astratta nozione dell'estremo occidente¹³³, inteso come luogo limite, posto ai confini della terra,

¹²⁶ Hom., *Od.* X, 504 ss.

¹²⁷ Hom., *Od.* XI, 11 ss. Sulla polisemia del termine *nekyia*, si veda l'ottima puntualizzazione di CANNATÀ FRERA 1999, 29-38 e in modo particolare 32-34: il significato di "evocazione dei morti" non fu né l'unico né il più antico, si affiancò invece in un secondo tempo al significato primario di "condizione dei morti"/ "trattazione sui morti"; e tale polisemia investì il termine sia in quanto nome comune sia in quanto titolo dell'XI libro dell'*Odissea* (ma anche di *Odissea* XXIV, dove non è questione di evocazione dei morti, bensì di discesa all'Ade). Il motivo della catabasi compare solo all'inizio, in realtà Odisseo non oltrepassa i confini dell'Ade, non penetra fino al fondo del trono degli inferi; le anime dei trapassati giungono sino a lui o rimangono visibili solo in lontananza. Il cerimoniale dell'offerta all'ingresso dell'Ade ricorda i riti di purificazione e di espiazione che i Greci compivano dovunque si credessero vicini al mondo sotterraneo.

¹²⁸ La rappresentazione di una terra mitica nell'oscuro occidente, avvolta in torbidi vapori e in nuvole di nebbia che il sole non riesce a trapassare, ha la sua controparte nella concezione di una terra mitica nello splendente oriente, dove regna una perpetua luminosità (*Od.* X, 81-86): cfr. OMERO 1983, 263-264.

¹²⁹ ANTONELLI 1995. Il testo dell'*Odissea* racconta gli antefatti della *nekyia* fornendo dell'episodio una localizzazione del tutto fantastica: le dimore di Ade si trovano lungo le rive dell'Oceano, su una bassa spiaggia, presso i boschi sacri di Persefone. I particolari mitico-geografici sull'ingresso agli inferi sono certo singolari e hanno alimentato speculazioni analitiche. A parte "le correnti di Oceano" e la menzione del prato di asfodeli come dimora delle anime, vengono ricordati dei luoghi che non ricorrono in Omero. Come tutto ciò che è connesso con Ade, questi luoghi giacciono nel mitico occidente, lungo la corrente di Oceano. Cfr. KARL 1967, 95-106.

¹³⁰ Hom., *Od.* IV, 561; VIII, 477; XIV, 200, 301.

¹³¹ KARL 1967, 102: il termine *peivrata* non designa mai una frontiera assoluta, ma un punto al di là del quale non si può più avanzare o ritornare, il punto più lontano possibile da un luogo noto. Secondo ROMM 1992, 10-11, l'atto più importante dei Greci arcaici, nel momento di definire il loro mondo fu quello di dargli dei limiti, di distinguere spazi limitati di terra dalla estensione straniera intorno a loro. Senza questi limiti, sia il mare che la terra si confonderebbero con l'*a{peiron*, il caos primordiale che fu allontanato ai confini estremi, dove scorreva la corrente di Oceano.

¹³² CERRI 1995, 444. La connotazione occidentale, in quanto portatrice di un semantema di marginalità, sembra contrapporsi, in ogni caso, all'idea di centralità che l'Ade ha dal punto di vista della considerazione verticale.

¹³³ Str. I 2, 14= Eratosth. I B 3. BERGER 1904, 17 ss arguisce che Omero non conosceva il mondo occidentale né desiderava rappresentare il viaggio dell'eroe in luoghi conosciuti.

concretizzandolo a livello leggendario nella rappresentazione del regno di Ade¹³⁴, paese del tramonto per antonomasia, dove hanno termine lo spazio e il tempo¹³⁵.

Dunque possiamo constatare la coesistenza¹³⁶ in Omero di due visioni di Ade, sotterranea ed occidentale, osservando però che assolutamente diversi, per valore e impegno, sono i passi che testimoniano dell'una o dell'altra concezione; quelli che si riferiscono alla *nekya* non sono da porsi sullo stesso piano degli altri, più numerosi, ma certo meno impegnativi, nei quali si presuppone un Ade sotterraneo¹³⁷.

Tale coesistenza è presente anche in Esiodo¹³⁸ e in maniera ancora più vistosa che in Omero, perché se nell'*Iliade* e nell'*Odissea* i differenti accenni ispirati alle due differenti concezioni del regno dei morti sono sparse in un contesto assai ampio, nella *Teogonia*¹³⁹, dove si ha il primo tentativo sistematico di descrizione di questa porzione del mondo del mito, le incongruenze e le contraddizioni esistenti in proposito nella mentalità che l'epica rispecchia, si mostrano in tutta la loro crudezza¹⁴⁰.

Il testo esiodo può essere scomposto in più parti a seconda che prevalga una visione verticale o orizzontale dell'Ade.

¹³⁴ Significativo è il fatto che Ade non viene mai indicato come una terra, ma come “casa”, per designare il luogo in cui regna il signore dei morti.

¹³⁵ ANTONELLI 1997, 35. Addirittura “una contorta esegesi, procedendo per associazioni di idee e paronomasie, poteva persino giungere a dimostrare che la menzione dell'Ade e del Tartaro nascondesse in realtà una allusione a Tartesso”, come afferma PRONTERA 1989, 71.

¹³⁶ Supporre che la concezione di Ade sotterraneo appartenga ad una fase successiva, rispetto a quella che lo vuole posto all'estremo occidentale, sembra ipotesi azzardata: a tale proposito è notevole riscontrare che le due immagini ricorrono anche nell'epopea di Gilgamesh, come lo stesso ARRIGHETTI 1966, 31, aveva già sottolineato. Anzi l'autore nelle pagine finali del saggio pone un parallelo tra Atlante e Upelluri (divinità del mondo ittita), due figure di giganti posti ai confini del mondo conosciuto che sostengono il cielo sulle loro spalle. Per il poema s.v. l'edizione a cura di PETTINATO 1992 e VETTA 1994; per il parallelo tra le azioni di Gilgamesh e quelle di Herakles s.v. BRUNDAGE 1958.

¹³⁷ ARRIGHETTI 1966, 39.

¹³⁸ Hes., *Th.* 720-819.

¹³⁹ Per l'analisi della cosiddetta “descrizione del Tartaro” si veda NORTHROP 1979 in cui l'autore dà una interpretazione unitaria del brano, coerente per struttura e contenuto al resto dell'opera.

¹⁴⁰ ARRIGHETTI 1966, 39.

Il passo in cui prevale la visione verticale costituisce uno dei documenti più importanti dell'antica cosmologia, prima dei fisici della Ionia¹⁴¹. Il poeta conferisce a tale luogo anche una centralità generativa delle *archai*, i *semina rerum*, le scaturigini prime, i principi limitativi¹⁴². Riguardo ai gruppi di versi, 746-757, 758-766, 767-773, 775-783, 775-805, si può affermare che si riferiscono ad una visione occidentale, in quanto si parla di Atlante¹⁴³, della dimora di Giorno e di Notte¹⁴⁴, degli figli di Notte¹⁴⁵, di Ade e Persefone¹⁴⁶, di Stige figlia di Oceano¹⁴⁷.

Nell'immaginario greco dell'età arcaica, l'idea di estremo occidente rivestiva dunque importanza fondamentale¹⁴⁸: ai limiti dell'universo, in un luogo avvolto dalle tenebre della notte, gli dei hanno relegato tutto ciò che, in quanto massimo disordine, si contrappone all'ordine cosmico; si tratta di un concetto non statico, ma di un universo in espansione, frutto di quell'allargamento degli orizzonti che fu determinato dalla curiosità dei Greci¹⁴⁹ e dalla conseguente conoscenza di nuovi orizzonti¹⁵⁰.

¹⁴¹ KARL 1967; SOLMSEN 1950, 235.

¹⁴² Hes., *Th.* 735-746. Uno dei problemi che ha suscitato l'interesse maggiore da parte degli studiosi è l'utilizzo del pronome pavnta del v. 740. Si veda a tale proposito KIRK 1956, 10-13; MANDOLFO 1956; SOLMSEN 1950, 235-248, in modo particolare 245.

¹⁴³ Hes., *Th.* 747-756.

¹⁴⁴ *Ibidem*, 758-766.

¹⁴⁵ *Idem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*, 767-773.

¹⁴⁷ *Ibidem*, 775-806. L'episodio di Stige può essere assimilato a quello di Calipso nell'*Odissea*, anche ella figlia di Atlante (VII, 245 ss): Ulisse deve navigare nove giorni prima di giungere, al decimo, nella terra di Ogigia, così nella *Teogonia*, il dio che ha compiuto uno spargiuro con l'acqua ogigia dello Stige resta nove anni in esilio e non è "restaurato" nella sua divinità che nel decimo anno; la terra di Calipso e quella di Stige si trovano entrambi ai confini dell'Olimpo, e i due messaggeri divini, Iris da un lato ed Hermes dall'altro, devono compiere una lunga traversata sul mare per giungere in quei luoghi allo stesso tempo vicini e lontani al cielo. Giunto da Calipso, Hermes rimane estasiato alla vista del giardino paradisiaco, ricco di ambrosia e nettare. I temi del giardino paradisiaco e dei nutrimenti di immortalità ci conducono alla figure delle Hesperides, anche esse, secondo una certa tradizione, figlie di Atlante.

¹⁴⁸ DEBIASI 2008, 18, fa notare che nei poemi esiodei, accanto ad un occidente favoloso si profila un occidente reale. Tale aspetto è ben evidenziato in STRAUSS CLAY 2003.

¹⁴⁹ ANELLO 1993-1994, 255. L'autrice sulla scorta di GRILLI 1989, 12 sostiene che già Omero conoscesse un Occidente, tanto che l'*Odissea* è considerata il poema dell'Ovest. Dello stesso parere è PRONTERA 1989, 79, il quale fa rilevare come dietro la scoperta dell'Occidente e dei luoghi del periplo di Odisseo ci sia oltre che "una comprensibile istanza psicologica e legittimistica" anche il collegamento con "le più antiche navigazioni egee di età protostorica...la cui memoria era tenuta viva dallo stesso processo formativo dell'epos".

¹⁵⁰ BRACCESI 2003; MALKIN 2001.

Non statico si presenta, in eguale misura, un altro concetto molto caro al mondo classico, vale a dire quello di *eschatia*¹⁵¹. La parola¹⁵², assente nelle tavolette micenee, è presente nell'*Iliade* (quattro esempi) e nell'*Odissea* (undici)¹⁵³ per designare la parte più remota di un paese, il luogo più lontano dal centro, e con la stessa accezione in Esiodo¹⁵⁴, mostrando affinità concettuali con il lessema *peírata* con cui è associato¹⁵⁵ al v. 622 della *Teogonia*: “ ... ei{at¾ ejp¾ ejscatih/, megavlh~ ejn peivراسi gaivh~ ...”.

Alceo, riferendosi ad un suo periodo di esilio dice¹⁵⁶ *feuvgwn ejscativasi* ed è inevitabile il collegamento con la nota situazione di *Filottete* rievocata da Sofocle¹⁵⁷. È difficile verificare se e in quale misura entrambi gli autori usino il termine in senso proprio, per così dire “tecnico”¹⁵⁸, o non alludano piuttosto ad una generica lontananza dal consorzio umano, assimilando le *eschatiai* alle frontiere esterne e, ancor di più, ai confini del mondo¹⁵⁹.

In età ellenistica non percepiamo nessuna modifica a livello semantico, anzi i poeti¹⁶⁰ di quest'epoca sono tributari di una doppia tradizione, quella omerica in cui *eschatia* designa una estremità sia puramente geografica sia connotata da un “isolamento

¹⁵¹ Derivata dall'aggettivo e[scato~, “il più esterno, il più decentrato”, la parola deve essere un antico nome collettivo: cfr. P. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, Paris 1933, 82. Sull'etimologia dell'aggettivo formato a partire dalla preposizione ex, si veda CHANTREINE 1968-1980 e in ultima istanza MEIR-BRÜGGER 1988, 289-295, in modo particolare 291-292 in cui l'autore pone all'origine *eksatos, che per metatesi e aspirazione della dorsale si sarà trasformato in e[scato~.

¹⁵² Per l'utilizzo della parola nelle fonti greche s.v. CASEVITZ 1995.

¹⁵³ Sugli impieghi omerici si veda l'articolo *ejscatiav* in SNELL, ERBSE 1988.

¹⁵⁴ Hes., *Th.* 275, 622 e fr. 240, 5 Merkelbach-West.

¹⁵⁵ Per tale associazione si veda anche A.R. II, 1261: “... Fa`sin t¾eujru; rjevonta kai; e[scata peivrata Povntou ...” e altri testi di epoca tarda quali Eus., *PE* VIII, 83, 2; Porph., *Peri ajgalmavtwn*, III, 35; Stob., I, 1, 23, 31 in cui è chiaro il riferimento al mondo degli inferi: “... tartara t¾eujrwventa kai; e[scata peivrata gaivh~ ...”.

¹⁵⁶ Alc., fr. 130, 24 Lobel-Page.

¹⁵⁷ S., *Ph.* 144-146.

¹⁵⁸ Arist., *Pol.* VII, 1330 a usa il termine in senso politico.

¹⁵⁹ In merito alla interpretazione del passo di Alceo si veda la discussione di ROBERT 1960, 300 ss. Nel *Filottete*, lo scenario dell'azione che si svolge nelle *eschatiai* è da intendersi come spazio geografico specifico in VIDAL-NAQUET 1972, 168 ss.

¹⁶⁰ A. R. I, 213; Call., *Del.* 138-139; Theoc., *Ep.* XIII, 25.

ascetico”, e dall’altra parte quella storica¹⁶¹ che sposta l’interesse sulle *eschatai* come luoghi di ricchezze meravigliose.

L’espressione italiana “ al di là di” con cui siamo soliti tradurre la parola *ejscatiav* greca, trova una più soddisfacente corrispondenza nell’avverbio greco *kaquvperqen*, cioè un luogo che si trova al di là di un altro in rapporto all’osservatore; si tratta dunque di un procedimento di localizzazione essenzialmente relativo che non si deve e non si può tradurre con espressioni assolute¹⁶².

Nell’immaginario mitologico antico, dunque, l’aldilà si configura come uno spazio dai tratti pre-cosmici, situato oltre l’immaginaria linea di confine che separa la cultura dalla natura ovvero dall’alterità¹⁶³.

Ai limiti¹⁶⁴ occidentali, laddove si pone Ade, la *Teogonia* colloca tutta una serie di racconti mitici: qui sono le Hesperides¹⁶⁵ e accanto a loro le Gorgoni e Geryone¹⁶⁶, ma anche Atlante¹⁶⁷: quest’ultimo riceve la sua caratterizzazione

¹⁶¹ Hdt. III, 106.

¹⁶² BALLABRIGA 1986, 18.

¹⁶³ SCARPI 2000, 313. Per il concetto di alterità si veda *IN LIMINE* 2004, IX. L’idea di alterità, come quella di periferia, di margine o di frontiera, sarebbe stata concepita, nel mondo ellenico, all’epoca delle Guerre Persiane. Fu allora infatti che la greicità, a detta del suo portavoce Hdt. (VIII, 144, 2) definì se stessa secondo la nota formula, per cui ciò che è ellenico risulta accomunato, e insieme contraddistinto, dalla condivisione di sangue, di lingua, di costumi e culti divini. Definire significa tracciare confini ed è appunto, come se allora il mondo greco avesse inteso auto circoscriversi, in funzione difensiva, entro un ambito dal quale rimanesse escluso il barbaro. Ma come scrive PUGLIESE CARRATELLI 1999, 5: “ogni limite è ambivalente, nel senso che si pone come una chiusura invalicabile, ma implica nel contempo un invito all’infrazione”.

¹⁶⁴ Da questo momento in poi preferirei parlare di “limiti” e non di “confini”, visto che quest’ultimo termine si presenta molto più statico del primo: le Hesperides pertanto, come vedremo dall’analisi delle fonti, si collocano in un territorio non circoscritto ma che si definisce volta per volta a seconda del contesto di riferimento.

¹⁶⁵ Hes., *Th.* 215-216: “...iEsperivda" qÆ, ai|" mh'la pevrhn klutou' ÆWkeanoi'o' Ú cruvsea kala; mevlousi fevrntav te devndrea karpovn:...”. [T1]

¹⁶⁶ Hes., *Th.* 287-294: “... Crusavwr d¾e[teke trikev falon Ghruonh`a Ú micqei;~ Kallirovh kouvrh klutou` jWkeanoi`o. Ú to;v me;n a{r¾e jxenavrix e bivh JHraklhevih Ú bousi; pavr¾eijlipovdessi perirruvtw/ eijn jEruqevih Ú h[mati tw/, o{te per bou`~ h[lasen eujrumetwvpou~ Ú Tivrung¾eij~ ijerhvn, diaba;~ povron jWkeanoi`o, Ú [Orqon te kteivva~ kai; boukovlon Eujrutivwna Ú staqmw/` ejn hjeroventi pevrhn klutou` jWkeanoi`o. “

¹⁶⁷ Hes., *Th.* 517-520: “.... [Atla~ d' oujrano;n eujru;n e[cei kraterh`~ u]p¾ ajnavgkh~Ë Ú peivrasin ejn gaivh~ provpar¾ JEsperivdwn ligufwvvnwn Ú e]sthv~Ë kefalh`/ te kai; ajkamavthsi cevressi· Ú tauvthn gavv oij moi`ran ejdavssato mhtiveta Zeuv~. .”

occidentale proprio perché posto di fronte alle Hesperides, il cui nome deriva da *hesperos*¹⁶⁸, “(della) sera, (dell’) occidente”.

In questo *milieu* culturale e cosmologico si colloca l’immagine delle Hesperides. La prima attestazione letteraria delle Hesperides è presente nella *Teogonia* di Esiodo¹⁶⁹ dove però non sono mai messe in relazione con Herakles¹⁷⁰; si tratta del primo tentativo di sistemazione del patrimonio mitologico, di organizzazione razionale del mondo fisico e di articolazione di concetti astratti¹⁷¹.

Il poeta colloca le figlie di Notte, al di là di Oceano¹⁷² e le definisce come coloro che custodiscono gli alberi che producono i pomi d’oro. In un passo successivo¹⁷³ Esiodo menziona nuovamente le Hesperides, questa volta però si tratta di un riferimento indiretto, in quanto le fanciulle dal canto sonoro¹⁷⁴, sono utili al poeta di Ascra in Beozia per definire la collocazione occidentale delle Gorgoni¹⁷⁵, localizzate appunto

¹⁶⁸ CHANTERINE 1968-1980, s.v. e{spéro~. Il termine può essere tradotto sia con la parola "sera" (*Odissea*), che con "occidente, dell'ovest". Per quanto riguarda l’etimologia è evidente la somiglianza con la corrispondente parola latina *uesper-ī*

¹⁶⁹ Hes., *Th.* 213-216. [T1]

¹⁷⁰ *Contra* DA III. 1, s.v. *Hercules*, coll. 78-128. Se le allusioni alle fatiche di Herakles sono del tutto naturali, una trattazione vera e propria avrebbe comportato di necessità la composizione di altrettanti poemi all’interno della *Teogonia*. In essa vi è un sottile riferimento all’impresa contro Geryone e all’apoteosi dell’eroe, (229, 950-955): cfr. DEBIASI 2008, 41.

¹⁷¹ PELLEGRINI 2009, 14.

¹⁷² Nella concezione omerica (Hom., *Il.* XVIII, 607), la terra ha forma di disco, circondato tutto intorno dalle correnti del fiume Oceano. Con il termine *ÆWkeanov~*, dunque, l’immaginario greco arcaico allude ad una realtà del mito che non possiede localizzazione geografica. Essendo circolare (baqurrovo~) il corso del fiume, esso scorre in corrispondenza dell’ultimo confine del mondo: dove termina la terra, in ogni direzione, esiste l’Oceano. Nell’immaginario greco di età arcaica, l’idea di estremo occidente rivestiva una importanza fondamentale: ai limiti dell’universo, in un luogo avvolto dalle tenebre della Notte e immerso nelle profondità più recondite, gli dei hanno relegato tutto ciò che in questo massimo disordine, si contrappone all’ordine cosmico. Ben presto, tuttavia, con il progredire delle conoscenze geografiche, la rappresentazione omerica fu relegata tra le fantasie poetiche che non possono essere sottoposte a verifica: così già Hdt. II, 23, in polemica con la geografia ionica, asserisce che l’esistenza di questo fiume è a lui sconosciuta e che la sua prima menzione va probabilmente addebitata alla tradizione dei poihtaiv ({Wkeano~ de; h[tina tw`n provteron genomevwn dokev w tou[noma eu]rovnta e]~ poivhsin Æeseneivkasqai).

Un altro passaggio fondamentale della geografia e della cosmologia iliadica è costituito da *Il.* XXI, 194-197, in cui si illustra la funzione cosmogonica di Oceano, origine di tutte le acque; ad esso è avvicinato Acheloo, che forma con il primo una sorta di coppia primordiale: su questo problema cfr. BALLABRIGA 1986, 42-43. Sul tema della geografia omerica, cfr. ANTONELLI 1997, 37, 178.

¹⁷³ Hes., *Th.* 274-275. [T2]

¹⁷⁴ Cfr. anche Hes., *Th.* 518. [T3]

¹⁷⁵ Nel fr. 26 (Davies= 32 Bernabé) dei *Kypria* si può notare un collegamento tra l’isola Sarpedonia, terra delle Gorgoni, gli estremi confini della terra e Oceano. Cfr. Herodian., *periv mon. lex.*, 9 (II 914, 5 Lentz.); ANTONELLI 1996.

accanto alle Hesperides e definite, al pari delle prime, come figlie di Nyx¹⁷⁶, la cui dimora si colloca al fondo del Tartaro¹⁷⁷ in un punto dell'universo in cui coincidono oriente e occidente, senza che si manifesti una neutralizzazione tra il Giorno e la Notte, contrariamente a ciò che avviene nell'*Odissea* dove i fenomeni diurni annullano quelli notturni¹⁷⁸.

Con la progenie di Notte che dispiega la sua discendenza subito dopo la castrazione di Ouranos¹⁷⁹, la potenza della morte e della distruzione fa il suo ingresso sulla scena dell'universo¹⁸⁰. J. P. Vernant ha giustamente sottolineato i molteplici legami di questo catalogo con la castrazione di Ouranos: *“Dall'errore di Kronos i figli di Notte si diffondono nel mondo divino; per i bisogni della vendetta, essi si arrendono, in piena gestazione, alla lotta e alla guerra, all'astuzia e all'inganno”*¹⁸¹; egli sottolinea anche che la maggior parte di queste entità si ripartiscono in due gruppi che concordano con le due categorie di divinità nate dai genitali recisi di Ouranos, l'una a partire dalle gocce di sangue accolte da Gaia e l'altra generata dai *médea* uranici caduti in mare¹⁸².

¹⁷⁶ Costei è insieme ad Erebo figlia di Chaos, e proprio dall'unione di questi due elementi nasceranno Etere ed Hemere: è questo il caso in cui è messo alla prova, per la prima volta, il filovthti migh`nai, vale a dire la forza di Eros elevato a dio primordiale. In Hes., *Th.* 123-124 abbiamo una esemplificazione dei due criteri principali sulla base dei quali Esiodo costruisce le sue genealogie, l'analogia e il contrasto. Da Chaos per partenogenesi nascono due entità delle tenebre, Erebo e Nyx; da Nyx, unitasi a Erebo, due entità della luce, Etere e Hemere (Giorno). Etere è la parte luminosa del cielo poiché la mentalità arcaica non concepiva il sole come l'unica origine della luminosità diurna; per lo stesso motivo, Eos è una entità a sé, come Hemere e Nyx, che non sono pensati come fenomeni dipendenti unicamente dalla presenza o assenza del sole. Il legame genealogico, insieme ad altri accorgimenti, è il sistema utilizzato da Esiodo per articolare la rappresentazione dei miti, degli elementi naturali, dei principi *sub specie divina*.

¹⁷⁷ JOHNSON 1999.

¹⁷⁸ ARRIGHETTI 1975, 172-174; BALLABRIGA 1986, 125, 130.

¹⁷⁹ Hes., *Th.* 176.

¹⁸⁰ Ouranos si avvicina a Gaia quando sta per sopraggiungere la notte: un tale dettaglio potrebbe anche avere un rapporto, sul piano narrativo, con il dispiegamento della genealogia notturna in seguito alla castrazione di Ouranos e alle nascite che ne conseguono.

¹⁸¹ VERNANT 1981, 252-260, in particolare 260 (trad. a cura dell'autore).

¹⁸² *Idem*.

La progenie di Nyx¹⁸³, secondo G. Arrighetti, al contrario, può essere suddivisa in tre gruppi, i cui componenti, nonostante appaiono accomunati da caratteri genericamente negativi¹⁸⁴, presentano una sostanziale differenza¹⁸⁵: il primo gruppo condivide l'oscurità della madre¹⁸⁶, il secondo associa l'idea di *eschatia* della Notte, come le Hesperides¹⁸⁷, il terzo mostra il carattere funesto della madre: qui si trovano Nemesis, Apate, Eris, Philotes¹⁸⁸; se nei primi due casi si tratta di entità cosmiche, la progenie del terzo gruppo appartiene alla sfera spirituale, dei mali che affliggono l'uomo¹⁸⁹.

Partendo da Esiodo A. Ballabriga costruisce la sua rappresentazione dell'ecumene facendo intervenire oltre allo stadio mitico, due livelli cosmici, quello celeste e soprattutto quello infernale¹⁹⁰: dopo aver posto la dimora di Notte ai confini dell'universo, degli abissi infernali del Tartaro, il poeta descrive una seconda volta la *silhouette* di Atlante in relazione al viaggio di Notte e Giorno, il cui punto di incontro è posto proprio nel luogo in cui il gigante sorregge con le braccia infaticabili e con la testa la volta celeste¹⁹¹. Il luogo in cui Atlante sostiene la volta celeste non ha più

¹⁸³ In quanto madre delle Hesperides custodi dei frutti dell'immortalità e poste a guardia del giardino in cui scorrono le acque dell'immortalità quali nettare e ambrosia, la Notte produce lo spazio dell'immortalità divina: cfr. BALLABRIGA 1986, 288.

¹⁸⁴ A tal proposito bisogna sottolineare che gli epiteti omerici a proposito di Notte hanno, al contrario, un valore positivo, definita la Rapida (qohv) o l'Ambrosiana (ajmbrovsia): essi introducono una dimensione meno pessimista. *Schol. ad Hom., Il. X*, 394; *XIV*, 261 a.

¹⁸⁵ Moros, il destino di morte, Kèr, la morte che uccide, e Thanatos, il dio stesso della morte, all'inizio di questo catalogo, costituiscono un insieme di potenze che evocano più aspetti della morte. Se Thanatos rimanda all'esaurimento definitivo della forza vitale, suo fratello Hypnos, il sonno, ne rappresenta lo svilimento temporaneo. Al Sonno si associano i Sogni che lo popolano, le apparizioni talvolta ingannevoli che si impongono agli individui profittando del loro abbandono (cfr. *Hom., Il. II*, 6-19 dove Zeus invia il Sonno funesto ad Agamennone al fine che quest'ultimo cada, con tutto il suo esercito, in una terribile voragine). Nella famiglia notturna trovano posto naturalmente le Hesperides della sera; Notte genera in seguito due gruppi di divinità temibili, le Moires e le Kéres, legate non solamente al destino di morte, ma anche alla punizione delle colpe, allo stesso modo di Nemesis, potenza divina che presiede inflessibile alla giusta "retribuzione". È a questo punto del suo catalogo che Esiodo fa posto ad Apate, l'inganno, e a Philotes, l'unione intima, seguiti da Gheras, la vecchiaia, ed Eris, l'ultima dei figli di Notte. Su questa genealogia notturna cfr. ARRIGHETTI 1993, 101-114; PIRONTI 2007, 76-80; RAMNOUX 1959.

¹⁸⁶ *Hes., Th.* 211-213.

¹⁸⁷ *Ibidem*, 214-223.

¹⁸⁸ *Ibidem*, 224-225.

¹⁸⁹ ARRIGHETTI 1998, 333.

¹⁹⁰ BALLABRIGA 1986, 75.

¹⁹¹ *Hes., Th.* 746-757.

caratteristiche esclusivamente occidentali all'interno di un piano orizzontale su cui si collocherà la ricerca dei pomi delle Hesperides da parte di Herakles¹⁹², ma il contesto della descrizione ci ha condotti nelle profondità cosmiche, in un luogo diametralmente opposto alle dimore celesti. La geografia mitica della terra del Sole, allo stesso modo di quella delle Hesperides, giustappone due livelli concettuali differenti: l'uno si iscrive in una dimensione orizzontale, fenomenale e realista, l'altro non sembra potersi ascrivere ad un orizzonte "propriamente solare", dal momento che postula in fondo all'universo l'esistenza di un punto in cui si ha la coincidenza degli opposti¹⁹³.

Allorché è evocato nei pressi delle Hesperides, Atlante sembra semplicemente relegato ai confini occidentali, sul piano cosmico intermedio delle terre e del mare, proiettato ai limiti inferiori del mondo nella descrizione del Tartaro.

Una tale dualità spaziale appare a proposito delle Hesperides stesse: prima di essere menzionate in relazione ad Atlante, esse erano poste nel catalogo della discendenza di Notte; la natura della loro madre e degli altri suoi figli suggerisce che lo splendore del giardino degli dei resta sotto il segno del mondo notturno¹⁹⁴. La terra delle Hesperides e di Atlante tende ad apparire meno eccentrica, più vicina ad una zona centrale ed assiale, senza perdere nel contempo la sua dimensione occidentale: il luogo dell'universo occupato da Atlante e dalle Hesperides presenta la struttura cosmologica di un *omphalos*¹⁹⁵ di un ombelico del mondo, cioè di un punto in un certo qual modo centrale che si presenta come una zona in cui si effettua la rottura e

¹⁹² Il percorso di Herakles alla ricerca dei pomi delle Hesperides vuole dunque suggerirci un passaggio attraverso le stazioni solstiziali, necessario per sfociare in una sorta di totalità cosmica dell'aldilà rappresentata dal sito di Atlante, in quelle profondità da cui emerge il Sole verso l'Etiopia e in cui sprofonda in corrispondenza delle Hesperides. Cfr. BALLABRIGA, 257.

¹⁹³ BALLABRIGA 1986, 78.

¹⁹⁴ *Ibidem*, 82.

¹⁹⁵ A proposito del tema "*omphalico*" si veda ELIADE 1974, 316-317; ROSCHER 1913; ROSCHER 1918. Analizzando questi testi sembrerebbe che i poeti della Grecia arcaica e classica avessero provato una certa reticenza a leggere un simbolismo *omphalico* troppo preciso nelle realtà culturali così prestigiose come Delfi, riservando piuttosto la tematica dell'asse e dell'ombelico del mondo all'evocazione di realtà cosmologiche lontane come la terra delle Hesperides e di Atlante, l'isola di Calipso o lo stesso Etna.

la fusione dei livelli cosmici nel senso verticale (coincidenza dell'alto e del basso) o nel senso orizzontale (coincidenza del levante e dell'occidente). Pertanto l'ombelico atlantico ci riconduce alla sua dimensione occidentale quanto a quella infernale: si tratta di una forma di congiunzione delle estremità dell'universo, forse assai curiosa ad un primo sguardo, ma che si spiega bene se si tiene conto del fatto che l'ovest e le profondità dell'universo possono congiungersi in modo selettivo e privilegiato¹⁹⁶.

Il testo di A. Ballabriga costituisce una sorta di atlante teorico di una geografia mitica¹⁹⁷. Partendo da un centro assai vago costituito dalla Grecia del Peloponneso e dell'area egea, l'analisi si sposta sui territori di confine in cui terre mitiche e reali si confondono e in cui i problemi geografici¹⁹⁸ assumono una dimensione cosmografica sia metafisica che teologica¹⁹⁹. Per ritrovarsi in questo mondo in cui il finito affianca l'infinito, sembra necessario all'inizio trascendere dalla nostra localizzazione cardinale a vantaggio di quella solstiziale, basata su un asse est-ovest corrispondente al corso del Sole, avente come punti estremi "*i levanti e gli occidenti d'estate e d'inverno*"²⁰⁰. Tuttavia se l'asse est-ovest orienta l'organizzazione della geografia mitica, i punti di fuga di quest'asse, l'Estremo Occidente e l'Estremo Oriente, sono essi stessi dei poli ambigui. Si tratta di una logica secondo cui, continuando verso l'estremo occidente, ci si ritrova piuttosto all'estremo oriente.

¹⁹⁶ BALLABRIGA, 84.

¹⁹⁷ BOUVIER 1989.

¹⁹⁸ Davanti all'incertezza degli studiosi moderni di identificare e localizzare, in modo preciso, i luoghi menzionati dagli antichi, l'autore insiste, in maniera molto giudiziosa, sul carattere primitivo del materiale e del sapere che erano a disposizione dei geografi antichi e sulla mancanza di rigore e l'approssimazione dei loro dati, come per esempio quelli forniti da Strabone (cfr. BALADIÉ 1980, 20), e in un ottica più generale, sull'errore nel volere tracciare una carta geografica sulla base dei viaggi di Ulisse (dello stesso avviso è GERMAIN 1954 e LACROIX 1983. Per tutte queste problematiche cfr. BALLABRIGA 1986, 44 con relativa bibliografia).

¹⁹⁹ BALLABRIGA 1986, 38, 80: "*Per questo genere di problemi, una buona soluzione non è quella che soddisfi i nostri standards di erudizione e di rigore storico-geografico, ma una soluzione che tenga conto del tipo di sapere e di interesse che poteva animare la geografia arcaica. Di conseguenza una preoccupazione troppo forte per i realia costituisce un errore in cui non bisogna incorrere. È l'unico modo per determinare la struttura dei più antichi saperi relativi ai confini occidentali, è ancora il ritorno ai testi dell'epica*" (tra. a cura dell'autore).

²⁰⁰ *Ibidem*, 9-10.

A spiare il Sole nei suoi corsi o nei suoi riposi notturni, tutto sembra confermare la logica di una prossimità ai confini del mondo del levante e dell'occidente; logica che permette ancora di comprendere perché l'Etiopia, terra di confine, è sia occidentale che orientale²⁰¹. Luogo in cui l'est e l'ovest coincidono, le estremità del mondo sono anche i luoghi in cui i differenti livelli dell'universo si ricongiungono e dove si opera l'unione tra alto e basso. È qui che relegato ai confini dell'occidente, davanti alla terra delle Hesperides, Atlante può sostenere il cielo e trovarsi davanti alla dimora di Notte, nelle profondità dell'universo. Secondo questa rappresentazione l'asse cosmico, l'*omphalos* non è al centro del mondo ma ai suoi margini; A. Ballabriga allora può dimostrare che, lungi dall'essere una innovazione ionica, la logica di una visione solstiziale si può riconoscere già nei miti relativi ai mondi lontani e alle terre dell'al di là²⁰²: egli suppone che ai margini dell'universo ci sia un nadir in cui la coincidenza degli opposti²⁰³ può giocare in modo massimale, dove est ed ovest non sono che un luogo in cui il cielo e gli inferi si ricongiungono. È in questa congiunzione dei contrari che si risolve l'enigma del sostegno cosmico e che si trova come scongiurato il sentimento di una paura cosmica²⁰⁴. Ai confini del mondo, laddove tutto avrebbe potuto oscillare nel vuoto del *chaos*, si situa in modo paradossale l'*omphalos* che regge e tiene uniti il cielo e la terra²⁰⁵: il mondo ritrova la sua stabilità precisamente nel luogo in cui il finito affianca l'infinito del *chaos*²⁰⁶.

²⁰¹ *Ibidem*, 175-190.

²⁰² La tesi di A. Ballabriga determina la differenza essenziale che esiste tra questa visione poetica e arcaica del mondo e la localizzazione cardinale tradizionale che si sovrapporrà, in maniera definitiva, in età ellenistica, e permette, d'altra parte, di integrare le localizzazioni mitico-reali, sovente vaghe e contraddittorie: in questo modo riesce a spiegare le ragioni della dualità di una Etiopia orientale e una occidentale, o di una Hesperia, a volte in Libia a volte negli Iperborei.

²⁰³ Il sintagma *coincidentia oppositorum* è utilizzato con lo stesso valore da NAGY 1990, 185.

²⁰⁴ BALLABRIGA 1986, 84-87.

²⁰⁵ ELIADE 1974, 316: "Da un punto di vista generale, si può dire che il simbolismo del centro, si articola in tre insiemi solidari e complementari: 1) al centro del mondo si trova la Montagna Sacra, punto in cui si incontrano il cielo e la terra; 2) ogni tempio e palazzo, e per estensione, ogni città sacra o ogni residenza reale sono assimilati ad una Montagna Sacra e sono definiti centri; 3) a loro volta, il tempio o la città sacra, essendo il luogo per cui passa l'Axis mundi, sono visti come il punto di congiunzione tra Cielo, Terra ed Inferi" (trad. a cura dell'autore). Proprio quest'ultimo punto è assimilabile alla descrizione che fa Esiodo del luogo in cui sta Atlante.

²⁰⁶ BALLABRIGA 1986, 100-103, 259-265.

Una critica al lavoro di A. Ballabriga è nelle parole di D. Nakassis²⁰⁷, il quale sostiene che lo studioso francese abbia utilizzato insieme, e ponendole sullo stesso piano, le antiche interpretazioni della geografia omerica²⁰⁸ e le mappe moderne. Assegnando una reale collocazione a qualsiasi elemento della geografia omerica, egli sostiene che ogni descrizione del poeta epica abbia un riflesso in luoghi e persone reali. Paradossalmente ci sono stati pochi tentativi di spiegare le descrizioni omeriche di *eschata* come un sistema coerente di pensiero che corrisponda ad una identificabile logica mitica²⁰⁹.

Esiodo pur non tramandando i nomi delle Hesperides, al contrario di Servio²¹⁰ che sembra averle nominate Ai[glh, jEruvqeia, jEsperevqousa in base alla autorità di Esiodo stesso²¹¹, ne ricorda la loro voce squillante (ligufwvwnwn)²¹². L'aggettivo liguv~ è utilizzato da Omero²¹³ per caratterizzare il canto delle Sirene²¹⁴, con l'accezione di canto "acuto"; ma accanto a tale definizione gli studiosi accolgono quella di "melodioso", "puro" e "chiaro"²¹⁵. Inoltre, lo scoliasta al passo di Omero riporta tra i nomi delle Sirene quello di Lígeia, che rinvia alle proprietà del canto

²⁰⁷ NAKASSIS 2004.

²⁰⁸ A proposito della "immaginaria" geografia omerica s.v. HARTOG 2001, 23-26, 28

²⁰⁹ Eccezioni sono costituite dai lavori di BURGESS 1999 e di COOK 1995.

²¹⁰ Serv. *A.* 4, 484.

²¹¹ Il grammatico latino in particolar modo fa riferimento ad un frammento esiodico fr. 360, raccolto successivamente dagli editori Merkelbach/West. Serv. introduce questo riferimento diretto, dal quale fa dipendere la serietà e la stabilità del mito, per cercare un ipotetico originale, un significato reale in opposizione all'apparente absurdità o frivolezza del racconto: BURKERT 1987, 9.

I nomi delle Hesperides potevano essere rintracciati altrove in Esiodo, quindi, a meno che non si voglia integrare il testo esiodico, collocandoli immediatamente dopo i versi 215-216 come fa GOETTLING 1831.

²¹² Tale accezione sarà ripresa anche da un poeta tardo quale Nonn., *D.* XXXVIII 130-141, secondo cui il loro canto allietò le nozze dell'oceanina Klimene e di Helios. L'associazione tra l'aggettivo e le Hesperides ricorre in Anon., in *Th.* 389, 9; 403, 25; Clem. Al., *Protr.* II, 17, 2, 8; Eus., *PE* II, 3, 23, 9; Pediasim., *Interpretatio Allegorica in Hesiodi Theogoniam* 344, 29; *schol. ad Hes., Th.* 275, 1.

²¹³ Nei poemi omerici l'aggettivo è impiegato a proposito del vento (*Il.* V, 526; XIII, 590; XXIII, 215), del colpo inferto da una frusta (*Il.* XI, 532) del canto delle Sirene (*Od.* XII, 44, 183) e di quello di un uccello (*Il.* XVI, 590).

²¹⁴ Hom., *Od.* XII, 44, 183.

²¹⁵ Cfr. CHANTREINE 1968-1980, s.v. liguv~. *Lexicon des frühgriechischen Epos*, Göttingen 1979, s.v. ligurov~: "infernale, acuto". La nozione di chiarezza del suono espressa dall'aggettivo liguv~ e ligurov~ è scelta anche da STANFORD 1967, 147-150, che sottolinea, da un lato, come in Grecia "il tono acuto fosse quello principale", dall'altro che i due aggettivi fossero i termini preferiti dai Greci per descrivere una bella voce "the ideal Greek voice was clear, delicate, light, high, melodious, and distinctly articulated". Si veda anche WEST 1992, 43-43, il quale non è riuscito a rintracciare una esatta etimologia per questo aggettivo.

dalle tonalità acute, capace di “*meduser*”, “*thelgein*”²¹⁶. M. Carastro, a tal proposito, ha stabilito un forte legame tra le sonorità acute, proprie delle Sirene ma anche delle Muse, e la “*configurazione del thelgein*”: all’interno del suo *excursus* sulle figure mitiche e divine che possiedono tali capacità di “bloccare” chi le guarda o chi le ascolta, non inserisce le Hesperides in quanto le fanciulle della sera non sono dotate di questi “poteri”, in tal caso la loro voce *liguv~* può essere spiegata solo con l’accezione di melodiosa, dolce e sonora²¹⁷.

Lo spazio geografico posto in direzione del sole calante²¹⁸ esercitò sempre enorme attrattiva sull’immaginario collettivo della Grecia arcaica che non si sottrasse al fascino di pensare ad un paese esteso agli estremi confini della terra abitata, o addirittura al di là di tale limite, che fosse sede di uno dei più noti episodi della leggenda di Herakles²¹⁹: in un primo momento, infatti, le immagini mitiche dello spazio occidentale, codificate nella più arcaica produzione letteraria, furono concepite in termini del tutto fantastici.

Di Herakles, delle sue fatiche, e probabilmente anche di un viaggio nell’estremo occidente, presso la dimora delle Hesperides, doveva raccontare anche Pisandro²²⁰ di Rodi, che visse con ogni probabilità nel corso del VII secolo a.C.²²¹ La perdita pressoché totale della sua opera, gli *JHravkleia* in due libri²²², ci impedisce oggi di formulare qualsiasi ipotesi intorno al contenuto complessivo della tradizione e soprattutto circa l’eventuale tentativo del poeta di legare la leggenda ad un preciso

²¹⁶ Sul significato del verbo greco *thelgein* si vedano le pagine introduttive al cap. III di CARASTRO 2006, 65-66.

²¹⁷ All’interno della scuola aristotelica (Arist., *Aud.* 804 a, 21-32) ci si era interrogati sulle qualità delle voci *ligurai*, definite come sottili, *leptai*, e forti allo stesso tempo, *puknai*. Cfr. STANFORD 1967, 149; WEST 1992, 42.

²¹⁸ BALLABRIGA 1986, 257.

²¹⁹ Sui racconti legati alla rappresentazioni mitiche dell’occidente cfr. FABRE 1981 che offre una panoramica di raggio assai ampio.

²²⁰ GENTILI 1977, 299-305. Nella sua opera sulle fatiche di Herakles Pisandro dovè certamente trattare l’impresa dell’eroe contro Geryone, come si desume da Ath. 11, 469 c= fr. 5 Kindel che fa esplicito riferimento al viaggio di Herakles nella coppa del Sole.

²²¹ Sulla cronologia di Pisandro, cfr. Suid. s.v. Peivs che colloca il *floruit* intorno al 648 a.C.

²²² Le testimonianze e i frammenti dell’opera di Pisandro sono raccolti da BERNABÉ 1987, 164 ss.

contesto geografico²²³. Secondo L. Antonelli²²⁴, Pisandro fu il primo a trasformare il racconto su Atlante e le Hesperides in un a\qlon di Herakles: in base alla testimonianza di uno scolio alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (IV, 1396 a), infatti, l'antico poeta parlava di un drago, figlio di Gaia, ucciso da Herakles, mentre montava la guardia ai frutti dorati²²⁵.

Tra i poeti epici arcaici, di cui si conserva qualche memoria congiunta a un manipolo intellegibile di frammenti, un interesse spiccato per l'occidente, nella duplice sfera dell'immaginario e del reale, è ravvisabile in Eumelo²²⁶. Su di lui gli antichi forniscono notizie sintetiche e non sempre omogenee dalle quali è non di meno possibile trarre elementi indiziari di estremo rilievo²²⁷. Le fonti sono concordi nel definire Eumelo come corinzio, membro dell'esclusiva oligarchia dei Bacchiadi²²⁸, dominante a Corinto fino alla metà del VII secolo a.C.²²⁹ In questo quadro si inserisce la testimonianza, riportata da Filodemo nel *De pietate*²³⁰, della *Titanomachia* di Eumelo²³¹; quest'opera, in almeno due libri²³², si profila come una storia divina di ampio respiro, non limitata alla sola materia del titolo, sul modello della *Teogonia* esiodea; quest'ultima narrava sì le generazioni delle entità primigenie

²²³ L'opera doveva in ogni caso comprendere il racconto del viaggio di Herakles oltre l'Oceano, dal momento che il fr. 5 Bernabé (=Athen. 11, 469 c) allude alla coppa del Sole con cui l'eroe attraversò il mitico fiume.

²²⁴ ANTONELLI 1997, 189.

²²⁵ Si tratta del fr. 15 Bernabé, in cui, in realtà, lo *scoliasta* si limita a precisare che il drago, chiamato Lavdwn da Apollonio, in Pisandro era considerato figlio di Gaia. Il riferimento ad Herakles è perciò una deduzione tratta dal contesto: siccome nel passo delle *Argonautiche* (IV, 1400) si dice che il mostro fu ucciso dall'eroe, è probabile che costui fosse anche protagonista del racconto di Pisandro.

²²⁶ Edizioni moderne: BERNABÉ 1987, 106-114; DAVIES 1988, 95-103; WEST 2003, 220-251. Cfr. anche: KINKEL 1877, 185-195; JACOBY 1950, 378-381, in parte rimpiazzato da FOWLER 2000, 105-109.

²²⁷ DEBIASI 2004, 19.

²²⁸ WILL 1955, 295.

²²⁹ Più precisamente Eumelo verrebbe ad inquadrarsi nel periodo nel quale i Bacchiadi, dismessa la monarchia vitalizia da essi già detenuta, si alternarono annualmente alla guida della città mediante "rotazione" pritanica. A tale proposito cfr. DE FIDIO 1994.

²³⁰ Philod., *piet.* (*PHerc* 1088 VII 24 p. 43 Gomperz)= Acus. *FGrHist* 2 F 10.

²³¹ WEST 2002, 109-133, in modo particolare 113, 116.

²³² Athen. VII 277 d= *Titan.* test. 2= Eum. test 9 B.: oi\da o{ti oJ th;n Titanomacivan poihsa~, ei{t' Eu[mhlo~ ejstin oJ Korivnqio~ h] jArkti`no~ h] o{sti~ dhvpote caivrei ojn mazovmeno~, ejn tw~/ deutevrw/ ou{tw~ ei[rhken.

e dei numi, ma nel contempo conteneva essa stessa una *Titanomachia*²³³: questo elemento configura l'opera di Eumelo come un poema di stampo esiodeo.

Eumelo doveva aver riferito all'interno del suo poema delle Hesperides, custodi dei pomi, il cui nome non è tuttavia preservato, causa lacuna nel testo papiraceo del *De pietate*: ο] de; th;n Ti»ta¼nomacivan »ta;¼ me;n mh`la fulavt»tein ...²³⁴. Quantunque del brano di Filodemo sia perduto proprio il segmento con la menzione del custode degli aurei pomi della *Titanomachia*, l'andamento di quanto rimane del medesimo passo lascia presumere una soluzione distinta da quella di Acusilao²³⁵, dove a vegliare erano le Arpie, o di Epimenide²³⁶ dove a farlo erano Arpie identiche in tutto ad Hesperides²³⁷, sicché è probabile che il poeta "titanico" abbia seguito con opportuni sviluppi la versione tratteggiata da Esiodo nella *Teogonia*²³⁸, ove a coadiuvare le Hesperides è un tremendo serpente (deino;~ o[fi~), figlio di Ceto e Forci²³⁹, "che nei recessi della terra oscura, presso i grandi confini gli aurei pomi protegge" (ο} ejremnh"" keuvqesi gaivh" peivrasin ejn megavloi" pagcruvsea mh'la fulavssei)²⁴⁰.

Anche Stesicoro²⁴¹, nella *Geryoneide*, cantava le auree dimore (pagcruvsea dwvmata) delle Hesperides²⁴², figure correlate a Geryone, proiettate sul medesimo

²³³ Hes., *Th.* 617-720.

²³⁴ Philod., *piet.* (*PHerc* 1088 VII 27 -29 p. 43 Gomperz)= *Titan.* fr. 9 B.

²³⁵ *FGRHist* 2 F 10: ta;~ JArpuiaiv~ ta; mh`»la f¼ulavttein jAko»usivl¼ao~.

²³⁶ Secondo una testimonianza di D. L. I 111= Epimen. 3 A 1 D.-K, il poeta era nativo di Creta ma visse in larga misura ad Atene intorno al 600 a.C. e scrisse un poema dedicato alla costruzione della nave Argo e al viaggio di Giasone presso i Colchi.

²³⁷ Philod., *piet.* (*PHerc* 1088 VII 24 -27 p. 43 Gomperz)= Epimen. 3 B 9 D.-K: ... jEpimenivdh~ de; kai; ta;~ aujta;~ ei\nai tai`~ JEsperivsin. Su questa identificazione cfr. SMITH 1892-1893, 103-114, in modo particolare 105-105. L'autrice riporta la testimonianza di STUDNICZKA 1890, 26: l'identificazione con le Hesperides deve essere presa come un "ausser Acht"; se rifiuta l'ultima parte del passaggio di Filodemo, ne accetta la parte principale.

²³⁸ DAVIES 1989, 18; HUXLEY 1969, 27.

²³⁹ Hes., *Th.* 335. A differenza di ciò che vedremo nell'*Hercules* di Euripide, il serpente terribile della *Teogonia* ha caratteristiche cosmiche in quanto sorveglia una dimensione che potremmo definire primordiale e sotterranea: cfr. BALLABRIGA 1986, 83.

²⁴⁰ Hes., *Th.* 334-335: evidentemente i pagcruvsea mh'la sono identici ai cruvsea mh'la custoditi dalle Hesperides in *Th.* 215-216. [T1]

²⁴¹ BURKERT 1977; GENTILI 1984, 172-175; CAJATI 1941; DAVIES 1988; KURTZ 1981; PAGE 1973; WEST 1971.

²⁴² Stesich. *SLG* fr.8 Page= *PMGF* p. 154 Davies= Papiro di Ossirinco 2617 fr. 6. [T6]

sfondo e partecipi anche esse di una impresa di Herakles²⁴³. In quest'opera, per la prima volta, la tradizione sul viaggio dell'eroe fin sulle rive dell'Oceano, viene inserita nell'ambito di un contesto geografico che non è più quello assolutamente indeterminato della leggenda²⁴⁴, come accadeva in Esiodo e negli autori ciclici. Il poeta, primo fra i Greci, fa menzione della regione di Tartesso, che in questo momento (VI secolo a.C.) costituisce la più immediata concretizzazione dell'immagine mitica dell'estremo occidentale²⁴⁵.

Nel frammento in questione si parla dell'arrivo di una o più persone (ajfivkonto) dal mare presso la bella isola dove le Hesperides hanno le loro case dorate. Secondo D. Page, la fatica che vede protagonista Herakles nel giardino delle Hesperides non doveva essere compresa nella *Geryoneide* di Stesicoro²⁴⁶: l'incongruenza dovuta alla presenza delle pagcruvsea dwvmata può essere spiegata secondo M. Robertson²⁴⁷ con l'identificazione di Erytheia²⁴⁸ con una delle Hesperides e allo stesso tempo con la madre del bovato Eurytion, il cui luogo di nascita è descritto nella *Geryoneide*; costui sarebbe nato dall'unione tra Erytheia ed Ares, sarebbe stato allevato in una caverna e solo in seguito si sarebbe trasferito con la madre sulla bella isola delle Hesperides, sue sorelle.

Anche C. Brillante²⁴⁹ non è certo che nella *Geryoneide* Stesicoro trattasse del viaggio di Herakles alle Hesperides. Una risposta sicura su questo punto non è possibile, per

²⁴³ Significativo che jEruvqeia in Hes. designi ad un tempo l'isola di Geryone ed una delle Hesperides: *Th.* 290 e fr. 360 West; cfr. *schol. ad Apoll. Rhod.* IV 1396. Anche per ROBERTSON 1969 si tratterebbe non del nome della madre di Geryone ma di una Hesperide.

²⁴⁴ A riguardo cfr. ANELLO 1993-1994, 255-294, in particolare, 290.

²⁴⁵ ANTONELLI 1997, 91. Su Tartesso s.v. il capitolo all'interno di questo volume, *I greci e la scoperta di Tartesso*, 41-72, con relativa ampia raccolta bibliografica.

²⁴⁶ PAGE 1973, 148.

²⁴⁷ ROBERTSON 1969.

²⁴⁸ Erytheia "terra rossa" sarebbe il luogo in cui pascolano i buoi dal "manto rosso": questo colore, che è quello del sole levante e calante, costituisce un intermediario tra un colore luminoso che è quello celeste, solare e le tenebre ctonie. Tale mediazione valida a livello cosmologico, lascia intravedere l'ambivalenza di questa regione. Cfr. BURKERT 1977, 277; GERNET 1976, 149.

²⁴⁹ BRILLANTE 1982.

l'autore, dato lo *status* della documentazione²⁵⁰. Certo le due imprese presentano dei tratti affini: entrambe sono localizzate nell'estremo occidente, il nome di una delle Hesperides²⁵¹ è il medesimo dell'isola in cui si svolse il duello tra Herakles e Geryone²⁵², le stesse fonti antiche contaminano talvolta tra elementi presenti nell'una e nell'altra impresa²⁵³, anche se è improbabile che ciò avvenisse nel poema di Stesicoro²⁵⁴.

Un'altra testimonianza significativa è quella riportata da Mimnermo²⁵⁵, il quale, a proposito del viaggio di Helios all'interno della coppa d'oro²⁵⁶, opera di Efesto, che permette al dio di spostarsi da occidente ad oriente, situa le Hesperides presso la terra degli Etiopi²⁵⁷ e non oltre Oceano. Il lirico greco si pone all'interno di una sequenza, tracciata da un passo di Ateneo, il quale riporta citazioni preziose, da Stesicoro²⁵⁸ a Paniassi²⁵⁹ a Ferecide²⁶⁰, sul viaggio notturno compiuto dal dio. Come Stesicoro, anche Mimnermo fa iniziare il tragitto di Helios da *cwvrou ajf JEsperivdwn*²⁶¹.

²⁵⁰ BALLABRIGA 1986, 11 e J. PORTULAS 1993-1994, operano una distinzione tra quello che era il portato delle conoscenze di Stesicoro e quelle dei suoi contemporanei del Mediterraneo orientale, la cui visione dell'occidente doveva essere meno palpabile di quella del poeta di Imera.

²⁵¹ Serv. *A.* 4, 484 riporta la lezione di Hes. fr. 360 West. [T4]

²⁵² Anche C. Brillante accoglie la identificazione di M. Robertson.

²⁵³ È quanto probabilmente è avvenuto nella narrazione dello *schol. ad Apoll. Rhod.* IV 1396 [T13], che si rifà a Ferecide: *FGrHist* 3 F 17.

²⁵⁴ BRILLANTE 1982, 20.

²⁵⁵ Ath. XI 470 a=Mimn. fr. 12 West [T5]: [...] *ajfÆ iEsperivdwn gai'an ej" Aijqiovpwvn* [...] =5 *Gentili-Prato*. Se in Mimnermo il viaggio del Sole appare come un percorso semicircolare da occidente ad oriente, in altri casi (Hom., *Od.* X, 191; *h. Merc.* 68-69) sembra trattarsi di una immersione o caduta sotto terra o nell'Oceano, insieme ai suoi cavalli e al suo carro. In Antim. fr. 4 Wyss, è la ninfa Erytheia ad accompagnare Helios durante il suo viaggio notturno: una divinità o ninfa scintillante delle tenebre occidentali sembra partecipare o presiedere al doppio "rosseggiare" dell'occidente e del levante.

²⁵⁶ La coppa d'oro è associata nella tradizione alla vicenda dei buoi di Geryone, razzati da Herakles nell'estremo occidente, nell'isola di Erytheia, raggiunta dall'eroe sulla coppa, pegno di gratitudine da parte di Helios.

²⁵⁷ Già in Hom., *Od.* I, 23-24, gli Etiopi sembrano essere divisi in due gruppi, alcuni risiedono ad occidente, altri ad oriente rispetto ad Hyperione. Cfr. MOTTE 1973, 74: l'autore sottolinea come le regioni in cui abitano gli Etiopi siano distinte ma contigue; si tratterebbe di una curiosa geografia mitica volta ad illustrare la coincidenza dei due movimenti opposti del sole nella stessa immagine archetipica. Successivamente NAGY 1979, 206 ha sottolineato come Memnone, famoso re degli Etiopi, regna sulle rive di Oceano, nel punto di passaggio da oriente ad occidente

²⁵⁸ Ath. XI 469 e=Stesich. *SLG* fr. 17 Page=*PMGF* pp. 160-161 Davies.

²⁵⁹ Ath. XI 469 d=Panyas. fr. 9 (I) B.

²⁶⁰ Ath. XI 470 c=Pherecyd. *FGrHist* 3 F 18 a.

²⁶¹ Cfr. il ricco commentario di ALLEN 1993, 95-109, in particolare 106-107.

L'episodio del viaggio nel lebete d'oro e successivamente dell'uccisione del serpente a guardia dei pomi ad opera di Herakles sarà trattato sia da Paniassi²⁶² che da Ferecide²⁶³, autori che avranno seguito l'esempio della *Titanomachia*.

In particolare, la testimonianza di Paniassi, riportata da autori dell'era cristiana²⁶⁴, è la prima a mostrarci l'associazione tra il nome delle Hesperides e quello di Herakles: le ninfe sono associate al serpente, custode degli aurei pomi, il quale fu ucciso dall'eroe *ab ictu*²⁶⁵. In questa stessa circostanza il logografo ateniese afferma che questa impresa permise ad Herakles di “ritornare sull'Olimpo”²⁶⁶.

Nelle pagine di Ferecide²⁶⁷, riportate da uno scolio ad Apollonio Rodio²⁶⁸, si individua il legame fra il gigante che regge la volta celeste, le fanciulle della sera e l'eroe argivo alla ricerca dell'immortalità. L'autore ateniese²⁶⁹, vissuto nella prima metà del V secolo a.C.²⁷⁰ e definito da Dionigi di Alicarnasso come “genealogista

²⁶² Panyas. fr. 11 B.

²⁶³ Pherecyd. *FGrHist* 3 F 16 b-c [T9]: ejfuvlassen de; au;ta; »sc. ta; crusa` mh`la¼ [Ofi~ o] Tufw`no~ kai; jEcivdnh~. Qui il serpente figlio di Tifone ed Echidna è esplicitamente collegato ad Atlante le cui figlie rubavano i frutti, dono nuziale di Gaia, ragione per la quale fu imposto il tremendo custode.

²⁶⁴ Panyas. fr 10 C= Hygin. *Poet. Astr.* 2.6; Panyas. fr 10 E= Avenius *Phaenomena* 169 sqq. (p. 10sq Holder). [T7]

²⁶⁵ Panyas. fr 10 E= Avenius *Phaenomena* 169 sqq. (p. 10sq Holder) [T8] Il serpente ucciso da Herakles sarebbe stato trasformato in una costellazione (*Engonasin*) che rappresenterebbe l'eroe mentre calpesta il serpente guardiano; secondo una versione differente l'*Engonasin* doveva raffigurare Herakles che colpisce con una pietra uno degli assalitori Liguri. Cfr. NOEGEL 2004, 123-136, in particolare 131 n.50.

²⁶⁶ Panyas. fr 10 E= Avenius *Phaenomena* 169 sqq. (p. 10sq Holder). [T8]

²⁶⁷ RE XIX. 2, s.v. *Pherekydes*, coll. 2003-2008.

²⁶⁸ *FGrHist* 3 F 17=schol. ad A.R. IV, 1396 b. [T9] Secondo RE XIX. 2, s.v. *Pherekydes*, coll. 2003-2008, esisterebbero una serie di elementi che spingono a pensare che il testo riportato dallo *scoliasta* costituisca un rimaneggiamento di quello ferecideo. Alle linee 27-31 che già Jacoby (*Kommentar ad loc. cit.* 395 ss) riteneva interpolate dal tardo commentatore di Apollonio, Laquer aggiunge anche il riferimento a Prometeo, che avrebbe consigliato Herakles sul modo di ottenere i frutti dorati: alla tradizione riportata da Ferecide, perciò, risalirebbe unicamente il racconto dell'aneddoto su Herakles e Atlante.

²⁶⁹ Sulla identità di Ferecide s.v. ASHERI 1996, 151-163, in particolare 153: l'autore sostiene che il genealogista ateniese sia un personaggio realmente esistito e non un nome inventato dagli eruditi alessandrini per fornire un autore a certi scritti anonimi di mitografia, come, al contrario, sosteneva VON WILLAMOWITZ-MOELLENDORF 1926, 125-146; il lavoro di Ferecide doveva constare di un'opera di notevole mole, articolata intorno ad una serie di genealogie, frammiste di narrazioni digressive relative ai personaggi appartenenti alle genealogie stesse.

²⁷⁰ Sulla cronologia di Ferecide s.v. MOMIGLIANO 1996. Nel VI secolo a.C. il mutamento culturale aveva aperto la strada a nuove forme di sapere, fondate sulla *sophia*, sul senso critico per la verità tradizionale, sul desiderio di scoperta e di conoscenza, come mostrano le relazioni di viaggi in terre lontane, i tentativi di ricostruzioni geografiche e storiche, le indagini sull'*archè*. Ferecide aveva

non secondo a nessuno²⁷¹, fornisce una versione originale del racconto²⁷²: l'eroe argivo non si impegna qui in un combattimento all'ultimo sangue, come accadeva presumibilmente nel testo di Pisandro, nonostante un mostruoso serpente sembra stare a guardia dei frutti²⁷³; egli si limita a sfruttare l'aiuto di Atlante – è lui che ottiene in modo apparentemente pacifico i pomi dalle Hesperides – ingannandolo poi con sottile astuzia²⁷⁴. Herakles ottiene il successo, dunque, attraverso una fatica incruenta o come la definisce il logografo dovlon²⁷⁵; più che con l'inganno operato ai danni di Atlante, l'a|qlon si è risolto in una prova che ha richiesto all'eroe di dimostrare la sua forza fisica: egli, in realtà, ha ottenuto i pomi, perché è stato in grado di sorreggere il cielo al posto di Atlante²⁷⁶. Ciò significa che, nella sua narrazione esiste traccia di un processo di sovrapposizione della leggenda dell'eroe

salvato i miti più antichi con l'allegoria, servendosi per primo della prosa che conferiva veridicità al racconto.

²⁷¹ *FGrHist* 3 F 156 Jacoby.

²⁷² BRIZE 1980, 74, 78-79, sostiene che Ferecide, secondo un procedimento tipicamente mitografico ha cercato di contaminare le diverse localizzazioni delle Hesperides, dal momento che il viaggio di Herakles doveva abbracciare tutti i confini del mondo allora conosciuto. L'autore, nelle pagine successive, asserisce ancora che, allorché Ferecide ha redatto all'inizio del V secolo a.C. il suo manuale di mitografia, esistevano già diverse localizzazioni delle Hesperides: nell'estremo Ovest, nell'Oceano, al di là dello Stretto di Gibilterra e all'estremo Sud, sulla costa dell'Africa settentrionale; inoltre si conosceva una tradizione secondo la quale Herakles, nel suo cammino verso le Hesperides, avrebbe incontrato Prometeo. L'affermazione di Brize sembra essere erranea dal momento che la costa dell'Africa settentrionale per un abitante dell'Egeo non doveva costituire l'estremo Sud, infatti l'immagine etnocentrica che informa il punto di vista del mondo degli antichi greci non può trasportarsi né sovrapporsi alla cultura geografica moderna: cfr. BALLABRIGA 1986, 248. Contro la tesi della contaminazione esposta da Brize, si può portare a supporto quella espressa, precedentemente da JACOBY 1968, 395, secondo cui il viaggio alla ricerca dei pomi sarebbe un tema secondario rispetto a quello del viaggio nella coppa del Sole, reputato più antico. I due episodi si sovrappongono dal momento che in Ferecide, Herakles oltrepassa Tartesso nell'episodio delle Hesperides, in Apollodoro ciò avviene nel corso dell'impresa contro Geryone.

²⁷³ *FGrHist* 3 F 16 B [T9] attesta che Ghe avrebbe regalato i pomi d'oro ad Era, in occasione delle sue nozze con Zeus: questo quanto raccontava Ferecide nel secondo libro della sua opera. Il testimone aggiunge poi che il drago posto a guardia dei pomi delle Hesperides sarebbe figlio di Tifone ed Echidna: esisteva dunque un drago anche nel racconto di Ferecide? Il particolare, segnalato solo dopo il riferimento all'antico autore, sembra difficilmente in accordo con il ruolo di Atlante, testimoniato dal fr. 17. Cfr. ANTONELLI 1997, 190 n. 57.

²⁷⁴ È Prometeo che suggerisce ad Herakles lo stratagemma: in questo caso il Titano appare come il dio che insegna agli uomini la *metis*, l'inganno necessario a non soccombere al potere degli dei, così come in precedenza aveva donato il fuoco agli uomini. Cfr. CHUVIN 1992, 280.

²⁷⁵ Il racconto di Ferecide è interamente giocato sulla tematica dell'astuzia. Tale aspetto traspare anche in altri racconti del logografo ateniese, il quale sembra porre spesso l'accento sul motivo dell'inganno, addirittura in un caso, quello del mito di Pelope ed Enomao, l'intervento di astuzia di Myrtilo, risulta essere, come nel caso di Herakles ed Atlante, una vera e propria innovazione. Per il mito dell'inganno di Myrtilo s.v. Pherecyd. *FGrHist* 3 F 37=schol. ad A.R. I, 752; per il mito dell'inganno di Sisifo s.v. Pherecyd. *FGrHist* 3 F 119. Per una analisi semiotica del testo di Ferecide, s.v. PELLIZZER 1991, 124 ss.

²⁷⁶ ANTONELLI 1997, 191.

argivo al racconto sull'antica funzione cosmologica del gigante²⁷⁷. Si è perciò indotti a sospettare che, nell'ambiente ateniese di V secolo, si siano verificate una serie di elaborazioni leggendarie, riguardanti l'area dell'estremo occidente²⁷⁸. La figura di Herakles, in particolare, sembrerebbe aver svolto una funzione di primo piano nel tentativo di legittimare l'aspirazione alla supremazia ellenica sugli estremi confini della terra²⁷⁹. Certamente il quadro complessivo delle vicende mitiche ambientate nell'Occidente mediterraneo anziché riflettere il ricordo di eventi appartenenti ad un passato assai evanescente, sembra piuttosto rispondere all'esigenza di legittimare istanze legate ai più antichi stanziamenti coloniali e di rivendicare diritti di precedenza su territori contesi tra più parti²⁸⁰.

L'estremo occidente si conferma perciò, sin dagli inizi dell'età classica, uno spazio mitico che l'immaginario greco, e segnatamente quello attico, tenta di "catturare" attraverso l'elaborazione leggendaria ambientata in precisi contesti geografici; inoltre, l'associazione fra Herakles, Atlante e le Hesperides si pone in stretta relazione con la decima fatica dell'eroe, localizzata in questo momento ad Erytheia/Gades²⁸¹. Secondo Ferecide, l'ultimo a|qlon si compie subito dopo che Herakles ha lasciato Tartesso²⁸² e il giardino dove si conservavano i pomi si trova nei pressi dell'Oceano²⁸³, lì dove è la sede di Atlante²⁸⁴.

²⁷⁷ DEBIASI 2004, 101. Cfr. anche ARRIGHETTI 1975, 201-213; CERRI 1995, 437-467, in particolare 455-456; JOHNSTON 1999, 8-28, in particolare 19 n.39; WEST 1966, 258-259.

²⁷⁸ MALKIN 2004, 213-241.

²⁷⁹ BRACCESI 2003, 162-185: l'autore considera l'episodio del viaggio di Herakles nella coppa del Sole come la fondazione delle aspirazioni occidentali della classe dirigente ateniese del V secolo, aspirazioni che si manifestano nella ceramica attica dell'Italia meridionale.

²⁸⁰ MELE 1996.

²⁸¹ Hdt. IV, 152.

²⁸² *FGrHist* 3 F 17: ajfikovmeno~ de; eij~ Tavrthsson poreuvetai eij~ Libuvhn. [T9]

²⁸³ *FGrHist* 3 F 16: o{ti tw`i Dii; gamou`nti {Hran dw`ra ta; crusa` mh`la eipi; tw`i jWkeanw`i ajnadevdwken hj Gh`. [T9]

²⁸⁴ *FGrHist* 3 F 16 a: ijdou`san de; th;n {Hran qaumavsai kai; eijpei`n katafuteu`sai eij~ to;n tw`n gew`n kh`pon, o}~ h`n para; tw`i [Atlanti. [T9]

La localizzazione occidentale della leggenda di Atlante era nota anche ad Eschilo²⁸⁵, Erodoto ne conosceva addirittura la diffusione in area libico-atlantica. Esiste perciò la possibilità che la descrizione che associa Atlante all'ultima fatica di Herakles fosse ubicata sulle rive dell'Oceano, lì dove si immaginava vi fosse il paese in cui Atlante reggeva la volta celeste²⁸⁶. Esisteva dunque nel V secolo una localizzazione precisa del giardino delle Hesperides in area libico-oceanica²⁸⁷ che va fatta risalire, in ultima analisi, alla notizia trasmessaci da Erodoto, secondo la quale al gigante sarebbe intitolato un monte della Libia, identificato dagli indigeni con la colonna del cielo²⁸⁸.

Un contatto tra Herakles e Atlante è probabile al punto che si può prospettare che Euripide ai vv. 394-407 dell'*Hercules Furens*²⁸⁹ – come già per i vv. 177-180 (vittoria e kw`mo~ kallivniko~ di Herakles insieme agli Olimpici) e 181-185 (tracotanti Centauri e jAbantiv~) – nel cantare in un solo respiro l'uccisione del

²⁸⁵ A., *Pr.* 344-350: Atlante sostiene, ad occidente, sulle sue spalle la colonna, asse cosmico, del cielo e della terra. L'espressione greca non lascia intendere se tale colonna separa o sostiene semplicemente il cielo e la terra; tale ambiguità può essere spiegata facendo ricorso alla lettura della *Teogonia*, dove alla doppia localizzazione di Atlante si associa una doppia rappresentazione del sostegno: in un caso Atlante appare come un sostegno "locale e parziale" collocandosi ad occidente, in un altro, egli potrebbe sostenere solo la terra trovandosi in un luogo, quello tartarico, sufficientemente profondo e primordiale.

²⁸⁶ L'indicazione para; tw`i [Atlanti in *FGrHist* 3 F 16 a, secondo RE XIX. 2, s.v. *Pherekydes*, col. 2004, non potrebbe riferirsi alla persona del gigante, ma andrebbe collegata con la localizzazione della montagna di Atlante in area libica, testimoniata da Erodoto: ciò significa che Ferecide potrebbe aver riferito la leggenda delle Hesperides ad un preciso contesto geografico. Di opinione contraria F. Jacoby, *Kommentar a FGrHist* 3 F 17, 395 che, sulla base di Apollod. II, 113, pensa ad una localizzazione settentrionale, nel paese degli Iperborei. Già Pi., *O.* III, 26-32 aveva collocato il giardino in questo luogo: cfr. KÖHNKEN 1983; ROBBINS 1982; SHELMEARDINE 1987. Soprattutto in quest'ultimo contributo è sottolineato come vi sia un parallelo tra la versione del viaggio presso le Hesperides e quello presso gli Iperborei, innovazione introdotta proprio da Pindaro. L'assimilazione tra giardino delle Hesperides e Iperborei si intravede anche nelle parole di Aeschin., *Ep.* III, 183-192, secondo cui i tirannicidi sarebbero "finiti" nel paese delle Hesperides o Iperborei, insieme ad altri eroi del mito come Achille. Cfr. CROMEY 1991.

²⁸⁷ Sulle Hesperides nella Libia oceanica s.v. RIBICHINI 1992, 131-136.

²⁸⁸ Sulle colonne poste ai limiti occidentali dell'ecumene s.v. BRACCESI 2003, 164 ss, in modo particolare 170-174. L'autore sottolinea l'importanza delle tappe onomastiche delle colonne (colonne di Crono, di Briareo, di Herakles) e della loro forma esteriore che le caratterizza con il volgere del tempo nella fantasia degli antichi: prima puntelli, poi stele, quindi, in senso lato, are.

²⁸⁹ Il particolare per certi aspetti enigmatico, della spada brandita da Herakles, meglio si spiega in rapporto all'uccisione del serpente (appena avvenuta, come suggerisce anche E., *HF* 394-407), che come strumento per intimidire Atlante. Di pari interesse è la descrizione di Paus. V, 19, 8 del gruppo ligneo realizzato da Teocle, dono degli Epidamni ad Olimpia: in esso figurano Atlante nell'atto di reggere il cielo, Herakles, le Hesperides, l'albero con i pomi e il serpente. Per la compresenza di Herakles, Hesperides, Atlante, serpente cfr. LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, 100-111, nn. 2685-2686.

drago e il sollevamento del cielo presso la sede di Atlante ad opera di Herakles, si sia ispirato alla *Titanomachia*²⁹⁰. Il passo di Euripide è oltremodo significativo in quanto si tratta della prima testimonianza diretta dell'episodio mitico: il tragediografo ateniese elenca le fatiche dell'eroe e, in ultima sede, colloca quella presso la dimora Esperia, dove egli uccide il serpente dal pelo fulvo, che custodiva con le sue spire, l'albero dal frutto dorato²⁹¹. La testimonianza euripidea, inoltre, ci fornisce importanti delucidazioni sulla collocazione di Atlante e del giardino delle Hesperides: tale regione sembra apparire meno eccentrica, più vicina ad una zona centrale ed assiale, senza perdere, tra l'altro, la sua dimensione occidentale. Al termine della sua spedizione, evocata dal coro, l'eroe ha accesso al giardino occidentale, alle profondità marine, alla volta celeste che egli può sostenere nel suo punto centrale, trovandosi alla periferia del mondo. Ma l'universo occupato da Atlante e dalle Hesperides presenta anche la struttura cosmologica di un *omphalos*, di un ombelico del mondo, vale a dire di un punto in cui, in un certo senso centrale, come implica il testo di Euripide, si presenta come una zona in cui si effettua la rottura e la fusione di due livelli cosmici, nel senso verticale, coincidenza di altezza e profondità, e nel senso orizzontale, coincidenza di oriente e occidente²⁹². Tale congiunzione si spiega bene se si richiama alla mente l'idea di *zophos* che implica l'unione tra due concetti, quello occidentale e quello del dominio di Notte, scuro e profondo.

²⁹⁰ Con tal quadro collima la descrizione che di una scena dell'arca di Cipselo offre Paus. V 18,4: in essa Atlante "sorregge sulle spalle il cielo e la terra, e ha inoltre i pomi delle Hesperides" (ejpi; me;n tw`n w[mwn... oujranovn te ajnevcei kai; gh`n, fevrei de; kai; ta; JHsperivdwn mh`la); verso di lui avanza un individuo "che impugna la spada" (e[cwn to; xivfo~), il quale, benché privo di legenda specifica "è chiaro a tutti si tratti di Herakles" (dh`la de; ej~ a{panta~ JHrakleva ei\nai); sopra la scena la scritta esametrica: "Atlante è questi che sorregge il cielo, ma lascerà cadere le mele" ([Atla~ oujrano;n ou]to~ e[cei, ta; de; ma`la meqhvsei). Come le altre iscrizioni sull'arca è riferita da Pausania in via prudenziale ad Eumelo di Corinto (Paus. V 19,10), secondo una intuizione che, per lo più rigettata, si rivela al contrario ricca di fascino e, valutata con parametri elastici, di fatto plausibile: cfr. DEBIASI 2003; DEBIASI 2004, 104.

²⁹¹ E., *HF* 394-407. [T11] Cfr. per questi versi lo studio di GRIFFITHS 2002, in cui l'autrice sottolinea come il raggiungimento dell'immortalità sia da ascrivere più alla fatica contro Cerbero che alla conquista dei pomi.

²⁹² BALLABRIGA 1986, 84.

Lo stesso tragediografo, nell'*Ippolito*²⁹³, paragona il giardino delle Hesperides ad un paradiso *ante litteram*, evocato dal coro delle donne di Trezene, confidenti della regina: il giardino è collocato laddove Atlante sorregge la volta celeste ed è identificato con il luogo in cui sono avvenute le nozze tra Zeus ed Era (retaggio, probabilmente, di quella tradizione secondo cui i pomi furono donati da Ghe in occasione dell'unione della coppia divina). In opposizione alla passione che scuote il suo cuore, l'eroe proietta in un aldilà di un paesaggio di confine il suo sogno paradossale di un amore ancora intatto²⁹⁴: meli bagnati dai ruscelli e frutti della vite, che in assenza di un prato preludono e invitano alla “consumazione” del desiderio²⁹⁵.

Senza dubbio composto nella seconda metà del IV secolo a.C., il Periplo dello Pseudo Scylace²⁹⁶ è una descrizione delle coste del Mediterraneo – e del Ponto Eusino- che partendo dalle Colonne d'Ercole compie un giro del mare interno da Nord a Sud. Il tipo di sapere che trasmette questo periplo si rivela approssimativo, allo stesso modo del *Catalogo delle Navi* presente nell'epica omerica, quando non lo

²⁹³ E., *Hipp.* 742-751 [T10]: “Vorrei giungere nella terra ricca di meli/ delle Hesperides dal canto soave,/ dove il signore della purpurea/ distesa d'acqua stagnante/ai naviganti non concede più la vita,/ fissando il sacro confine del cielo,/ che Atlante sorregge./ Divine acque sorgive scorrono / nel luogo delle nozze di Zeus,/ dove ricca di/ doni la sacra terra/ accresce la felicità degli dei” (trad. a cura di O. Musso). Di questa ierogamia che si consuma nei Dio;~ *ke'poi* o negli {Hra~ leimwvn ci parla un bel passaggio dell'*Iliade* (XI, 346-351), dove la terra divina mette al mondo una nuova vegetazione per fare agli dei un letto nuziale. La scena questa volta si svolge sul monte Gargaro, la più alta sommità dell'Ida, in Troade. Il prato, così come il giardino, di Afrodite è spesso utilizzato per fare allusione agli *aidoia* femminili: la connotazione sessuale degli spazi fioriti concerne non solamente il leimwvn dove si compie la relazione sessuale, ma anche i prati che nei racconti mitici, hanno la funzione di preludere agli *aphrodisia*. Su questo tema s.v. la vasta bibliografia raccolta in KH'POI 2001; e ancora, PIRONTI 2007, 178-193.

²⁹⁴ CALAME 1996, 191-192. In E., *Hipp.* 73-77, la parola leimwvn indica un prato consacrato alla divinità: se le terre degli dei sono generalmente sfruttate, questo “prato” è interdetto, non può essere toccato, qualificato come ajkhvrato~ (vergine); tale caratteristica risulta essere così importante che il poeta la ripete per ben due volte nell'ambito di 4 versi. Il prato di Artemide ha allo stesso tempo un carattere mistico e misterioso, dal momento che Ippolito, non è solamente il “servitore” della dea, ma è un iniziato ai suoi misteri. Cfr. SOURY 1944.

²⁹⁵ E., *Hipp.* 742 ss. Lo studio di TRUMPF 1958, sul simbolismo dei pomi tende a confondere lo spazio della loro crescita con lo spazio della loro consumazione; allo stesso modo l'analisi strutturale proposta da BREMMER 1975, 268-280, in particolare 271, è ingannevole nella misura in cui, paragonando il giardino di cui parla Ibico (Ibyc., fr. 286 Page) con quello di cui parla Saffo (Sapph. fr. 96, 9; 94, 21 Voigt), la studiosa mette sullo stesso piano recinto e prato senza tener conto del tratto distintivo dato dalla presenza nel secondo dei fiori; al contrario l'autrice mostra che in contrasto con il prato fitto in cui Fedra aspira a dare sfogo alla sua passione (E., *Hipp.* 208 ss), il prato intatto evocato da Ippolito (E., *Hipp.* 73 ss), non è che il frutto della immaginazione smarrita e “pervertita” dalla potenza di Artemide che trasforma l'eroe in *parthenos*. A tale proposito si veda anche SÄID 1989.

²⁹⁶ PERETTI 1979; PERETTI 1993.

si osserva troppo da vicino: tale sapere di natura orale permette di situare in modo relativo e in maniera molto imprecise le province greche dal tempo eroico sino a quello storico²⁹⁷. L'autore di questo periplo sembra porre tra Cirene ed Hesperides, ossia Euspérides, un meraviglioso giardino definito appunto “*giardino delle Hesperides: là si trova una sorta di conca naturale, profonda diciotto orgie (vale a dire circa trenta metri) e avente poco meno di due stadi di lunghezza e larghezza (circa trecentocinquanta metri); i bordi di questa depressione sono a picco e non permettono ad alcuno di discendervi. La vegetazione lussureggiante offre le essenze più varie: loti, frutti di ogni sorta, melograni, peri, gelsi, viti, mirti, allori, olivi, mandorli, noci*”²⁹⁸.

Secondo alcuni studiosi bisognerebbe interpretare questo testo come la prima testimonianza che attesti in maniera formale la localizzazione del giardino delle Hesperides in Libia-Cirenaica²⁹⁹; benché il suo carattere di inaccessibilità sottragga questo giardino all'universo culturale umano, non ci sono qui tracce di divinità, draghi, pomi d'oro e, ad ogni buono conto, non ci sono mai stati. Esso partecipa piuttosto di una realtà superiore, sempre situata in un al di là inaccessibile, allo stesso modo in cui gli olivi dell'Olimpio sono delle repliche di quelli che si trovano presso gli Iperborei³⁰⁰.

F. Chamoux³⁰¹ afferma che quando i Greci si furono installati in Libia³⁰², furono inclini a collocare il mito della ricerca dei pomi d'oro all'estremità opposta della regione africana cui essi erano giunti, dunque sulla costa occidentale della Cirenaica, al di là della quale il sole si getta ogni sera nelle acque della Syrte. Di qui la

²⁹⁷ BALLABRIGA 1986, 27, 197.

²⁹⁸ Ps. Scyl. 110-112 (trad. a cura dell'autore).

²⁹⁹ BALLABRIGA 1986, 224.

³⁰⁰ MOTTE 1973, 23-24: l'autore ha ben analizzato questi elementi dell'immaginario greco, sostenendo che sulla superficie della terra, i Greci hanno trasposto i prati, i giardini delle regioni infernali e degli spazi celesti. E gli spazi cosmici idealizzati nelle loro forme più significative, si riflettono nei prati e nei giardini terrestri che divengono a questo punto loro repliche.

³⁰¹ CHAMOUX 1953, 280.

³⁰² Sulla Libia quale tappa nel viaggio di Herakles, di Odisseo e di Giasone si veda SAMMARTANO 2004.

localizzazione del giardino delle Hesperides nei pressi di quella località che deve a tale episodio mitico il suo nome. I testi che segnalano questa collocazione topografica in maniera formale non sono anteriori al IV secolo a.C.: ma il nome stesso di *Euhesperidés*³⁰³ che appare già prima della fine del VI secolo a.C., prova che la legenda era stata localizzata in quel luogo dall'epoca arcaica come dimostra l'esistenza di una moneta di Cirene datata intorno al 500 a.C. che mostra Herakles ed una Hesperide ai lati dell'albero. Lo stesso autore in precedenza aveva affermato che due delle fatiche di Herakles si svolgono in Cirenaica con una localizzazione precisa: “la conquista dei frutti meravigliosi delle Hesperides e la lotta con Anteo”³⁰⁴. Come si ricorderà, la lotta con Anteo non costituisce che uno dei *párerga*, una prova supplementare e preliminare all'interno di una fatica complessa ed unitaria come quella della ricerca dei pomi d'oro. E il passaggio di Herakles in Cirenaica in occasione di un tale *párergon* è sufficiente a spiegare i motivi che hanno indotto ad identificare la Cirenaica con il paese delle Hesperides e allo stesso tempo come una tappa verso questa regione di cui essa appare come l'incarnazione mondana e terrestre³⁰⁵.

³⁰³ COPPOLA 1999. *Euhesperides* è la più occidentale delle colonie di Cirene: essa si trova esattamente a nord del promontorio e della città di *Boreion*, delimitante la grande Syrte, cioè *hypèr Boreion*, così si può spiegare la strana localizzazione di Apollod. *Bibliotheca* II, 5 delle ninfe presso gli Iperborei.

³⁰⁴ CHAMOIX 1953, 280.

³⁰⁵ Avieno, poeta didascalico latino del IV secolo d.C., in un passo dei suoi *Phenomena* (II, 169-193= Panyas. fr. 10e Kinkel-Mattews) relativo alla costellazione denominata dai Greci “l'Inginocchiata” (jEngovnasi) e nella quale alcuni vedono Herakles che lotta contro il serpente delle Hesperides (costellazione del Drago), menziona il nome di Paniassi, di cui sembra tradurre o adattare qualche verso. Nei versi successivi, Herakles “ha raggiunto il paese delle Hesperides attraverso la strada su cui si incontrano le contrade lontane del mezzogiorno” (179-180, trad. a cura dell'autore). A proposito di questa espressione MATTEWS 1974, 70, ipotizza una doppia spiegazione: la prima consiste nell'interpretare il v. 179 come una allusione al Nord. Come ha fatto osservare BRIZE 1980, 80, in questi versi si considera l'espressione *medii...diei* come un genitivo partitivo, ciò che sembra essere difficile. Da parte sua P. Brize sostiene che la costa libica si inabissa verso Sud nella regione delle due Syrte. Ma gli antichi, e non solamente Erodoto, immaginano la costa della Libia rettilinea, tanto più che per le genti dell'Egeo le due Syrte non sono a Sud. La seconda ipotesi di Mattews è che il v. 179 faccia allusione al corso del sole verso Ovest. P. Brize giudica questa ipotesi “*linguisticamente inattendibile*”. WEST 1976, 172-174 critica l'atteggiamento dell'autore sostenendo che c'è molta differenza tra “*another possibility ... which place the Hesperides clearly in the west...*” e “*since Panyassis put the Hesperides in the west, it is not possible that...*”.

Nel IV libro delle *Argonautiche* (vv. 1396-1451), Apollonio Rodio descrive l'impresa di Herakles presso il giardino delle Hesperides³⁰⁶, definite con gli stessi nomi tramandati dalla tradizione di Ferecide³⁰⁷; esso è identificato come il luogo dove giaceva, colpito dall'eroe, il serpente nato dalla terra (v. 1396: cqovnio~ofi[~), chiamato Ladon (v. 1396: Lavdwn)³⁰⁸, il quale ivi “vegliava gli aurei pomi nel regno di Atlante”³⁰⁹ (vv.1397-1398: pagcruvsea rJuveto mh`la/Ú cwvrw/ ejn [Atlanto~), il tutto pienamente conforme al dettame esiideo³¹⁰ come dimostra la stessa esecuzione del tremendo custode, ambientata cwvrw/ ejn [Atlanto~³¹¹. Lo scrittore ellenistico conferisce al racconto un aspetto crudele dando dello scontro tra Herakles e il serpente una versione terribile: gli Argonauti, in effetti, arrivano sul luogo del dramma dopo la sconfitta del serpente e trovano le Hesperides in lacrime presso il suo cadavere.

È curioso sottolineare come le Hesperides, che in Ferecide appaiono come predatrici³¹², in Apollonio sono considerate sì le guardiane dei pomi d'oro, ma assolvono anche alla funzione di officianti (poivpnuon) di un culto ed è sul suolo ad esse consacrato (iJero;n pevdon) che intonano “canti amorevoli”³¹³; tale funzione

³⁰⁶ KORENJAK 2000.

³⁰⁷ A.R. IV 1427-1428: ïEspevrh,ÆEruqhi;“, Ai[glh. [T13]

³⁰⁸ Apollonio Rodio è il primo autore a tramandarci il nome del serpente. Per ROBERT 1926, 491, si tratta di un nome di origine arcadica, a meno che non si manifesti la volontà da parte di Apollonio di adattarsi al *milieu* locale: il fiume presso cui sono le Hesperides può essere definito sia Lathon che Lethon. Tale toponimo si trova anche in Str. XVII, 837. Cfr. le note al IV libro delle *Argonautiche* in Apollonios de Rhodes, *Les Argonautiques*, texte établi et commenté par F. Vian et traduit par E. Delage, 3 voll., Paris, 1974-1981.

³⁰⁹ Traduzione a cura dell'autore.

³¹⁰ DEBIASI 2008.

³¹¹ LIVREA 1987, 175-190, in particolare 186 ritenuto un “*evanescente ed inspiegabile relitto*”; l'espressione al contrario si spiega nel migliore dei modi come riflesso dell'*epos* arcaico, in primo luogo della *Teogonia* e della *Titanomachia*.

³¹² *FGrHist* 3 F 17. [T9]

³¹³ Apollonios de Rhodes, *Les Argonautiques*, texte établi et commenté par F. Vian et traduit par E. Delage, 3 voll., Paris, 1974-1981, 195 n.2.

non ha alcun rapporto con la morte del drago, dal momento che evoca la serenità del luogo alla vigilia del dramma³¹⁴.

Allo stesso modo dello Pseudo Scylace, Apollonio colloca il giardino in Libia: si tratta in effetti di una localizzazione di una entità dell'al di là, il lago Tritonide e il giardino delle Hesperides³¹⁵, nello spazio reale della Cirenaica occidentale³¹⁶.

Vissuto nel I secolo a.C., Diodoro Siculo³¹⁷, si pone l'obiettivo di risistemare la materia mitica all'interno della sua opera di carattere storico³¹⁸. Nell'introduzione alla sua opera egli si pone il problema di dove finiscono le "mitologie antiche" e dove comincia la storia: i racconti del tempo passato sembrano essere caratterizzati dal periodo remoto cui si riferiscono che rende impossibile allegare prove di sorta, per via della moltitudine di eroi, semi-dei ed esseri umani di cui raccontano la genealogia; ma soprattutto, queste narrazioni si distinguono per le discordanze che le varie versioni di queste imprese antichissime presentano³¹⁹. Lo storico greco ha intenzione di includere nella storia anche le vicende degli dei. La mitologia diventa allora archeologia³²⁰: egli non vede nessuna necessità di eliminare dal discorso storico le imprese dei principali eroi e semi-dei, di coloro cioè che hanno compiuto imprese guerriere o che hanno, in tempo di pace, contribuito al bene comune³²¹.

È all'interno di questo quadro che si inserisce il racconto di Diodoro sulle imprese di Herakles³²². Egli pone la fatica presso il giardino delle Hesperides alla fine della

³¹⁴ HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR 1989, 543 : si tratta di un *locus amoenus*, un'oasi verdeggiante e fresca, più vicina al giardino descritto dallo Pseudo Scylace, che ad una terra realmente divina, dai tanti frutti d'oro.

³¹⁵ A.R. IV, 1391-1392. [T13]

³¹⁶ JONES, LITTLE 1971, 64-79, in particolare 78-79.

³¹⁷ D.S. I, 4, 1.

³¹⁸ CALAME 1999, 48; JOURDAIN ANNEQUIN 1988-1989, 143-166, in modo particolare 148-149.

³¹⁹ D.S. IV, 1, 1 ss.

³²⁰ CALAME 1999, 49.

³²¹ D.S. IV, 1, 1 ss.

³²² Non è possibile stabilire con certezza se il tardo racconto diodoreo fondato con ogni probabilità sulla tradizione timaica affondi le radici nell'epoca dei primi contatti tra il continente europeo e quello nord-africano. A tal proposito si veda LEVI 1925, secondo cui l'esposizione diodorea dei viaggi di civilizzazione di Herakles sia ricavata dalla tradizione timaica. D'accordo con tale posizione è VATTUONE 1991, 314. Ciò non toglie che la traccia timaica possa essere a sua volta modellata su tradizioni ancora più antiche delle quali sono rimaste solo testimonianze frammentarie: su questo

sequenza del *dodekaethlos*: le sette ninfe, figlie di Atlante e della nipote Esperia, collocate in Libia, sarebbero le custodi dell'albero dei pomi d'oro la cui conquista avrebbe permesso all'eroe di conseguire l'immortalità, dato questo significativo, in quanto è la prima volta che traspare dalla tradizione letteraria³²³. Lo storico riporta anche un'altra tradizione secondo cui il termine utilizzato per indicare i pomi³²⁴ (mh'la)³²⁵ traduce anche la parola "pecore"³²⁶, per cui le Hesperides potrebbero essere considerate anche le custodi di tale gregge³²⁷. Anche in Diodoro Siculo il rapporto di causa-effetto tra l'episodio di Atlante e quello della conquista dei pomi d'oro è poco evidente come sarà in Apollodoro; lo storico del I secolo a.C., influenzato dall'evemerismo³²⁸, spiega l'episodio come una allegoria³²⁹: il peso del "fardello del mondo" che Herakles riceve da Atlante potrebbe indicare il peso delle

problema si veda JOURDAIN ANNEQUIN 1988-1989, che insiste sulla alta antichità delle prime rappresentazioni della saga eracleide.

³²³ D.S. IV, 23, 2: furono gli armenti a conferire ad Herakles l'immortalità. Secondo PLÁCIDO 1993, 75 "quelle che le riguarda divenne la prova iniziatica per conseguire la natura divina, in grado di far convergere aspetti antropologici ed economici nella configurazione del mito".

³²⁴ Cfr. Littlewood 1968; MARTIN 1953, 1191 ss; FOSTER 1899, 39 ss; SMERDEL 1952, 241 ss.

³²⁵ CHANTRAINE 1968-1980, s.v. mh'lon. Il termine indica il pomo e tutti i frutti di forma sferica; il senso è precisato dall'utilizzo di un aggettivo. L'etimologia fa risalire la parola ad una derivazione mediterranea: il termine greco sarebbe stato improntato al latino sotto forma di *mālum*, poi *mēlum*. Inoltre la parola mh'lon, utilizzata soprattutto al plurale (mh'la), indica un piccolo gruppo di animali, buoi o capre. L'etimologia proposta da Serv., *ad Ecl.* VIII, 37 è suggestiva: secondo l'autore latino Melus, sacerdote di Afrodite si sarebbe ucciso impiccandosi; allora la divinità lo avrebbe trasformato in un albero che da lui prese il nome, mh'lon.

³²⁶ Esiste infatti un Herakles Melon in Eubea. Cfr. Pollux. I, 30 ss; Apollod. *FGrHist* 244 F 115. Per il culto in Beozia, SCHACHTER 1986, 21.

³²⁷ D.S. IV, 26-27. Sul razionalismo di alcuni scrittori greci s.v. STERN 2003.

³²⁸ I primi tentativi di mettere in luce il sostrato di realtà storica nascosto nei miti sono da far risalire al periodo ellenistico con Evemero da Messene: da ciò deriva l'espressione evemerismo, per indicare l'atteggiamento di chi cerca nel mito un nucleo di verità storica. Gli elementi romanzeschi ed evemeristici all'interno del nostro racconto sembrano derivare da Dionysus Scythobrachion, autore del II secolo a.C.: la scena si colloca pertanto in una sorta di Atlantide ai confini occidentali della Libia. Sull'evemerismo rimando alle considerazioni di BRELICH 1958, 38; GRAF 1993, 13 ss. Per un evemerismo *ante litteram* cfr. DE SANCTIS 1933, 1 ss.

³²⁹ Herodor., n° 31, fr. 13-14. Jac. L'autore di Eraclea sviluppa una interpretazione allegorica delle imprese di Herakles, il quale diventa non solamente un eroe civilizzatore, ma soprattutto un "maestro di saggezza". Per esempio, nel corso della ricerca dei pomi delle Hesperides, egli ha ricevuto da Atlante le colonne del mondo, cioè la conoscenza sulle cose del cielo; egli ha ucciso con la sua clava il drago guardiano dei pomi, ciò significa che con la forza della filosofia ha schiacciato la diversità del piacere amaro; egli ha ricevuto i tre pomi, vale a dire le tre virtù. L'interpretazione astronomica, secondo la quale Atlante è un saggio astronomo che istruisce Herakles, si ritrova che nei commentatori di Esiodo. Cfr. *schol. ad Hes., Th.* 216 ss: "[Esiodo] chiama "Hesperides" le ore della sera e "pomi" d'oro gli astri. Esse si occupano [dei pomi], dal momento che noi vediamo le stelle in queste ore del giorno. Herakles è il sole. Ciò vuol dire che, quando il sole è lì, gli astri non si vedono più, ciò significa che Herakles ha raccolto i pomi" (trad. a cura dell'autore). Inoltre Herodor. *FGrHist* 31 F 14 si ha anche la spiegazione allegorica del numero delle Hesperides: esse sono tre come le tre virtù principali.

conoscenze astronomiche che il gigante consegna all'eroe per ringraziarlo dell'aiuto fornitogli durante la lotta contro i pirati, inviati da Busiride, re dell'Egitto, per catturare le sue sette figlie. Davanti a questo fenomeno si constata l'imbarazzo degli autori antichi di fronte alle divergenze di una tradizione che giustappone elementi estranei alla sua origine³³⁰.

Ad Apollodoro Ateniese³³¹ spetta il merito di aver organizzato la materia mitica³³² riguardante Herakles e aver fornito una versione completa dell'episodio³³³, collocato all'undicesimo posto tra le fatiche dell'eroe. A proposito della sua *Bibliotheca*, Fozio, erudito bizantino, ci dice che contiene i più antichi racconti greci (ta; palaiwtata) e che raccoglie tutto quello che si sa degli dei, degli eroi e dei popoli vissuti nell'antichità (ajrcat'on), prima della guerra di Troia³³⁴.

Il racconto di Herakles e di Atlante, in Apollodoro, è parte integrante dell'undicesima fatica: è al Gigante che, su consiglio di Prometeo, l'eroe argivo chiede di andare a raccogliere i pomi nel giardino delle Hesperides; in alternativa, il mitografo greco menziona anche la tradizione secondo cui Herakles stesso avrebbe raccolto i frutti d'oro³³⁵. Ma se il ruolo di Atlante appare direttamente legato al

³³⁰ HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR 1989, 17-47.

³³¹ Per lungo tempo si è pensato si trattasse di un autore greco del II secolo a.C., ma riferimenti interni alla sua opera hanno portato i critici a sostenere che il mitografo sia vissuto nei primi secoli dell'impero. Cfr. a tale proposito VAN DER VALK 1958.

³³² Questo enorme sforzo storiografico ed "archeologico" di raccolta, classificazione, confronto e riorganizzazione dell'abbondantissimo patrimonio narrativo delle città greche costituisce la base delle raccolte e dei repertori di "miti" assemblati già dagli antiquari alessandrini. Cfr. CALAME 1999, 56.

³³³ Secondo C. Jourdain Annequin in HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR 1989, 62 si tratterebbe di un "vulgata" del mito eracleo.

³³⁴ Phot., *Bibliotheca* 142 b 16 ss: un utile punto della situazione riguardo a struttura ed autore della *Bibliotheca* attribuita ad Apollodoro è delineato nella edizione a cura di CARRIÈRE, MASSONIE 1991, 7-23.

³³⁵ Apollod., *Bibliotheca* II, 5, 121 [T17]. Abbiamo già visto come si debba a Ferecide Ateniese l'introduzione di questo particolare all'interno del racconto mitico, così come tramanda lo *schol. ad A.R. IV 1396*: "Atlante, avendo affidato ad Herakles il compito di sostenere il cielo sulle spalle, si dirige verso le Hesperides per raccogliere i pomi e ritorna verso Herakles; ma gli dice che porterà lui stesso i pomi ad Euristeo finché Herakles continuerà a portare il cielo sulle spalle. Herakles -che glielo aveva promesso- ripone pertanto Ouranos sulla testa di Atlante grazie ad uno stratagemma che gli aveva consigliato Prometeo: egli pregherà Atlante di riprendere il cielo mentre lui si procura un cuscino per metterlo sulla sua testa" (traduzione a cura dell'autore). In questa testimonianza non vi è nessuna traccia di ostilità fra i due personaggi, infatti Atlante sembra comportarsi come un compagno disinteressato. Cfr. anche per la ceramica coeva SELLER 1892-1893. L'aneddoto era conosciuto anche ad Olimpia dallo scultore che rappresenta le fatiche di Herakles sulle metope del tempio di

conseguimento del favoloso tesoro, altre innumerevoli avventure, entrate nel racconto della ricerca dei pomi d'oro, sembrano avere con tale episodio un rapporto per così dire accidentale³³⁶. Non bisogna far altro che riprendere il testo di Apollodoro per convincersene. Innanzitutto il giardino delle Hesperides nel racconto della *Bibliotheca* è collocato “non in Libia, come dicono alcuni”, ma “vicino Atlante, nel paese degli Iperborei³³⁷”; ma prima che Herakles giunga al termine del suo viaggio, mille avventure lo trattengono: in Macedonia, la lotta contro Cicno, figlio di Ares³³⁸; in Illiria, sulle rive del fiume Eridano, grazie alle Ninfe, incontra Nereo³³⁹, il quale gli indica la strada per raggiungere il giardino. Successivamente il suo itinerario diviene incoerente: dalla Libia, dove trionfa su Anteo³⁴⁰ che governa su quella regione, all'Egitto dove uccide Busiride³⁴¹; a questo punto si inseriscono le imprese dell'eroe a Rodi³⁴² che pretendono di spiegare un curioso rito che gli abitanti dell'isola officiano in onore dell'eroe, e quelle in Arabia dove uccide Emathion, figlio di Tithon³⁴³; poi lo ritroviamo in Libia dove si impadronisce della coppa di Helios³⁴⁴ per raggiungere l'Asia: qui libera Prometeo sul Caucaso³⁴⁵ e solo dopo arriverà presso Atlante e le Hesperides³⁴⁶.

Zeus: cfr. PIMPINELLI 1994 con bibliografia relativa. Sull'arca di Cipselo, invece, il rapporto tra i due personaggi sembra essere più drammatico se Paus. V 18,4 vede Herakles che si dirige verso Atlante con la spada in mano: cfr. anche Paus. VI, 19, 8 per le sculture del Tesoro degli Epidamni ad Olimpia e Paus. V 11, 5 per le pitture del trono dipinto di Zeus sempre ad Olimpia.

³³⁶ *HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR* 1989, 17-47.

³³⁷ Gli Iperborei presenti nel *Catalogo delle Donne* avevano una collocazione occidentale; questa tradizione sarà ripresa prima di Apollodoro da Hecat. Abd. nel *Peri Huperboréon*: in questa opera conosciuta attraverso D.S. (II, 47), gli Iperborei abitano una terra favolosa nell'Atlantico, al di là dei Celti. Secondo Hdt. IV, 13-36, invece, gli Iperborei avevano una collocazione orientale nel paese della Scizia. Da parte sua lo storico non crede né all'esistenza degli Iperborei (IV, 32) né a quella degli Arimaspi (III, 136). Precedentemente anche Pindaro nella terza *Olimpica* aveva ipotizzato in maniera indiretta un collegamento tra la collocazione delle Hesperides e quella degli Iperborei: cfr. KÖHNKEN 1983.

³³⁸ Apollod., *Bibliotheca* V, 2, 114. [T16]

³³⁹ *Ibidem*, 115. [T16]

³⁴⁰ *Idem*. [T16]

³⁴¹ *Ibidem*, 116-117.

³⁴² *Ibidem*, 118. [T17]

³⁴³ *Ibidem*, 119. Secondo lo *sholiasta* di Omero, costui avrebbe voluto impedire ad Herakles di raccogliere i pomi: cfr. *schol. ad Hom., Il. XI, 5*.

³⁴⁴ Apollod., *Bibliotheca* V, 2, 119. [T17]

³⁴⁵ *Idem*. [T17]

³⁴⁶ *Ibidem*, 120. [T17]

Abbiamo voluto rintracciare questo itinerario straordinario³⁴⁷ per porre l'accento sulla apparente incoerenza di un racconto complicato, allungato a piacere da aggiunte successive, da contaminazioni. Il rapporto con la ricerca dei pomi delle Hesperides sembra puramente fortuito, la geografia del viaggio seppure così poco intelligibile non chiarisce la localizzazione del giardino mitico né tanto meno, il significato dei differenti episodi, sembra chiarire il senso del mito principale. Pertanto in questo "autentico miscuglio", dove il racconto folklorico fiancheggia la leggenda eziologica, alcuni temi sono riproposti con insistenza, come quello della lotta contro i sovrani indigeni.

La moltiplicazione delle imprese dilata gli spazi geografici e fornisce una organizzazione del mondo descritta per tappe. Si può forse intravedere nell'itinerario dei pomi d'oro, che da Ghe giungono a Zeus, alle Hesperides, a Herakles, a Euristeo e da questo ritornano a Herakles, sono consegnate ad Atena e riapprodano nel giardino delle Hesperides, una forma simbolica di circolarità del dono³⁴⁸.

Infine, nella notizia riportata da Apollodoro sono ricordate quattro Hesperides, Egle, Eurizia, Esperia³⁴⁹ e Aretusa³⁵⁰, sulla scorta della testimonianza di Ferecide³⁵¹.

³⁴⁷ BALLABRIGA 1986, 221, 291-292: l'autore sottolinea come il *gés períodos* che Herakles deve compiere per giungere al giardino delle Hesperides comporta il raggiungimento di quattro tappe "solstiziali": l'Eridano, il paese di Anteo, la valle del Nilo, il Caucaso, o quanto meno un luogo simile nella direzione del sole levante. Se la prima e le ultime due tappe ci conducono ai confini dell'universo, ad una distanza che potremmo definire "cosmica" dal bacino dell'egea, è probabile che la Cirenaica mitica sia stata collocata verso i confini del sole calante in direzione sud, o "*couchant d'hiver*" come lo definisce l'autore stesso. Fissando sull'orizzonte i grandi poli "*reali ai confini dell'universo mediterraneo, questo percorso permette di toccare con mano lo scarto considerevole che esiste tra realtà e rappresentazione*" (trad. a cura dell'autore).

³⁴⁸ MASTROCINQUE 1996; PARISE 1989-1990. Anche HYG., *Astr.* II, 3, 1 ricorda la tradizione secondo cui i pomi furono affidati alla custodia del serpente e delle Hesperides, per sottrarli alla cupidigia delle figlie di Atlante che, in questa versione tarda, non corrispondono alle Hesperides come nella versione tramanda da D.S. IV, 1, 1 ss. I frutti appaiono inamovibili anche nella tradizione successiva di Nonn., *D.* XIII, 365 ss.

³⁴⁹ Tali nomi potrebbero sottendere una collocazione occidentale se in essi vediamo tradotti i concetti di brillante, rossa, sera. In tale ottica possono vedersi anche i nomi dei Ciclopi, Tonante, Scintillante, Lampeggiante, anche essi dalla tradizione collocati ad Occidente. Hes., *Th.* 139-141, 504-505, 854.

³⁵⁰ Secondo una versione differente del mito Aretusa sarebbe figlia di Ipero e di Eubea, e si era unita con Poseidone e per questo era stata tramutata da Era in una fonte a Calcide: cfr. RENNERT 1978, 277-293, in particolare 287.

³⁵¹ *FGrHist* 3 F 16-17. [T9]

Sia Diodoro che Apollodoro³⁵² dedicano all'eroe argivo ampio spazio e, all'interno delle due opere, la struttura d'insieme del racconto è la medesima:

- una prima parte è dedicata all'infanzia e all'adolescenza dell'eroe;
- il racconto delle fatiche, che segue, termina con l'apoteosi di Herakles come se questa costituisse l'unica impresa dell'eroe;
- a questo racconto si aggiungono una serie interminabili di avventure che terminano con la morte di Herakles sul monte Eeta: si tratta dunque di una sorta di seconda esistenza.

Questa divisione arbitraria, ma che ha il merito di conciliare tradizioni molteplici, testimonia senza alcun dubbio lo sforzo di classificazione, ordinazione che non può essere l'opera di un singolo poeta, ma piuttosto di un mitografo o di più mitografi anteriori sia a Diodoro che ad Apollodoro.

Che Diodoro Siculo, nella lunga notizia che consacra ad Herakles, si ispiri ad una *Geryoneide* composta ad Imera, colonia greca ai confini dell'influenza fenicia, non è un fatto privo di conseguenze rispetto alla visione che egli ha e che fornisce dell'eroe. Che Apollodoro, al contrario, tragga la maggior parte del suo racconto della decima e dell'undicesima fatica del figlio di Alcmena da una fonte propriamente greca come Ferecide, spiega il motivo per cui le due imprese, apparentemente identiche, siano testimoni di una filosofia molto differente. L'autore ateniese del V secolo a.C. riassume nella spedizione contro Geryone, precedente all'episodio della conquista dei pomi, il viaggio di Herakles ai confini occidentali del mondo, allorché la localizzazione del giardino delle Hesperides all'estremo Nord sembra obbedire, nella sua visione, alla volontà di dislocare nell'universo intero le clamorose gesta dell'eroe. Ma più che di tali divergenze nella geografia delle fatiche,

³⁵² D.S. IV, 10-39; Apollod., *Bibliotheca* II, 54-160.

è la concezione dell'eroe che ci interessa maggiormente³⁵³: nella *Bibliotheca* di Apollodoro, l'immagine di Herakles resta arcaica e il suo mito è molto vicino alle fonti più antiche, la visione di Diodoro, invece, è fortemente intrisa di evemerismo che razionalizza il mito e lo trasforma profondamente³⁵⁴.

La prova presso il giardino delle Hesperides è quella che più di ogni altra testimonia le importanti divergenze tra i due autori. In Apollodoro il racconto dell'impresa è strutturato secondo lo schema proposto da V. I. Prop a proposito dei racconti folklorici³⁵⁵: bisogna riconoscere nel racconto dell'autore ateniese l'importanza degli "aiutanti" sia nel momento del raggiungimento della meta, ovvero il giardino, sia nella conquista dei pomi; per quel concerne, invece, gli "oppositori", tra essi ritroviamo Busiride e Anteo, che in Diodoro Siculo affrontano l'eroe nelle tappe di avvicinamento alla terra di Erytheia, meta della decima fatica dell'eroe tebano. Se questo elemento testimonia una certa confusione tra i due episodi "archiviati" dalla leggenda, bisogna sottolineare che Diodoro conosce la tradizione seguita da Apollodoro, dal momento che inizia la seconda versione del racconto della conquista dei pomi, richiamando alla memoria la lotta con Anteo, Busiride ed Emathion, re degli Etiopi³⁵⁶. È difficile spiegare il motivo per cui l'autore siciliano offre del mito due versioni differenti³⁵⁷: in entrambi i casi l'oggetto della ricerca è interpretato in maniera "razionale" e, se in un primo momento, il lettore può ancora scegliere se vedere nei mh'la i pomi d'oro o le pecore, nella seconda versione non c'è dubbio che si tratta di un gregge. Infine nella seconda versione Diodoro introduce una variante

³⁵³ Già BETHE 1887, rilevava le numerose analogie tra i due autori: la scelta dei grandi miti (Herakles, gli Argonauti, Teseo), le corrispondenze fra alcuni episodi facevano supporre allo studioso tedesco che le due opere si ispirassero ad uno stesso manuale di mitologia. Ora è stata abbandonata l'idea della fonte unica: Cfr. *HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR* 1989, 227-248.

³⁵⁴ *HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR* 1989, 227-236. *Contra* PLÁCIDO 1993, 66: "Le varianti tendono ad essere interpretate, dall'antichità, come fenomeni successivi, cosa che non sempre corrisponde alla realtà delle cose. E ovviamente non vi corrisponde neppure la tendenza riduttiva a vedere un esempio di evemerismo in ciascuna storia".

³⁵⁵ PROP 1970.

³⁵⁶ D.S. IV, 27, 3. [T14]

³⁵⁷ *Ibidem*, 26, 2-4; IV, 27, 1-5. [T14]

che, per essere differente da quella di Apollodoro, riveste la stessa funzione nello svolgimento della trama del racconto, ovvero spiegare il ruolo di Atlante come “aiutante” all’interno della prova principale, costituita non dal raggiungimento del giardino ma dalla conquista dei frutti d’oro: Herakles qui sottrae le Hesperides- identificate come figlie di Atlante- ai pirati che, ispirati da Busiride, le avevano rapite. Tale episodio ha lo scopo di richiamare l’attenzione sull’ostilità di Busiride nei confronti dell’eroe, già presente in altri luoghi in Diodoro.

C. Jourdain Annequin³⁵⁸ ha tentato di costruire uno schema in cui convergono le testimonianze dei due autori, inscrivendo il racconto nel quadro dei modelli “attanziali” stabiliti da A. G. Grimas a partire dallo studio di V. I. Prop³⁵⁹. In questo caso si possono riconoscere quattro attanti, il soggetto, l’oggetto, colui che destina e il destinatario, a cui si aggiungono l’aiutante e l’oppositore. Se è evidente che nel nostro caso Herakles costituisce l’attante-soggetto, è non meno evidente che l’attante-oggetto è dato dai pomi d’oro delle Hesperides; inoltre si può considerare come richiedente Euristeo, dal momento che è il re di Tirinto a imporgli le fatiche³⁶⁰.

Le fonti letterarie latine e tarde non apportano nessun elemento di novità rispetto al quadro già ricco di informazioni relative all’episodio mitico tracciato dalle fonti greche, come si evidenzia dalla tabella in cui sono state raccolte tutte le attestazioni della tradizione letteraria relative alle Hesperides.

Uno degli elementi innovativi nelle tradizioni tramandateci dagli autori latini ci è consegnato dalla testimonianza di Lucrezio³⁶¹: l’episodio mitico non è collocato

³⁵⁸ HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR 1989, 258-270.

³⁵⁹ GRIMAS 1966; PROP 1970. Se per Prop gli elementi invariabili del racconto sono le funzioni distinte dalle azioni, Greimas sottolinea le relazioni logiche che all’interno delle classi semanticamente articolate intrattengono le funzioni. La sequenza definita “prova” corrisponde così ad uno schema sintagmatico di cinque funzioni.

³⁶⁰ HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR 1989, 265-266, tavv. IV-VI.

³⁶¹ LUCR., *de Rerum Natura* V, 32-36 [T15]. “*Propter aureaque Hesperidum servans fulgentia mala, asper, acerba tuens, immani corpore serpens arboris amplexus stirpes? quid denique obsesset propter Atlanteum litus pelagique severa, quo neque noster adit quisquam nec barbarus audet?*” (“E il guardiano degli aurei fulgidi pomi delle Hesperides, il feroce serpente, che torvo guardava, con l’immane corpo avvolto intorno al tronco dell’albero, che danno alfine farebbe, lì, presso il lido di

all'interno di una sequenza cronologica delle fatiche ma è ricordata la forza sovrumana che Herakles dovette impiegare per uccidere il feroce serpente, custode dei pomi d'oro delle Hesperides, collocate presso Atlante, un luogo visto così lontano verso cui “nemmeno un barbaro vorrebbe veleggiare”³⁶².

Inoltre, nei poeti latini è posto l'accento sull'origine dei pomi di cui le Hesperides sono custodi: sia Servio³⁶³, nel suo commento al IV libro dell'*Eneide*, che i tardi raccoglitori di miti, quali il Mitografo Vaticano³⁶⁴ e Pediasimo³⁶⁵, affermano che Era avrebbe piantato l'albero dai frutti d'oro nel giardino degli dei, collocato vicino ad Atlante, affinché le ninfe potessero custodirne i frutti, coadiuvate in questo da un serpente.

Differentemente da ciò che accade per le fonti greche, dove il giardino è collocato nella maggior parte dei casi in un luogo immaginario³⁶⁶, caratterizzato dall'idea di un orizzonte occidentale e marginale, le fonti latine lo pongono in luoghi reali, identificabili con *loca* del Mediterraneo occidentale, in Libia³⁶⁷ o in Africa³⁶⁸.

Atlante e le severe distese del mare, dove nessuno di noi si spinge, né alcun barbaro s'avventura?)” (trad. a cura dell'autore). Il serpente che custodisce i pomi delle Hesperides è l'ultimo mostro sconfitto da Herakles nel resoconto di Lucrezio sulle fatiche dell'eroe. Questa creatura, così come ogni altro serpente già menzionato dallo scrittore (III, 657-662) è una di quelle che manca della disposizione offensiva. Avvolto intorno al suo tesoro, il serpente incarna le veci della inattività – *luxus* e *desidiae* – che sta tra l'uomo e il traguardo da raggiungere, rappresentato in questo caso dai pomi d'oro. Cfr. PACKMAN 1976, 206-212, in particolare 211.

³⁶² LUCR., *de Rerum natura* V, 36. [T15]

³⁶³ SERV., *A.* IV, 484.

³⁶⁴ Myth. Vat. I 38.106; II, 161.

³⁶⁵ Pediasimos 11.

³⁶⁶ L'Occidente dei poemi omerici, soprattutto di quelli epici, non era uscito dall'alone del mistero, o perché stando all'opinione di Eratostene, riportata da Strabone (Str. I, 2, 19), il poeta non disponeva ancora di informazioni precise sull'estremo occidente, o semplicemente “*di proposito per il desiderio di immergere tutto nel terribile e meraviglioso*” (Str. I, 2, 19). Tale imbarazzo era presente ancora in Erodoto, se lo storico in III, 115 afferma: “*quanto alle regioni estreme d'Europa, verso occidente (prov~ ejspevrhn ejscatievwn) non sono in grado di parlarne con certezza*”. Contro tale opinione si è espresso BALLABRIGA 1986, 227; per l'autore sia E., *Hipp.* 735-751 che A. fr.194-195 Nauck collocano il giardino in direzione dell'Eridano l'uno e delle contrade del sole levante “*d'eté*” l'altro.

³⁶⁷ VARRO., *Rust.* 2, 1, 6; LUCAN., *Phars.* IX, 357-367; PLIN., *Nat.* V, 3-4. 31.

³⁶⁸ SERV., *A.* IV, 484: in questo il commentatore di Virgilio differisce dalla sua fonte, in quanto il poeta augusteo collocava il giardino presso gli Etiopi: cfr. VERG., *A.* IV, 480-482.

Plinio il Vecchio con tono ironico e con molto scetticismo, cercando “*la famosa foresta d'alberi dai frutti d'oro*”, cita alcuni racconti favolosi di autori antichi³⁶⁹, che localizzano nella regione di Lixos³⁷⁰ il palazzo reale di Anteo, il suo combattimento con Herakles e il giardino delle Hesperides. La descrizione di questo “*hortus*” è ben circostanziata³⁷¹: si trova in prossimità del mare, in un lembo di terra tra l'estuario del fiume Loukkos che forma un istmo sinuoso; lì sorge un altare dedicato ad Herakles che a causa dell'alta marea talvolta non è visibile³⁷².

Nel corso delle pagine precedenti si è cercato di seguire lo sviluppo del mito di Herakles presso il giardino delle Hesperides nelle fonti letterarie dall'età arcaica

³⁶⁹ Nemmeno Strabone, alla stregua di Plinio aveva sentito il bisogno di citare quelle fonti che lui considera come “favole menzognere”. Scusandosi del “*carattere meraviglioso di questi racconti*”, riporta che a Sud di Lixos si trova un “*antro all'interno del quale il mare, con l'alta marea, penetra fino all'altezza di sette stadi*” e che davanti a questo antro, si estende un terreno pianeggiante dove si trova un altare di Herakles mai coperto dai flutti (Str. XVII, 3, 3). Il geografo non entra nel merito della questione relativa all'ubicazione del giardino delle Hesperides perché la ritiene oziosa e l'ha già liquidata in blocco in Str. VII, 3, 6 C 299, insieme ad altri miti parimenti menzogneri. Nella sua descrizione della Turdetania (o Betica) egli evoca in effetti le allusioni che hanno potuto fare a queste regioni sia Omero che “*poeti a lui posteriori*”: costoro avrebbero moltiplicato a dismisura i racconti analoghi “*descrivendo le spedizioni intraprese per conquistare le mandrie di Geryone e i pomi del giardino delle Hesperides, i famosi pomi d'oro, e definendo Isole dei Beati, alcune isole che noi sappiamo che ancora oggi si vedono non lontano dall'estremità delle Marusia che è di fronte a Gadeira*” (Str. III, 2, 13; traduzione a cura dell'autore). Su Strabone, si veda BIFFI 1999.

³⁷⁰ PLIN., *Nat.* V, 1, 3-4. FERRI 1924; FERRI 1927, 76. Attribuendo alla depressione dei Sabri presso Euhesperides tutte le fonti classiche riferite dagli autori antichi anche agli altri giardini (di Lixos e di Phycous), veniva a proporre implicitamente che uno solo fosse il “*vero giardino*” delle Hesperides, quello dei Sabri. CARCOPINO 1943, 62-72, sosteneva che il vero giardino fosse quello di Lixos e che solo in un secondo momento i Cirenei si sarebbero impadroniti del mito inventando “*per vanagloria*” un secondo giardino presso Euhesperides. Un maggior numero di elementi che il trascorrere del tempo ha messo a disposizione degli studiosi può far illudere di aver fatto dei passi avanti sulla via della chiarificazione del complesso problema. Le tappe della conoscenza greca sulla costa nord-africana corrisponderebbero geograficamente a tre imprese, sempre più coraggiose in quanto sempre più lontane dai mari familiari.

³⁷¹ Secondo una interpretazione razionalista del mito in questo passo Plinio identifica l'equivalente del drago o serpente che fa la guardia nel giardino delle Hesperides con i meandri del corso d'acqua che penetra nel mare e che conferisce al mare stesso un colore simile all'olio. Cfr. RIBICHINI 1992.

³⁷² Lo stesso fenomeno è raccontato da D.S. III, 53, 4; 55, 3; Str. XVII, 3, 3 e da SOL. 24, 3-6 il quale riprende fedelmente la descrizione di Plinio e fornisce allo stesso tempo elementi nuovi relativi ai culti in onore di Herakles/Melqart. La località descritta da Plinio e da Solino presso Lixos ha poca probabilità di essere riconosciuta presso la foce del fiume Tsemmisc, l'antico Loukkos, dati i mutamenti intervenuti nel corso dei secoli all'altezza del suo basso corso.

sino alla letteratura latina dell'età imperiale, focalizzando maggiormente la nostra attenzione sulla tradizione greca.

Le Hesperides vengono definite per la prima volta come *numfaiv*³⁷³ nella testimonianza di Apollonio Rodio³⁷⁴ e dello scoliasta al IV libro delle sue *Argonautiche* che riporta la tradizione di Ferecide³⁷⁵. Negli autori precedenti esse non erano caratterizzate come “ninfe”, ma vi si faceva riferimento alludendo al luogo in cui esse risiedevano: si passa così dalla *pevrhn klutou` jWkeanoi`o* di Esiodo³⁷⁶, al *cwvron* di Mimnermo³⁷⁷ o all'indicazione molto significativa di Sofocle *ejp³4ejscavtoi~ tovpoi~*³⁷⁸.

Contrariamente a quanto si potrebbe dedurre dalla fortuna destinata al *topos* letterario del giardino delle Hesperides, la parola *kh`po~*, associata alle figlie di Notte, compare assai tardi³⁷⁹, in modo particolare nella testimonianza dello Pseudo Scylace³⁸⁰ e di Diodoro³⁸¹; le fonti precedenti infatti si riferiscono al giardino degli dei (*kh`po~ tw`n qew`n*)³⁸², in cui era collocato Atlante e per associazione indiretta, quindi, anche le Hesperides. In Euripide³⁸³, il primo autore a fornire una descrizione più dettagliata del luogo in cui è ambientato tale episodio mitico, non si trova il *lessema kh`po~ ma leimwvn*³⁸⁴, che di solito nelle fonti letterarie è associato ad un'altra impresa dell'eroe tebano, quella che lo vede protagonista della cattura dei buoi di Geryone.

³⁷³ In un mitografo del IV secolo a.C. Palaeph. *De incredibilibus* 18, 1; 18, 6 sono definite addirittura *gunai`ke~*. Per l'implicazione di questo termine si veda ANDÒ 1996; CALAME 1977.

³⁷⁴ A.R. IV, 1398, 1414. [T13]

³⁷⁵ *FGrHist* 3 F 17= *schol. ad* A.R. IV, 1396 a. [T9]

³⁷⁶ Hes., *Th.* 215, 274. [T1; T2]

³⁷⁷ Mimn. fr 12, 8. [T5]

³⁷⁸ S., *Tr.* 1100. [T11]

³⁷⁹ Anche negli *schol. ad* Theoc. III, 40- 42 b, 6; III, 40-42 c, 3 si trova il riferimento al giardino delle Hesperides per spiegare la provenienza dei pomi, protagonisti del mito che vede coinvolti Atalanta e Ippomene. Sull'argomento s.v. FARAONE 1990.

³⁸⁰ Ps.Scyl. 108, 32.

³⁸¹ D.S. IV, 26, 5. [T14]

³⁸² *FGrHist* fr. 16 c. [T9]

³⁸³ E., *Hipp* 744. [T10]

³⁸⁴ L'associazione tra *leimwvn* ed Hesperides si trova anche in Him., *Or.* 22, 43; Phot., *Bibl.* Codex 23, Bekker p. 370 a, 5 s.

Il mondo dei leimw`ne~³⁸⁵ e quello dei kh`poi³⁸⁶ sono strettamente uniti dagli stessi temi³⁸⁷: essi hanno in comune la presenza delle acque, una vegetazione odorosa e generosa, ma allo stesso tempo sono ugualmente marcati da una scena funebre³⁸⁸.

Al di là delle differenze strutturali tra i due ambienti, essi sono testimonianza di momenti diversi della sessualità femminile: il giardino, infatti, si colloca tra il prato fiorito aperto al pascolo e il letto nuziale chiuso all'interno dell'*oikos*. Tenendo conto delle immancabili distorsioni relative a questo genere di esercizio, si può tentare di schematizzare nel modo seguente le differenti rappresentazioni che i greci dell'epoca classica hanno creato, attraverso la legenda, degli statuti conosciuti dalla donna: alla *parthenos* corrisponde, nello spazio leggendario, il prato e, in quello geografico, una realtà esterna ai confini del mondo conosciuto³⁸⁹, quasi selvaggia; alla *nymphé* corrisponde, invece, il giardino e uno spazio di transizione. Il giardino delle Hesperides, luogo della raccolta di frutti o di fiori di primavera, secondo la versione

³⁸⁵ P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Histoire des mots*, Paris 1968-1980, s.v. leimwvvn. Il termine indica un prato umido; la poca chiarezza della sua etimologia evoca il latino *limus*.

³⁸⁶ CHANTREINE 1968-1980, s.v. kh`po".

³⁸⁷ MOTTE 1973, 19. Nella tradizione letteraria compresa tra l'epoca omerica e quella ellenistica, il tema del giardino affiora meno di frequente rispetto alla tematica del prato. Omero ne parla a più riprese e lo presenta come un privilegio reale (*Il.* VII, 112-132: kh`po~ di Alcino; XXIV, 36 ss: kh`po~ di Laerte; *Od.* IV, 737: kh`po~ di Penelope ed Ulisse). Il vocabolario omerico riguardo ai diversi tipi di giardino è assai impreciso: al fianco di kh`po~ figurano anche le parole o[rcato~, a]lw hv, a]lso~.

³⁸⁸ La storia mitica e leggendaria dei leimw`ne~ e dei kh`poi non è che un seguito ininterrotto di collusioni tra la vita e la morte. Lo stesso ciclo di Herakles fornisce da solo abbondante materiale di riflessione: la maggior parte dei suoi combattimenti mitici lo conducono in siti marcati da una rigogliosa vegetazione: prati di Nemea e di Lerna, valli del Citerone, paludi di Erimanto e di Stinfalo, prati di Oinea e di Erytheia, giardino delle Hesperides che costituisce il coronamento delle sue fatiche. È in questa immagine del ciclo ctonio delle nascite e delle morti successive che culmina l'intuizione poetica e religiosa della natura ambivalente. Il posto privilegiato che occupano i leimw`ne~ nelle rappresentazioni antiche relative all'aldilà trova in questo schema immaginario la sua piena giustificazione. Infatti i prati sono universalmente presenti nei paesaggi dell'aldilà, anzi appaiono come componente essenziale, in qualche caso unica, di questi luoghi immaginari collocati ai confini della terra. La bibliografia sull'argomento si presenta molto vasta, ricordiamo pertanto solo alcuni lavori imprescindibili: ALLINE 1912; CUMONT 1949; ROCHA PEREIRA 1960; DIETERICH 1913; GERNET 1933; JOLY 1923; JOLY 1961; LEVY 1926; GRUPPE 1851; PFISTER 1956; RADERMACHER 1903; RHODE 1925; SOURY 1944.

³⁸⁹ Anche la piana di Nysa dove si svolge il rapimento di Kore è ai bordi dell'Oceano: avventurandosi nel leimwvvn, la fanciulla calpesta, senza saperlo, uno spazio "tabù", un al di là dove il narciso marca il punto centrale; raccogliendo il fiore, la fanciulla scava, per così dire, un cava, da cui sorge Ade. L'aldilà appare in questa testimonianza come uno spazio chiuso su se stesso, un luogo di comunicazione tra i due mondi, l'uno oscuro e l'altro luminoso. Sull'inno cfr. HUMBERT 1936; sul tema del narciso cfr. CARASTRO 2006, 79-87.

della leggenda, rappresenta una sorta di sintesi tra questi due *topoi*; si trova investito di una sorta di valore erotico, conferitogli dall'essere il luogo della ierogamia per eccellenza³⁹⁰ ma riveste allo stesso tempo il ruolo di spazio mitico privilegiato dalle fanciulle³⁹¹.

Se Herakles non è associato alle Hesperides sin dall'inizio della tradizione letteraria, altre due figure compaiono, accanto alle figlie di Notte, già dalla testimonianza di Esiodo, vale a dire il serpente³⁹² e Atlante.

Secondo Esiodo³⁹³ un terribile serpente, discendente da Forci e Ceto, nascosto sotto la nera terra, fa la guardia (fulavssei) ai pomi d'oro³⁹⁴. Ferecide³⁹⁵, descrivendo il serpente guardiano dei pomi³⁹⁶, delinea la sua genealogia in quanto figlio di Typhon e di Echidna³⁹⁷: avrebbe cento teste ed emetterebbe suoni di ogni sorta. Sofocle, al contrario, nelle *Trachinie* non sviluppa il tema delle Hesperides ma colloca il serpente guardiano ai confini del mondo³⁹⁸. Il primo autore ad attribuire un carattere mostruoso e terrificante al serpente è Euripide: il suo aspetto è orribile, il suo dorso ha il colore del fuoco e la sua azione di custodia è definita

³⁹⁰ MOTTE 1973, 208-212 cita una serie di unioni che si sono verificate in prati o giardini, collocati sulle rive dell'Oceano, oltre a quella tra Zeus ed Era kh`po~ tw`n qew`n: *FGHist* 3 F 16 Jacoby): mi`xi~ tra Poseidone e Medusa (leimwvn: Hes., *Th.* 279), Achille e Medea (JHlusion pedivon: A.R. IV, 811 ss), Borea e Orizia (Foivbou palaio;~ kh`po~: S. fr. 596 Pearson), Zefiro e Podarge (leimwvn: Hom., *Il.* XVI, 151)

³⁹¹ PIRONTI 2007, 180.

³⁹² Il concetto di drago nel pensiero occidentale non conosce, nei testi e nella iconografia, della Grecia antica, un esatto equivalente ma corrisponde in effetti a due categorie: quella dei serpenti reali o favolosi, designati dalla parola o[fi~ o ancora drakwvn (in modo particolare in quest'ultimo termine si ritrova la radice del verbo devrkomai, la cui etimologia rivelatrice mette bene in evidenza come esso implichi la nozione del guardare in maniera penetrante). La seconda categoria è legata direttamente alla fauna marina, comprendendo tutta una serie di animali acquatici sia esistenti sia immaginari (BOARDMAN 1986; BOARDMAN 1987). Lo studio dell'ambiguità delle funzioni attribuite al serpente, animale a volte benefico o malefico, mortale o salvifico, vicino al sovranaturale o titolare di immortalità, presenta per la comprensione della religione greca un incontestabile interesse, come ha messo bene in evidenza BODSON 1978, 68-92.

³⁹³ Hes., *Th.* 334-335.

³⁹⁴ Significativo risulta essere l'uso del presente per il verbo fulavssw: ciò sembra implicare che il serpente eserciti la sua funzione per tutta l'eternità che non sarà mai ucciso.

³⁹⁵ Pherecyd. 3 F 16 b Jacoby. [T9]

³⁹⁶ Sulla tipologia del serpente guardiano s.v. NILSSON 1947.

³⁹⁷ In Hes., *Th.* 313-315, la stessa genealogia è attribuita all'Idra di Lerna, inviata ad Herakles per soddisfare l'odio di Era.

³⁹⁸ S., *Tr.* 1099-1100. [T11]

inavvicinabile³⁹⁹. Diodoro fornisce del mito del serpente una versione evemeristica: si tratterebbe in realtà di un pastore valoroso che eccelle per forza e coraggio⁴⁰⁰. Infine, Apollodoro deriva la sua descrizione del serpente direttamente da Ferecide: si tratta di un animale immortale, figlio di Typhon e di Echidna, dalle cento teste⁴⁰¹ e dalla voce dalle sonorità varie⁴⁰².

In tutti i passaggi principali relativi alla ricerca dei pomi d'oro nel giardino degli dei, non c'è nessuna descrizione dello scontro tra Herakles e il serpente: Esiodo, ad esempio, pur parlando delle Hesperides e del serpente, tace sulla presenza di Herakles in questi luoghi⁴⁰³. Ferecide che d'altra parte costituisce la fonte più antica per questo episodio, sostiene che il serpente è stato inviato da Era perché le figlie di Atlante avevano la deprecabile abitudine di "rubare" i pomi d'oro, ma non fa menzione della morte del serpente⁴⁰⁴. Di contro in Sofocle e in Euripide il figlio di Zeus raccoglie i frutti e uccide il serpente. Nelle *Trachinie*⁴⁰⁵, Herakles disteso su un letto, urlando per il dolore mentre il veleno dell'Idra circola nelle sue vene, si lamenta perché il suo coraggio e la sua forza lo stanno abbandonando: "...o mani! O petto! O braccia!...voi che avete abbattuto il guardiano dei pomi d'oro alle frontiere del mondo!"⁴⁰⁶. Euripide descrive la scena in maniera più dettagliata: "Herakles giunge al giardino dove cantano le fanciulle Hesperides; là pendono dai rami dorati

³⁹⁹ E., *HF* 397. [T11]

⁴⁰⁰ D.S. IV, 26, 2-4. [T14]

⁴⁰¹ Si ha l'impressione che il mitografo, sulla scorta del genealogista ateniese, sovrapponga l'immagine dell'Idra di Lerna a quella del serpente delle Hesperides: le cento teste potrebbero contribuire a rendere il guardiano dei pomi più vigile? O il logografo avrebbe cercato di spiegare la sua genealogia a partire da quella dell'Idra? Qualunque sia la spiegazione, il serpente, non è, in ogni caso, un flagello per l'ambiente in cui vive. Ritroveremo d'altronde un tale processo di assimilazione per "policefalia" nella iconografia. Cfr. GILS, VERBANCK PIÉRARD 1998.

⁴⁰² Apollod., *Bibliotheca* II, 5, 11.

⁴⁰³ Hes., *Th.* 214-216 [T1]; 333-336.

⁴⁰⁴ Pherecyd. 3 F 16 b Jacoby. [T9]

⁴⁰⁵ Sui versi finali delle *Trachinie* s.v. HOLT 1989.

⁴⁰⁶ S., *Tr.* 1089-1100 (trad. a cura dell'autore) [T11]. S.v. a proposito del significato degli alberi nelle opere dei tragici, in modo particolare del mh'lon in Sofocle, il seguente lavoro: FORSTER 1952. L'autore sottolinea come gli aggettivi mhlovsporo" (E., *Hipp.* 742) e mhlofovro" (E., *HF* 396) ricorrono entrambi in passaggi in riferimento ai pomi delle Hesperides. Inoltre si ricordino Hsch. s.v. Mhvlwn JHraklh"" e Suid. s.v. Mhvlvio" JHraklh"": cfr. COOK 1894, 81-169, in modo particolare 114.

*i pomi che la sua mano deve raccogliere. Un serpente avvolge le sue spire intorno all'albero e lo difende; ma lui [Herakles] gli dà la morte*⁴⁰⁷. In Diodoro Siculo l'allusione è più breve⁴⁰⁸, ma lo storico si interroga ugualmente sul possibile gioco di parole relativo ai due significati della parola *mh`la*⁴⁰⁹. Apollodoro riporta del mito le due varianti conosciute: dopo aver spiegato, prendendo spunto dall'autorità di Ferecide, come Prometeo consigli ad Herakles di demandare Atlante alla raccolta dei frutti, l'autore aggiunge: “...alcuni dicono che abbia ricevuto i pomi da Atlante, altri che li avrebbe raccolti da solo, dopo aver ucciso il serpente che li custodiva...”⁴¹⁰.

A questo punto si impone un parallelo con l'altro serpente ucciso da Herakles nel corso delle sue fatiche, l'Idra di Lerna⁴¹¹. È evidente che il combattimento in cui Herakles uccide l'Idra, mostro nefasto, sia il simbolo dell'ordine civilizzatore che trionfa sulle forze del *chaos*⁴¹² e atto a proteggere il futuro territorio della città dall'invasione di una natura ancora selvaggia. Se Herakles è considerato quale campione della cultura e della civilizzazione, non si può accettare l'immagine di un eroe che uccide un serpente inoffensivo, custode di un luogo sacro: in questo modo si spiega la reticenza degli autori antichi sull'episodio o il ricorso alla versione alternativa del mito⁴¹³. L'ambiguità della vicenda è mirabilmente messa in scena da Apollonio che, nelle *Argonautiche*, dà del combattimento una versione drammatica: nel corso del IV libro gli Argonauti giungono presso le Hesperides poco tempo dopo l'uccisione del serpente⁴¹⁴. In questo episodio si ha testimonianza dell'evoluzione del mito: per la prima volta il serpente delle Hesperides porta un nome, Ladon; al contrario, Herakles, il più famoso degli eroi, è sconosciuto agli occhi delle Hesperides dal momento che lo definiscono “ *ti~ ajnh;r ojlowvtato~ kai;*

⁴⁰⁷ E., *HF* 394-400 (trad. a cura dell'autore). [T11]

⁴⁰⁸ D.S. IV 26, 2-4: “...*Herakles, dopo aver ucciso il guardiano dei pomi...*” (trad. a cura dell'autore).

⁴⁰⁹ *HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR* 1989, 543; MARÉCHAL 1954.

⁴¹⁰ Apollod., *Bibliotheca* II, 5, 11 (trad. a cura dell'autore).

⁴¹¹ Hes., *Th.* 313-315; S., *Tr.* 836-836; E., *HF* 1190; D.S. IV, II, 5-6; Apollod., *Bibliotheca* II, 5, 2.

⁴¹² *HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR* 1989, 522, 543, 586 n.228.

⁴¹³ GILS, VERBANCK PIÉRARD 1998, 50-51.

⁴¹⁴ A.R. IV, 1396-1397 [T13]. Sull'argomento s.v. LEIGH 200, 95-109, in modo particolare 106-109.

de;ma~⁴¹⁵. Nello schema presente è Herakles a presentarsi nefasto dal momento che ha ucciso il serpente senza un motivo preciso, tanto più che esso era il custode di un luogo sacro⁴¹⁶.

Protagonista dell'episodio mitico preso in esame è senz'altro anche Atlante. La sua figura era collegata alle acque che lambiscono le regioni dell'estremo occidente sin dalle fonti letterarie più antiche⁴¹⁷. Racconta Esiodo che, agli estremi confini della terra, in direzione della sera⁴¹⁸, e in un passo differente, negli abissi infernali⁴¹⁹, sta Atlante, figlio di Giapeto, fratello di Prometeo⁴²⁰, che con le braccia e la testa sostiene la terra e il cielo; uguale funzione di sostegno spetta al gigante dell'*Odissea*⁴²¹, cui viene attribuito l'epiteto di *ojloovfrwn*⁴²² con accezione negativa: in realtà egli sorregge il cielo non sulle proprie spalle, ma grazie all'aiuto di colonne, che egli si limita a tenere salde. Alla generica ubicazione occidentale del

⁴¹⁵ Sulla caratterizzazione dell'Herakles di Apollonio Rodio, s.v. LEVIN 1971. L'autore conferma la tesi di LAWALL 1966, secondo cui il personaggio di Herakles è disegnato in modo negativo per fare da contraltare alla figura di Giasone, eroe "gentleman" e persuasivo; egli istituisce un parallelo tra l'impresa di Giasone, la conquista del vello d'oro, e quella di Herakles, la conquista dei pomi d'oro, sostenendo che la differenza tra le due fatiche è data dal fatto che l'eroe tebano compie l'impresa in solitudine, mentre l'impresa di Giasone è il risultato di un complesso processo che coinvolge la persuasione, la magia, l'intrigo la cooperazione tra più agenti, e l'intervento di molte divinità. Dello stesso parere è DEFOREST 1994, in particolare il cap. 4, "Heracles and Jason", 47-69.

⁴¹⁶ Tale carattere sarà ancora più evidente in VERG., *A.* IV, 484-486: "...templi custos...".

⁴¹⁷ Sulla figura mitica di Atlante RoscherLex I.1, s.v. *Atlas*, coll. 704-709; RE II. 2, s.v. *Atlas*, coll. 2118-2133.

⁴¹⁸ Hes., *Th.* 517-520.

⁴¹⁹ *Ibidem*, 746-757. L'apparizione di Atlante nella descrizione del Tartaro ha a lungo causato problemi, dal momento che precedentemente l'autore aveva collocato Atlante, insieme alle Hesperides, nel lontano ovest. Così questa apparente discrepanza era stato il motivo principale per giudicare questi versi una interpolazione. Stole 1962, in modo particolare 18-21, fornisce una lista di studiosi che sostengono si tratti di un passo interpolato. Al contrario KARL 1967, 77-86 pone l'Atlante del v. 746 ad Ovest, e crede che Esiodo, allo stesso modo di Omero, non abbia fatto confusione tra Ovest e sottosuolo ma abbia posto il Tartaro sotto terra e ad Ovest allo stesso tempo.

⁴²⁰ Prometeo si trova legato al centro di una colonna (Hes., *Th.* 522), ma nell'opera del poeta di Ascra nulla fa pensare ad un sito orientale analogo al Caucaso; nemmeno si può pensare che la colonna di Prometeo, analoga alle colonne che, nell'*Odissea*, separano cielo e terra nelle regioni occidentali dove si trova Atlante, si possa trovare all'estremità del mondo. A tale proposito cfr. WEST 1966, 313. Di opinione contraria è BALLABRIGA 1986, 76: "Ai confini orientali e occidentali i due Titani fungono da colonne del regno di Zeus, restando uniti in maniera fraterna sembrando quasi risponderci con le loro figure" (trad. a cura dell'autore).

⁴²¹ Hom., *Od.* I, 52-54.

⁴²² Il termine potrebbe essere riferito al fatto che in quanto figlio di Giapeto e appartenente alla dinastia dei Titani, egli ha combattuto Zeus e gli altri figli di Crono; cfr. MAC ARMSTRONG 1949, 50; MATTEWS 1978, 228-232.

mito, testimoniata da Esiodo, il poeta omerico⁴²³ aggiunge la tradizione sulle colonne⁴²⁴, attestata successivamente anche da Eschilo⁴²⁵.

La nozione riportata da Omero e da Eschilo testimonia che i Greci pensavano all'estremo occidente come luogo in cui esistevano elementi in grado di garantire una stabilità cosmica, ma lungi dalla tradizione alto arcaica era istituire un legame tra Atlante, Herakles e le Hesperides⁴²⁶.

Solo all'inizio del V secolo come abbiamo già avuto modo di constatare nelle pagine precedenti, tale collegamento sussiste nelle parole di Ferecide, sulle quali si articoleranno le fonti successive⁴²⁷.

Al V secolo risale anche la versione razionalistica del mito riportata da Erodoto: lo storico di Alicarnasso attesta che gli abitanti dell'Africa occidentale erano a conoscenza di una tradizione secondo cui la vetta più alta della loro regione era associata al nome del Titano: era anzi la colonna che garantiva la stabilità del cielo al di sopra della terra⁴²⁸.

Fenomeno decisamente complementare rispetto a tale associazione sembra essere la diffusione in queste regioni della leggenda di Herakles in relazione ad Atlante proprio a partire dagli autori dell'età classica: infatti sia nella letteratura ellenistica

⁴²³ Il passo dell'*Odissea* è riferito a Calipso, figlia di Atlante, la cui isola è collocata ad occidente: cfr. Strab. 1, 2, 18. *Contra* BALLABRIGA 1986, 90-95, secondo cui la terra di Calipso sarebbe collocata al centro del mare, "un centro eccentrico" come la definisce l'autore.

⁴²⁴ PAIRMAN BROWN 1968, in modo particolare 52-62, enfatizza la localizzazione delle colonne come luogo in cui si è verificato più di un combattimento con un serpente-dragone: non è solo il caso del nostro Ladon (Hes., *Th.* 215) ma anche di Typhon presso l'Etna (Pi., *P.* I, 15-20). Secondo l'autore doveva trattarsi di un motivo mitico familiare alla cultura greca, la cui fortuna è verificabile anche nella religione ebraica, dove l'uccisione di un serpente costituisce il presupposto necessario per la collocazione di confini. Cfr. Salmo 74, 13-14, 17.

⁴²⁵ A., *Pr.* 347-350. È interessante notare come il passo del tragediografo ateniese costituisca la sintesi tra la rappresentazione esiodea e quella omerica. Sulla trilogia eschilea s.v. WEST 1979; WHITE 2001, 107-140, in particolare 126; ZUNTZ 1993.

⁴²⁶ BALLABRIGA 1986, 84-89.

⁴²⁷ WEST 1979, 130-148, in modo particolare 146: l'autore sostiene che la testimonianza di Ferecide costituisca un autoschediasma e che lo stratagemma del cuscino glielo abbia suggerito il Maestro delle metope di Olimpia, completate per il 456 a.C. Lo scultore evidentemente conosceva la versione della storia sulle Hesperides seguita da Ferecide ma non ne conosceva a pieno gli sviluppi, ovvero del tentativo di Atlante di affrancarsi dal suo servizio.

⁴²⁸ Hdt. IV, 184. Sulle localizzazioni dell'Atlante erodoteo s.v. MACAN 1895, 134.

che in quella di età romana, la figura dell'eroe argivo non sarà mai disgiunta da quella del Titano.

La rilettura dell'episodio mitico, nella funzione dei motivi narrativi e delle varianti, ci porta ad enucleare tre temi centrali: innanzitutto il giardino meraviglioso⁴²⁹, simbolo mitico di una fecondità primordiale, una sorta di eterna primavera⁴³⁰; in secondo luogo il rapporto tra la vita e la morte⁴³¹, l'immortalità degli dei e la natura mortale degli essere umani; la ricerca dei pomi⁴³² e l'arrivo di Herakles, infine costituiscono il paradigma dell'eroe civilizzatore⁴³³, prefigurando la sua apoteosi.

Varianti e contraddizioni possono coesistere con una funzione culturale del racconto mitico fino a che non sono percepite tali: in realtà la tradizione, nei suoi

⁴²⁹ Hes., *Th.* 274-279, 746; Ar., *Nu.* 271; E., *Hipp.* 742 ss. Il tema era conosciuto anche dalla mitologia sumero-accadica e dai racconti biblici, basti ricordare il motivo del giardino di Inanna e meglio ancora il paradiso della Genesi, luoghi difficilmente accessibili e molto lussureggianti dove era collocato l'albero della vita. Sul tema cfr. GREEN 1984; TODISCO 1980.

⁴³⁰ Hdt. III, 106, al contrario, aveva sottolineato come le regioni estreme della terra abitata e tra queste le *eschatiai*, avessero ricevuto il clima peggiore. In questa ottica deve essere letta la testimonianza di Nonn., *D.* XIII, 351-353 che ambienta le nozze tra Cadmo e Armonia in Libia, regione sita all'estremo occidentale, presso la palude Tritonia. Nel vicino giardino delle Hesperides, Cipride e gli Eroti avrebbero colto i fiori di loto per farne dono alla sposa, avrebbero ornato il letto con i frutti d'oro raccolti nel giardino e la stanza nuziale e inghirlandato con le foglie d'oro le chiome degli sposi; le Hesperides stesse ed Atlante avrebbero fatto musica per quelle nozze celebrate nella loro dimora.

⁴³¹ Il giardino delle Hesperides può configurarsi come l'immagine esemplare della vita, enfaticamente simboleggiata dalla ricchezza e dalla fertilità dei suoi prati, dall'ambrosia con cui è accolto Hermes nell'episodio di Calipso (Hom., *Od.* V 87-88) ma è allo stesso tempo luogo in cui si incontra la morte, foresta selvaggia in cui si può essere catturati dal sonno e dalla violenza. Per questi temi contrapposti si vedano, JOURDAIN ANNEQUIN 1982, 251 ss; *KH'POI*; MOTTE 1973, 234-235.

I pomi vengono poi definiti da STAT, *Th.* II, 280 "luttuosi frutti delle Hesperides", introdotti nella collana d'oro, da lui donata ad Armonia per le nozze celebrate a Tebe, notizia che avrebbe spinto Nonno ad ambientare le nozze presso la terra delle Hesperides. Essi si ritrovano, con una accezione positiva, nella corona donata da Eros a Dioniso (Nonn., *D.* XLVIII, 178); anche altre tradizioni concordano d'altronde, nell'attribuire ai mela aurei di Dioniso conseguenze che portavano alla formazione di condizioni di vite umane: si diceva infatti che i Titanes avessero in mano i bei frutti delle Hesperides quando si presentarono a Dioniso infante per ucciderlo e che dalle gocce di sangue del dio morto sarebbero nati i melograni, ovvero mela nuovi, commestibili per gli uomini e diversi da quelli delle Hesperides riservati agli dei. Cfr. MARTIN 1953, 1192.

⁴³² Quanto ai pomi, il loro uso simbolico è frequente: essi posseggono un valore erotico, ma allo stesso tempo propiziatorio di fecondità come è dimostrato da VÉRILHAC, VIAN 1998, 342.

⁴³³ Il giardino delle Hesperides marca anche il passaggio dell'ambiguità originaria dall'universo alla realtà del cosmo organizzato dagli dei e reso abitabile dagli sforzi di un eroe che è mediatore tra natura e cultura, che scopre le rotte, fonda città e dinastie. Cfr. RIBICHINI 1992, 135.

limiti di efficacia e legittimità, non è mai contraddittoria⁴³⁴. Le contraddizioni diacronicamente generate all'interno di uno stesso segmento culturale ricadono sotto "l'amnesia culturale"⁴³⁵. La scrittura a sua volta si pone in modo ambiguo: fino a che la narrazione mitica ha efficacia pragmatica e culturale, la scrittura, con funzione prevalente di supporto e non autonoma, non crea varianti, tenta piuttosto di redimere le contraddizioni, di solito attraverso un processo di razionalizzazione o di critica. L'autonomia della sfera letteraria facilita invece il gioco combinatorio e al limite una nuova creatività mitica⁴³⁶.

Alla base delle modificazioni⁴³⁷ di storie tradizionali vi sono quindi mutamenti nelle condizioni reali che fanno da sfondo alla comunicazione e delle condizioni economiche e sociali che si proiettano nel mito⁴³⁸; lo stesso ovviamente vale per l'assimilazione nel proprio patrimonio tradizionale di storie estranee, che a partire da un certo momento vengono riconosciute come tradizionali, cioè come vere. Questo processo di modifica tra dati della realtà e contenuti della tradizione non è a senso unico⁴³⁹ ma può essere attivato a partire da uno dei due poli, nel senso che il modificarsi di una situazione reale ha come conseguenza l'adeguarsi della tradizione

⁴³⁴ Cfr. THOMAS 1989, 173-195; VANSINA 1985.

⁴³⁵ *ERCOLE IN OCCIDENTE* 1993, 24.

⁴³⁶ Il mito non può essere considerato come sostrato alla realtà storica: cfr. DION 1962. L'autore conferisce una interpretazione per così dire "realista" alle fatiche di Herakles impostegli da Euristeo, dal momento che il re non esita ad inviare l'eroe ai confini del mondo conosciuto per "*reperire qualcosa che fosse utile al miglioramento del suo regno*".

⁴³⁷ Queste divergenze devono essere considerate "basiche ed inerenti", non come semplice deviazione di una norma: cfr. DENOYELLE 1995; VON BOTHMER 1983-1984, 29.

⁴³⁸ Ad esempio, la visione del giardino delle Hesperides e della trasmigrazione del mito relativo, con il conseguente riconoscimento di diversi *horti* successivi in vari punti della costa africana sembra possa trovare accoglienza e sostituirsi ad altre teorie precedenti. Se dunque le leggende che implicano la presenza di Greci sulla costa cirenaica adombrano un fatto reale, le conoscenze dei Greci dall'età minoica delle coste africane più vicine al loro mondo, il mito degli abitanti di un Occidente rispetto al punto fino ad allora raggiunto e conosciuto dai Greci, e il loro favoloso giardino, miraggio perenne e stimolo ad andare oltre, ci permette di individuare le tappe tra le più rilevanti di questa conoscenza: cfr. STUCCHI 1976.

⁴³⁹ A tale proposito si veda anche BALLABRIGA 1986, 38; l'autore sostiene che non esiste una soluzione univoca a questo tipo di problemi, tale da poter soddisfare gli standards di erudizione e il rigore storico-geografico degli autori moderni, piuttosto bisognerebbe auspicarsi una soluzione che tenga conto del tipo di sapere e di interesse che poteva animare gli autori antichi. Tenere in eccessiva considerazione o al contrario "disprezzare" i *realia* costituiscono due errori simmetrici da cui lo studioso moderno deve guardarsi. L'unico modo per determinare la struttura dei più antichi saperi relativi ai nostri confini occidentali è ritornare ai testi epici.

al presente, e viceversa è possibile che mutamenti nel presente siano auspicati e favoriti attraverso il modificarsi della tradizione⁴⁴⁰.

⁴⁴⁰ Cfr. BRACCESI 1984; *I CANALI DI PROPAGANDA* 1976.

Cap. 3 Tra testo e immagine: l'Arca di Cipselo e le più antiche testimonianze iconografiche⁴⁴¹

Una delle convinzioni maggiormente accettate da chi si accinge allo studio dell'immagine è che essa non è “*neutra, non è decorativa, non è accessoria, bensì è portatrice di un messaggio che è nostro dovere interpretare....in quanto l'operazione di decodificazione è un mezzo per avvicinarci alla cultura e alla società nell'ambito della quale l'immagine è stata creata*”⁴⁴².

Un'immagine non è mai il riflesso di un'opera letteraria⁴⁴³; essa è il risultato di una cristallizzazione: è il punto in cui convergono motivi diversi, ciascuno con una propria origine⁴⁴⁴. Una immagine dovrebbe essere confrontata con tutte le serie della stessa epoca, ma d'altro canto bisogna tenere presente anche la dimensione diacronica⁴⁴⁵: confrontare quindi la stessa scena in altri generi artistici e in altre epoche. La corretta interpretazione di una scena mitologica presuppone la conoscenza del linguaggio iconografico e della tradizione, somma del codice letterario e iconografico⁴⁴⁶.

⁴⁴¹ Da questo momento in poi sia nel testo che nell'apparato delle note bibliografiche si farà riferimento alla lettera [S] seguita dal numero progressivo delle fonti letterarie raccolte in appendice.

⁴⁴² GHEDINI 2002, 555.

⁴⁴³ I primi studi risalenti alla fine dell'Ottocento tendevano a trovare nelle scene rappresentate sui vasi, ad esempio, uno stretto legame con le fonti letterarie: la ricerca era orientata in maniera unilaterale e sembrava che i pittori dei vasi trovassero nella poesia e nel teatro i modelli delle loro rappresentazioni: cfr. ROBERT 1881; ROBERT 1919. Il lavoro del Robert non ha mancato di suscitare interesse anche in anni abbastanza recenti, essendo stato fatto oggetto di una traduzione in lingua italiana nel 1976 (ROBERT 1976). Nel recensirlo CRISTOFANI 1977, ribadiva la necessità di una riflessione metodologica sugli strumenti derivati dagli insegnamenti dell'autore tedesco, auspicando un vero e proprio “*bagno nella filologia ottocentesca*”.

⁴⁴⁴ LA CITTÀ DELLE IMMAGINI 1986, 6-7.

⁴⁴⁵ MORET 1979. Il significato di un motivo iconografico, in un momento dato della sua evoluzione non dipende solamente dalla sua storia, ma deve essere precisato alla luce dei documenti contemporanei; la dimensione storica, infatti, permette di comprendere come le scene si sono costituite e come si sono influenzate reciprocamente.

⁴⁴⁶ MORET 1979, 185. Lo studioso francese contestava l'ipotesi di una influenza diretta del teatro o della poesia sulle scene dipinte, ritenendo che questa tesi “*eccessivamente filologica*” tendeva ad accrescere l'importanza dei modelli letterari. Il suo approccio metodologico prevedeva, accanto ad una classificazione dei documenti per temi leggendari, una indagine sulle forme e i procedimenti di composizione, cioè delle figure e degli schemi compositivi, di cui i pittori si erano serviti nella elaborazione delle scene mitologiche.

Se guardiamo ai testi e alle immagini rispettando il loro codice specifico, gli strumenti metodologici con cui ci avviciniamo ad esse, se ci facciamo ispirare dalle “istruzioni per l’uso” che contengono, ci troviamo a fare i conti con le nostre categorie mentali che prevedono anche la distinzione tra testo e immagine, fra dimensione visiva e linguistica⁴⁴⁷.

L’immagine acquista per la sua valenza semantica, nei riguardi della ricerca letteraria e linguistica, un ruolo portante, configurandosi nella realtà fenomenica dell’opera come primario elemento in un processo di significazione dove il testo letterario diventa supporto per la conoscenza del fenomeno artistico⁴⁴⁸.

In questa dialettica tra testo e immagine i sostenitori delle immagini hanno troppo spesso trascurato la rivoluzione che negli ultimi decenni ha coinvolto l’interpretazione dei testi, in ordine, in particolare, ai modi di trasmissione⁴⁴⁹. Oggi, per l’età arcaica e per buona parte di quella classica⁴⁵⁰, non possiamo più parlare di

⁴⁴⁷ La percezione delle forme dell’arte plastica e linguistica è differente, come lo è la loro rappresentazione, anche se la fonte materiale è la stessa. Sia il pensiero visivo che verbale possono essere processi complementari o anche sostitutivi, ma non costituiscono la stessa cosa: una relazione particolarmente stretta tra parola e dipinto esiste quando un artista compone una immagine o una serie di immagini tentando di costruire un intero discorso visibile tutto o in parte sotto forma di narrazione. Questo processo visuale o riproduzione di una storia richiede una traduzione dalle parole alle immagini, in una maniera comprensibile all’artista e al pubblico, dal momento che entrambi condividono la percezione ottica del proprio modo di vedere il mondo. La codificazione di forme correnti, riccamente formate dall’uso dell’artista, di motivi e composizioni, risulta nei racconti per immagini in cui può essere percepita la presenza attiva del linguaggio. Cfr. MOIGNARD 2000, 35-49; RIO 1976.

⁴⁴⁸ CERI VIA 2003, 20. Cfr. anche BONAUDO 2004; PONTRANDOLFO 2003; PONTRANDOLFO, MUGIONE 1999; PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992.

⁴⁴⁹ Basti pensare ai recenti studi di pubblicistica. Cfr. CAIRA LUMETTI 2002, 5 mette in evidenza come i sistemi semiotici differiscano uno dall’altro ma entro i propri confini funzionino come sistemi chiusi; tuttavia un messaggio si può trasformare sia nell’ambito del proprio sistema sia trasferendosi in un altro. In quest’ultimo caso il messaggio perde i caratteri originali e ne acquista dei nuovi; e la trasformazione è resa possibile da una comune identità segnica. È possibile, a tal proposito, esaminare il rapporto di un’immagine con il testo letterario. Lo scambio intersistemico parola - immagine avviene con testi diversi: il disegno e la pittura riescono a percepire molto poco dell’originale espresso linguisticamente, ma non per questo sono forme espressive minori rispetto alla letteratura. L’ordine di esposizione degli elementi assume una importanza soggettiva perché ciascun osservatore metterà in luce l’aspetto che più lo interessa: si osservano prima l’insieme e poi i particolari, come si è prima colpiti dall’esterno e poi dall’interno di una scena o di una immagine da analizzare. Secondo BARTHES 1957, 200, la semiologia tratta allo stesso modo la “scrittura e l’immagine”: si tratta in entrambi i casi di segni che arrivano alla soglia del mito, dotati entrambi di un significante, essi costituiscono un linguaggio oggetto. Per l’autore il rapporto tra testo e immagine non si può risolvere in quanto entrambi hanno un medesimo statuto ma non identità di funzione.

⁴⁵⁰ Se vogliamo tentare di ritrovare, grazie all’analisi sull’immagine come su quella del testo letterario, il modo in cui i Greci “mostravano se stessi”, se vogliamo riconoscere il lavoro di questo

rapporti tra immagine e testo interpretando quest'ultimo nel modo affidato all'Occidente dalla tradizione cristiana, di un insieme di parole fissato per iscritto al quale aderire rigorosamente dopo attenta lettura, quasi un libro da aprire, sfogliare, leggere. In un contesto di produzione e comunicazione dominato dall'oralità⁴⁵¹, l'idea di opera letteraria lascia il passo a quella di racconto, ascoltato in determinate occasioni dell'anno e recitato da un personale specializzato (si pensi ai rapsodi), in un sistema di ricezione aurale, dunque, e di comunicazione orale⁴⁵². In campo poetico il processo implica che la poesia memorizzata non è sentita come testo di cui rispettare la lettera e la paternità, bensì come un patrimonio comune, da riutilizzare e rielaborare con la massima libertà, in vista delle sempre diverse occasioni di canto⁴⁵³. Fenomeno quest'ultimo dal quale derivano le continue alterazioni nella tradizione dei testi dell'età arcaica, in continua metamorfosi.

Partendo da uno studio semiologico⁴⁵⁴ si potrebbe affermare che è rintracciabile, nel periodo arcaico, una correlazione fra il sistema semiotico del linguaggio figurativo e quello del linguaggio letterario, essendo alla base un modo comune di organizzare il pensiero e i discorsi. Il rapporto fra tradizione orale e scritta, il nesso tra epica e culti eroici, i contesti di produzione ed esecuzione delle prime composizioni poetiche sono tra gli argomenti affrontati da M. Vetta, che

“immaginario sociale”, per cui ci si può chiedere se è così omogeneo come essi stessi affermano, bisogna tenere conto della diacronia. Bisogna tenere conto di questa doppia sfera, o come dice LIVET 1981, 7 di questo doppio spazio in cui si sviluppa l'immagine: lo spazio interiore della creatività, lo spazio esteriore o sociale della diffusione; “...*entrambi stabiliscono un sistema di relazioni, di scambi inconsci, che si fanno specchio*” (traduzione a cura dell'autore).

⁴⁵¹ Per il rapporto oralità e immagini si veda SETTIS 1994, 7-18. Cfr. anche GIULIANI 1999, 43.

⁴⁵² GENTILI 2006; CERRI 1991; CERRI 2002; FANTUZZI 1990; GALASSO 2005; HAVELOCH 1986; *ORALITÀ* 1985; ROSSI 1992; SBARDELLA 2006.

⁴⁵³ Sul problema della memorizzazione della cultura s.v. ASSMANN 1997, 48-49. L'autore a proposito della trasmissione orale sostiene che essa si riferisca alla memoria comunicativa e non alla memoria culturale: solo nella memoria comunicativa il ricordo vivo è sorretto da memorie organiche, da esperienze dirette e dal sentito dire; diversamente la memoria culturale procede in maniera ricostruttiva, in quanto per essa non è valida la storia de facto ma solo quella ricordata che viene trasformata in mito.

⁴⁵⁴ Per le problematiche sulla relazione tra semiotica verbale e visiva si rimanda in particolare a FABBRI 2001; LOTMAN 1998; LOTMAN 2006; in generale sulla semiotica dell'immagine s.v. BARTHES 1985; BASSO 1991; *SEMIOTICA DELLA PITTURA* 1980; *SEMIOTICHE DELLA PITTURA* 2004.

traccia la storia dei testi di Omero, e l'affermazione del suo *mondo*, ma anche di quelli di Esiodo e dei lirici arcaici, non senza richiamare l'attenzione su un altro importante aspetto della cultura greca: il parlare per immagini e il proporre figure simboliche a partire dall'epoca micenea. La compresenza di immagini e poesia nel rito funerario arcaico e la funzione del cratere come nodo di simboli e di racconti sono gli ambiti di riflessione privilegiati: alcuni vasi dell' VIII e VII secolo sono gli unici testimoni di saghe orali, ma l'artista figurativo, ricorda M. Vetta, "*agisce come il poeta e si comporta come un interprete, con l'emozione della memoria infedele*"⁴⁵⁵. Il frequente ricorrere di espressioni come "parole", "frasi", "linguaggio", all'interno dello studio sulle immagini⁴⁵⁶, ha evidenziato la fortuna delle teorie linguistiche applicate alle immagini stesse⁴⁵⁷.

Nonostante le analogie e le possibili influenze reciproche⁴⁵⁸ tra opere di carattere letterari e opere di carattere figurativo, il linguaggio di queste ultime ha una sua

⁴⁵⁵ VETTA 2001, 187: secondo l'autore, nell'arte arcaica ci sono casi in cui sono presenti molteplici varianti tra immagini e poesia: ciò accadrebbe per diverse ragioni come l'originalità intenzionale dell'artista figurativo, l'ignoranza dei racconti in versi, la perdita delle fonti da lui seguite o una richiesta specifica del committente.

⁴⁵⁶ S.v. il contributo di ZAGHETTO 2002.

⁴⁵⁷ MYRES 1950. Descrivendo la pittura e le altre forme di arti figurative si tende a servirsi di parole che nel loro senso più stretto e originario sono applicate al mondo del parlare e dello scrivere: termini come "narrazione" e "allusione", oppure come "lettura" ed "episodio", o persino "sintassi". Lo studioso tedesco non ha avuto timore di rovesciare il modo di procedere, e di parlare di "composizione a fregio" in Omero o di "economia delle figure essenziali" nei paragoni omerici. Cfr. su questo tema anche FLASHAR, ANDREAE 1997; CANTILENA 1985.

⁴⁵⁸ Tra gli studi più significativi segnaliamo: BÉRARD 1974; METZGER 1966; MORET 1975; MORET 1979. Già C. Bérard nel suo lavoro pionieristico aveva sottolineato come lo scopo non debba essere tanto quello di riconoscere il mito raffigurato, quanto quello di cercare nell'immagine "*il proprio repertorio di segni, i suoi principi organizzatori, le sue regole di funzionamento*" (trad. a cura dell'autore). Il primo problema sollevato dal lavoro di H. Metzger, invece, concerne la nozione di anteriorità della tradizione letteraria in rapporto alla rappresentazione figurata. Alcuni autori, per esempio Stesicoro, a detta di alcuni, hanno inventato quelle forme particolari di un mito o di un tema e queste nuove forme hanno ispirato e influenzato gli artisti contemporanei o posteriori. Questa tesi, già celebrata dall'opera di C. Robert del 1881 non può essere applicata in maniera sistematica a tutti gli autori antichi. A conferma del suo assunto, l'autore porta l'esempio della scena della nascita di Atena tutta armata dalla testa di Zeus, che figura su una impugnatura di scudo da Olimpia. Lo scudo si daterebbe alla fine del VII secolo a.C. Ora, uno *scoliasta* di Apollonio Rodio, afferma che questa rappresentazione della nascita di Atena appare per la prima volta nell'opera di Stesicoro. In presenza di questi dati sono possibili due soluzioni: o si rifiuta completamente la notizia dello *scoliasta*, o si ammette che la tradizione figurata è più antica e che "l'invenzione" di questa nuova forma del mito non deve essere più considerata come l'invenzione geniale di un poeta. Lo *scoliasta* di Apollonio ha solamente affermato che Stesicoro è il primo ad aver messo per iscritto, in un'opera letteraria, il tema della nascita di Atena. Questo episodio confermerebbe la tesi iniziale del Metzger secondo cui la tradizione letteraria non precede necessariamente la rappresentazione figurata.

specificità, per cui la lettura delle immagini presuppone, da parte di chi le osserva, la conoscenza delle regole che sono alla base di tale linguaggio⁴⁵⁹.

L'importanza di esaminare le immagini come documento di cultura e quindi come parte integrante di un contesto culturale, è uno degli aspetti più significativi del pensiero di Aby Warburg e della sua scuola. Questo approccio definito "antropologico"⁴⁶⁰ ha rappresentato una svolta importante nell'ambito degli studi storico-artistici perché ha contribuito allo studio delle opere d'arte come prodotti di cultura nel senso più ampio del termine. Come sottolinea Ginzburg, questa concezione della cultura, che superi la separazione dei saperi e la differenziazione tra attività manuali e intellettuali, fu riproposta da E. Wind, per contrapporla alle tendenze della cosiddetta "scuola di Vienna", nel tentativo di fondare una storia "autonoma" dell'arte⁴⁶¹.

Ad E. Panofsky si deve un approccio più sistematico allo studio delle arti figurative⁴⁶²: nell'indagare il "significato delle immagini" egli ricostituisce integralmente non solo "l'argomento" che si ottiene con una ricerca iconografica, ma anche il "contenuto" di una determinata opera, che rinvia sempre alla storia di una data epoca e, in definitiva, alla facoltà stessa dello spirito umano di esprimersi con forme e idee altamente simboliche. Queste due vie di indagine prendono il nome di iconografia e iconologia: la prima ha come scopo la descrizione, si prefigge cioè di identificare il soggetto delle rappresentazioni artistiche riconoscendovi una serie di

⁴⁵⁹Per la rivendicazione della specificità del linguaggio visivo nell'articolazione dei significati rispetto al linguaggio verbale e per una critica metodologica allo studio dell'arte figurata basato sulla semplicistica e/o esclusiva trasposizione del mondo delle parole nel mondo delle immagini si veda tra gli altri la posizione di TORELLI 2006 2006. Lo studioso a tal proposito riprende la teoria di SEGRE 2003, 54-79. Per quanto riguarda l'ambito greco s.v. GIULIANI 2003; JUNKER 2005; SMALL 2003. I primi due studiosi sostengono la tesi secondo cui deve essere valorizzata la peculiarità della narrazione per immagini, indipendentemente dai riferimenti alle fonti letterarie; l'autrice, nel contempo, teorizza l'idea di due mondi paralleli – i testi e le immagini- che non si sovrappongono mai.

⁴⁶⁰ Per gli aspetti antropologici presenti negli studi di Warburg, s.v. GINZBURG 1986; SERENI 2004.

⁴⁶¹ BIANCHI BANDINELLI 1976, 112-123; GINZBURG 1986, 35-36.

⁴⁶² PANOSFKY 1999, 35-37. Tale approccio è stata anche codificato da GHEDINI 2002, 555-560, la quale suddivide l'avvicinamento allo studio delle immagini in una possibile sequenza logica, che va dall'identificazione del tema, alla identificazione dello schema, tipologia e destinazione del manufatto su cui l'immagine insisteva.

personaggi, di motivi e di temi che si classificherà per “tipi”, circoscrivendone con l’aiuto dei testi scritti, i periodi in cui vengono diffusi e trasmessi. Lo scopo della iconologia d’altro canto è costruttivo nel senso che riguarda la elaborazione del “contenuto” o “significato estrinseco” dell’opera, *“l’individuazione di quei principi di fondo che rivelano l’atteggiamento fondamentale di una nazione, un periodo, una classe, una concezione religiosa o filosofica, qualificato da una personalità o condensato in un’opera”*⁴⁶³. Con il riconoscimento dell’esistenza dei programmi iconografici⁴⁶⁴, razionali e consapevoli, sono apparse evidenti le difficoltà ad accedere ad una loro corretta interpretazione e la facilità di proporre letture iconografiche arbitrarie. A tal proposito E. Gombrich ha messo in guardia dal pericolo di cadere in argomentazioni circolari e viziose, quando l’interpretazione del materiale iconografico si basa su fonti letterarie spiegate alla luce dell’analisi di altro materiale iconografico, o anche quando la stessa interpretazione si basa su testi non conosciuti a chi ha elaborato il programma figurativo⁴⁶⁵.

Come ha evidenziato J. P. Vernant, *“... nessun sistema figurativo si costituisce come la semplice illustrazione del discorso, orale o scritto, né come la pura riproduzione fotografica del reale. La produzione di immagini è una costruzione, non un calco; è un’opera di cultura, la creazione di un linguaggio che, come ogni altra lingua, comporta un elemento essenziale di arbitrio. La tavolozza di forme figurate che ogni civiltà elabora e organizza a suo modo, nel suo stile, disponendole in superfici, risulta come il prodotto di un vaglio, di un taglio, di una codificazione del reale che segue le modalità che le sono proprie. È questo arbitrio*

⁴⁶³ PANOFSKY 1999.

⁴⁶⁴ *“... I programmi non seguivano né la logica delle architetture né la logica dei «cicli» mitici, bensì quella della memoria del passato collettivo incarnata dagli dei patri e dalle gesta famose di eroi famosi e del rapporto tra questa memoria e i paradigmi etici coniugati con l’esemplarità delle norme regolanti i cicli biotici e i vari status, di cui si sottolinea i momenti fondamentali scanditi dalle grandi transizioni, la paideia, la maturità, il matrimonio, la morte”*: MASSERIA, TORELLI 1999, 243-244. Lo studio di programmi figurativi può essere esemplificato in parte da questi testi: BENASSAI 2001, D’AGOSTINO, CERCHIAI 1999, XXVIII, 129-145; PONTRANDOLFO, ROUVERT 1992; ROUVERET, PONTRANDOLFO 1983.

⁴⁶⁵ GINZBURG 1986, 66-69.

*sociale che proprio nello stesso tempo rende esplicite le difficoltà nel decifrare le immagini e giustifica il progetto di cogliere, per loro tramite, i tratti specifici di una cultura*⁴⁶⁶.

In questa affermazione è implicito il riconoscimento del carattere “semiotico” del prodotto artistico: l’opera d’arte non riflette il mondo con la morta automaticità dello specchio, ma trasforma la realtà in segni, la riempie di significati e diviene così un mezzo di conoscenza attiva⁴⁶⁷.

L’approccio iconologico fa risaltare sia il carattere selettivo dell’immaginario figurato, in quanto prodotto storicamente dato di un “arbitrio sociale”, sia la sua natura di costruzione simbolica, che la comunità non attua per riflettere se stessa ma per evocare la propria concezione del mondo nelle forme mediate della proiezione ideologica⁴⁶⁸. Esso ha funzionato essenzialmente come indicatore di una direzione verso cui puntare la lettura delle immagini, come portatrici di un significato compiuto, autonome e non più da ricondurre ad un testo letterario di riferimento, dotate di una rigorosa logica formale e capaci di generare programmi figurativi complessi⁴⁶⁹.

Sulla sua scia, F. Lissarrague e A. Schnapp⁴⁷⁰ affermano che lo studio delle immagini così strutturato, riduce le immagini stesse alla stregua di una trasmissione di un messaggio, la cui comprensione può far luce su alcuni aspetti del reale: le scene

⁴⁶⁶ *LA CITTÀ DELLE IMMAGINI* 1986, 7. In realtà già nell’età antica Platone nel *Cratilo* (432b-d) era giunto alla definizione di uno statuto fenomenico dell’immagine: essa non può “*rendere così come è ciò che imita, altrimenti non sarebbe una immagine*” (trad. a cura di S. De Angeli), ma un doppio dell’oggetto imitato; l’immagine è dunque una rappresentazione illusoria, lontana dal vero, una trasposizione inadeguata della realtà che imita. Anche Ateneo (XIII 603 f) riferisce di una discussione tra Sofocle ed un maestro di scuola in cui si insiste sulla impossibilità da parte del pittore di eguagliare l’immagine poetica nella descrizione del reale e implicitamente sulla inadeguatezza da parte della poesia di raffigurare la realtà alla maniera della pittura. Cfr. DE ANGELI 1988, 27-44, in particolare 32; LANATA 1963, 150-153.

⁴⁶⁷ DE ANGELI 1988, 32.

⁴⁶⁸ *LA CITTÀ DELLE IMMAGINI* 1986, 6-7.

⁴⁶⁹ D’AGOSTINO, CERCHIAI 1999.

⁴⁷⁰ LISSARRAGUE, SCHNAPP 1981.

sono, quindi, il risultato di un insieme di processi mentali e culturali determinati dalle società che le hanno prodotte.

Tale metodo di lettura e interpretazione delle immagini ha trovato un campo di applicazione particolarmente fertile nelle ricerche condotte da numerosi studiosi italiani⁴⁷¹ che, sperimentandolo rispetto a temi definiti, lo hanno arricchito e innovato apportandovi continue sollecitazioni e indicazioni. Essi hanno verificato che l'elemento unificante e il punto di riferimento comune ad ogni possibile approccio non può che essere il contesto, in cui le singole parti di un complesso documentario si ricompongono mettendo in gioco le categorie di spazio e di tempo⁴⁷². Dalla messa in sistema delle immagini e dal rapporto di ciascuna di esse con il contesto di appartenenza, scaturisce la possibilità di indagare più a fondo sia rispetto al messaggio che mettevano in circolo di volta in volta all'interno della società che le aveva prodotte che riguardo a quanto potevano trasmettere sulla committenza⁴⁷³.

Un contributo indiretto allo studio delle immagini è fornito da R. Bianchi Bandinelli che supera la concezione idealistica crociana dell'arte, insistendo nel considerare le singole opere nella loro storicità individuale e a legarle alla storia della cultura⁴⁷⁴. Dalla sua scuola provengono numerosi e significativi apporti allo studio della cultura figurativa antica: particolare attenzione è data alla ricostruzione di programmi figurativi in relazione alla committenza e al destinatario⁴⁷⁵, al contesto socio-politico ed economico, facendo ricorso a tutta la documentazione disponibile, dalle fonti letterarie a quelle archeologiche⁴⁷⁶. Nel suo esemplare studio sul vaso François, M. Torelli, ad esempio, prende in considerazione sia le ricorrenze

⁴⁷¹ Cfr. ad esempio CERCHIAI 2007; PONTRANDOLFO 1995 a; PONTRANDOLFO 1996.

⁴⁷² CERCHIAI 1997; MUGIONE 2002; MUGIONE 2006; PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992.

⁴⁷³ PONTRANDOLFO 2008.

⁴⁷⁴ BIANCHI BANDINELLI 1976, 137; BIANCHI BANDINELLI 1979. S.v. anche MENICHETTI 2004, 129-132, in particolare 130: "L'arte è, infatti, sempre espressione della libertà dei gruppi socialmente attivi in quel tempo". La citazione è ripresa da BIANCHI BANDINELLI 1976, 141.

⁴⁷⁵ GRASSIGLI 1999 a: il cuore della ricerca sulla struttura delle immagini è dato dalle questioni della committenza e della nozione sociologica dell'oggetto d'arte del cui programma figurativo si intende riconoscere i caratteri.

⁴⁷⁶ L'IMAGE ANTIQUE 2006; TORELLI 2005; TORELLI 2007.

figurative coeve che la loro continuità nella lunga durata, così da ricostruire le logiche strutturali sottese alla creazione delle immagini e alla stessa produzione letteraria⁴⁷⁷. Quest'ultima è fondamentale anche nei suoi aspetti formali in quanto tutti i grandi capolavori del mondo antico si organizzano come “*la grande produzione della poesia coeva*”⁴⁷⁸, essendo il prodotto di una stessa mentalità⁴⁷⁹.

Il principale problema posto dalla ricostruzione dei programmi delle rappresentazioni figurate è costituito dal pressoché totale naufragio della grande arte classica e dei monumenti con ricco e articolato apparato figurativo, la cui complessità e il cui livello di realizzazione appaiono paragonabili a quelli della poesia coeva: le decorazioni dei monumenti sono note attraverso rare descrizioni letterarie⁴⁸⁰, all'interno delle quali un posto di assoluta rilevanza è occupato dal testo

⁴⁷⁷ ROSSI 1971.

⁴⁷⁸ TORELLI 2007, 11-12.

⁴⁷⁹ Come sanno bene gli studiosi della letteratura greca, per tutta l'età arcaica e classica, il racconto mitico non compare mai nelle pagine di un poeta greco per gusto narrativo fine a se stesso. Molti studiosi sono inclini a vedere nel mondo dell'arte figurativa non il prodotto di una stessa mentalità in termini di organizzazione del discorso alla base dell'opera letteraria, ma piuttosto l'occasionale riflesso di contenuto, meglio che di forma, di una coeva produzione letteraria. Cfr. KEULS 1997.

⁴⁸⁰ Il concetto di *eijkfrasi*~ viene a fissarsi piuttosto lentamente, e trova una sua definizione standard solo in concomitanza con l'esplosione della seconda sofistica, e cioè nella trattatistica retorica greca a partire dalla fine del I secolo o inizio del II secolo d.C. Un uso abbastanza corrente, riferisce il termine esclusivamente alle descrizioni di opere d'arte, individuando in esse un momento paradigmatico del rapporto fra arti figurative e arte della parola, i loro diversi linguaggi e l'affermazione della supremazia di una delle due sull'altra. Ma questa interpretazione non esaurisce i significati che gli antichi coglievano nella parola *ekphrasis*. Non che le indicazioni ricavabili dagli autori greci e latini siano chiare e coerenti: la stessa terminologia che essi adoperano si presenta a lungo con tratti non ben definiti, tant'è che il termine *ekphrasis* è un vocabolo che emerge relativamente tardi nel I secolo d.C.: fino a questo momento allorché si vuole trattare della descrizione, si parla piuttosto di *enàrgheia*. In tutti i trattati successivi al I secolo d.C. si afferma che l'*ekphrasis* è un *logos perieghematikòs*, ossia un discorso descrittivo, che rende per così dire visibile ciò di cui si parla, presentandolo agli occhi dell'ascoltatore; ha per oggetto una grande quantità di temi (persone, azioni, situazioni, luoghi, tempi: solo più tardi si parlerà specificamente di opere d'arte); ha come principali virtù la chiarezza e l'*enàrgheia*; e la *lexis* che vi si usa deve adattarsi al tipo di argomento trattato. Lo scritto *ekfrastico* punta a delineare con efficacia visiva (*evidentia*) l'oggetto della sua descrizione e rappresenta una delle possibili forme di godimento dell'arte, ossia come fatto sociale, condiviso e vissuto da un gruppo di persone, e non solo come esperienza individuale e solitaria. La prassi *ecfrastica* trova la sua più compiuta realizzazione nell'opera dei due Filostrati, autori di *Imagines*. Il primo dei due retori di Lemno, sostiene, nel proemio della sua opera, che la pittura realizza se stessa nel momento in cui ritrae i molteplici aspetti della realtà; l'approccio figurativo, legato all'immagine che il poeta vuole evocare, ha la meglio su quello letterario. Anche nella Vita di Apollonio di Tiana, Filostrato riprende e fa sua la teoria della *mimèsi* (Pl., *Sph.* 235b 5; *Euthd.* 11 d; *Prt.* 312c-d; X., *Mem.* I, 4, 3; PLIN., *Nat.* XXXV, 137) conoscitiva in cui l'artista non riproduce banalmente il dato reale, ma lo riscrive e lo reinterpreta. Nel Proemio delle sue *Imagines*, il Minore analizza i concetti di *techne* e *sophia* a proposito dell'assunto di arte pittorica come *mimèsi*; la *sophia* è un comune denominatore per pittura e poesia: “*chi non ama la pittura fa torto alla verità ed è ingiusto anche verso la sapienza che appartiene ai poeti – essendo entrambi le arti vocate ad esprimere le imprese e i ritratti degli eroi*”

di Pausania⁴⁸¹. È il caso, ad esempio, dell'Arca di Cipselo, di cui parleremo successivamente, del trono di Amykle⁴⁸² e della decorazione del tempio di Atena Chalkioikos a Sparta⁴⁸³.

Su questi perduti monumenti, dopo un lungo silenzio successivo ai fasti ottocenteschi della archeologia filologica⁴⁸⁴, solo di recente è ritornata l'attenzione della ricerca⁴⁸⁵, stimolata dalla necessità di raggiungere delle certezze in un terreno, quello dei programmi figurativi, della struttura narrativa e dei significati profondi delle narrazioni mitiche, che si presenta come un importante campo di indagine⁴⁸⁶.

(Philostr. Jun., *Im. Proemio* 1). L'*incipit* riprende mediante il parallelismo tra pittura e poesia il celebre concetto di *ut pictura poësis* di oraziana memoria (HOR., *Ars* 361), e ancora prima la celebre formulazione simonidea della pittura come poesia silenziosa e della poesia come pittura parlante (Plu., *Moralia* 346F), e sottolinea il valore conoscitivo che la pittura condivide con la poesia. Tale avvicinamento tra le due discipline suggerisce una concezione piuttosto originale dei rapporti tra attività intellettuali e manuali, in quanto sia l'una che l'altra, pur con mezzi espressivi differenti, materializzano immagini mentali. Sull'*ekphrasis* esiste un'ampia bibliografia, segnaliamo in questa sede solo alcuni dei testi più significativi: ABBONDANZA 2001; BARTSCH 1989, 8-12; FRIEDLÄNDER 1912; GHEDINI 2000; GHEDINI 2004; GUALANDRI 1994; HEFFERNAN 1993; PUGLIARA 2004; ZANKER 1981.

⁴⁸¹ La maggior parte dei passi di Pausania collegati a rappresentazioni di opere d'arte sono incentrati quasi esclusivamente sull'enumerazione, peraltro assai puntuale, delle scene mitiche che, in alcuni casi, ne costituivano la decorazione figurata, e di conseguenza avvicinarsi al monumento significa in primo luogo confrontarsi con il testo periegetico. In questa stringatezza del testo di Pausania possiamo trovare una possibile chiave di lettura dei monumenti che egli descrive: gli episodi mitici appartengono al repertorio iconografico corrente. Il confronto non implica tuttavia una messa in discussione delle parole di Pausania che ha visto con i propri occhi il monumento, probabilmente si è servito nella sua esegesi di iscrizioni. Cfr. FAUSTOFERRI 2006.

⁴⁸² FAUSTOFERRI 1996; FAUSTOFERRI 2006.

⁴⁸³ FORTUNELLI 1999. Per i temi iconografici s.v. anche PIPILI 1987, 80 ss.

⁴⁸⁴ Si tratta di una fase ermeneutica fortemente influenzata dalla filologia: si cerca di spiegare l'immagine con il testo, e dunque di trovare il testo originale, quello che permetta di comprendere ciò che l'immagine mostra ma non dice. L'esponente principale di questa tendenza fu J. Overbeck, il quale in uno dei capitoli introduttivi della sua opera (*Gallerie heroischer Bildwerke der alten Kunst*, Berlin 1852) dedicato alla relazione tra l'esperienza figurativa e quella letteraria, ammette chiaramente che ci sono casi in cui l'immagine si differenzia dal mito letterario (XII-XIII). La libertà dell'immagine figurata consisterebbe proprio nel margine di autonomia della raffigurazione dal modello letterario di riferimento. La sua lezione "innovativa" che apre la strada al dibattito contemporaneo sulla rifunzionalizzazione del mito, non fu accolta dai suoi contemporanei, che al contrario valorizzarono l'aspetto catalogico del suo lavoro. Sulla questione s.v. LISSARRAGUE 2002, 11.

⁴⁸⁵ Oltre agli studi sull'Arca di Cipselo di cui si parlerà dettagliatamente nelle pagine seguenti, si vedano i contributi di CRUCIANI, FIORINI 1998; MUGIONE 2006.

⁴⁸⁶ MASSA PAIRAULT 2006, 5-6.

L'intera trattatistica d'arte e di letteratura che va dal XVI al XIX secolo nel sottolineare, sulla scorta della tradizione antica⁴⁸⁷, lo stretto rapporto che intercorre tra poesia e arti figurative, insiste sul carattere "selettivo" della imitazione della natura, operata dal poeta e dal pittore⁴⁸⁸.

La riflessione su questo fenomeno ci condurrà dapprima ad una breve incursione nel mondo della poesia arcaica con l'analisi di quei brani in cui si può verificare questo continuo scambio tra poesia e immagine, in seguito alla descrizione di uno dei primi grandi programmi figurativi dell'età antica in cui si inverte tale rapporto.

Il primo esempio di una stretta relazione tra testo e immagine è rintracciabile nell'*epos* omerico in due luoghi diversi dell'*Iliade*: nel primo caso (*Il. III*, 121-128) si tratta dell'episodio in cui Elena è descritta mentre tesse su una tela le gesta degli Achei e dei Troiani, nel secondo (*Il. XVIII*, 478-616), del più famoso episodio dello scudo di Achille.

All'inizio del canto III si racconta come la messaggera divina Iris, incaricata di condurre Era sulle mura di Troia, dove assisterà al duello tra Menelao e Paride, la trovi intenta a tessere una grande tela di porpora, sulla quale sono raffigurate le gesta degli Achei e dei Troiani che combattono per causa sua⁴⁸⁹. I commentatori antichi puntualmente rilevano la portata autoreferenziale del passo, e il significato che vi è sotteso: "Il poeta ha inventato un modello perfetto della propria poesia"⁴⁹⁰: ossia,

⁴⁸⁷ "Tutte le somiglianze e le differenze messe in luce dagli antichi tra la poesia e la pittura, partono da un asserto fondamentale: entrambe le arti sono opera della imitazione e, in quanto tali, tendono ad un identico scopo, quello della riproduzione dei dati naturali in modo quanto più possibile simile al vero...Rilevata questa analogia fondamentale, che è il presupposto di tutti i successivi confronti, gli antichi sono ben lungi dal voler sottolineare una totale identificazione tra le due arti". Cfr. MANIERI 1995, 133-140, in modo particolare 133-134.

⁴⁸⁸ Solo per fare alcuni esempi, si vedano Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, Codice Vaticano Urbinate 1270, I,2; C. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, (a cura di) M. Mazzocut-Mis, Palermo 2006; C. A. Dufresnoy, *L'arte della pittura di Carlo Alfonso Du Fresnoy*, a cura di G. Monti Roisecco, Roma, 1775, ristampa anastatica, Bologna, 1981; G. E. Lessing, *Laocoonte*, (a cura di) M. Cometa, Palermo 1991; J. Ruskin, *Modern Painters. Of Many Things*, New York 1843-1860.

⁴⁸⁹ Hom., *Il. III*, 125-128. Sull'argomento s.v. ARRIGONI 2007.

⁴⁹⁰ A tal proposito F. Frontisi-Ducroix, *La chitane d'Achille. Essai sur la poetique de l'«Iliade»*, Roma 1986, 49 definisce Elena "une des l'hypostates du poète" in quanto la sua tessitura, come il canto di

dato che il lavoro di Elena rappresenta il medesimo soggetto dell'*Iliade*, Omero identifica nell'arazzo l'immagine simbolica della propria poesia⁴⁹¹. Ma su un piano più generale la sua invenzione narrativa, in quanto presuppone la natura artistica dell'uno e dell'altro prodotto, assegna la medesima qualità d'arte a entrambe le operazioni da cui essi traggono origine: l'attività poetica e quella figurativa⁴⁹².

Un caso parallelo ricorre nel canto XVIII⁴⁹³, dove si narra come il dio Efesto stia forgiando una nuova armatura per Achille, da sostituire a quella che Ettore ha sottratto al cadavere di Patroclo. Allo scudo è dedicata una sezione in forma di *ekphrasis*⁴⁹⁴, estesa più di 120 versi, mentre gli altri pezzi della panoplia sono sbrigati nel giro di cinque versi; e la vistosa sproporzione denuncia il proposito di conferire alla descrizione dello scudo un significato che va oltre la semplice funzione narrativa⁴⁹⁵.

L'ampia superficie circolare dell'arma comporta un impianto compositivo di eccezionale complessità, tanto che alcuni dettagli della ricostruzione restano incerti: l'articolazione degli spazi, compresi tra il grande fiume Oceano sul margine esterno e il cielo con gli astri al centro, conferisce all'insieme una programmata dimensione

Achille che sulla sua cetra celebra le imprese degli eroi (*Il.* IX, 185-191), "*souligne la fonction poétique des protagonistes de l'épopée*".

⁴⁹¹ Per la tessitura come metafora della poesia si veda anche Pi, *N.* II, 1 ss; IV, 44-45. Tra tutte le attività artigianali di tipo figurativo quella della tessitura era sentita nella fase rapsodica della tradizione epica arcaica, come la più affine in assoluto ai meccanismi di strutturazione esecutiva della poesia epica; infatti il termine *rjaywædov~* deriva dal verbo *rjavptein*, "cucire". Negli stessi poemi omerici l'equivalenza tra materialità verbale e mentale si esprime attraverso il verbo "*hyphainein*" (tessere) in *Il.* III, 21; VI, 187; VII, 324; *Od.* IV, 677-678, 737-741; V, 356-357; IX, 422-423; XIII, 303-305, 386.

⁴⁹² DEL CORNO 2006, 19. Anche ANDÒ 2005, 39 sostiene il parallelo tra l'attività di Elena e quella dell'aedo: Elena tesse e ricama, l'aedo canta, ma l'oggetto del loro prodotto è lo stesso. Le immagini tessute sulla tela riproducono, per affidarle alla vista quelle imprese che la cultura del tempo celebra nella comunicazione oro-aurale. Entrambe queste forme fissano e pertanto immortalano, le gesta degli eroi, rendendole fruibili nello spazio pubblico della tradizione culturale. Come l'aedo canta anche Elena narra, e la sua tessitura produce dunque un "testo".

⁴⁹³ Hom., *Il.* XVIII, 478-616.

⁴⁹⁴ Il tema è stato affrontato in maniera esaustiva in *LO SCUDO DI ACHILLE* 2010; secondo i curatori lo scudo occupa una posizione privilegiata nella letteratura *ekphrastica* in quanto si tratta del primo esempio conosciuto di *ekphrasis* nella poesia europea, una sorta di archetipo del genere. Lo stesso R. Palmisciano nel suo contributo sostiene però che lo scudo non è una *ekpharsis* nel senso più stretto del termine, in quanto oggetto della narrazione non è la descrizione di un'opera già compiuta, ma piuttosto il processo della creazione di quest'opera. Cfr. PALMISCIANO 2010 61, n. 19. A proposito delle problematiche generali sull'*ekphrasis* s.v. BECKER 1995; WEBB 2009.

⁴⁹⁵ PALMISCIANO 2010.

cosmica⁴⁹⁶, quasi che Efesto progettasse il suo meraviglioso prodotto come una metafora dell'universo intero⁴⁹⁷. Ma a sua volta Efesto è la metafora dell'artista, che con la materia o la parola riproduce la realtà del mondo: Omero si riflette nel fabbro divino, come altrove si identifica con Elena al telaio⁴⁹⁸.

Allo stesso modo la poesia di Omero, già in antico, era considerata fonte inesauribile di descrizioni di intensa visualizzazione e quindi punto di riferimento essenziale nel confronto con la pittura: Omero, secondo Dione di Prusa⁴⁹⁹, usò la più grande libertà di linguaggio mescolando i dialetti ellenici più di quanto faccia un pittore con i suoi colori. In questo senso, nella *Vita Homeri* dello pseudo Plutarco⁵⁰⁰, si legge che Omero, nella sua poesia, non solo emulò la pittura, ma la superò di gran lunga, in quanto, con le sue descrizioni, fu capace di aggiungere quei particolari che non sono percepibili con la vista; addirittura Luciano⁵⁰¹ lo definisce “*il migliore dei pittori, anche in confronto con Eufranore ed Apelle*”.

Nella metà del VI secolo a.C. Simonide di Ceo compie un passo avanti nell'assimilazione tra poesia e arti figurative: secondo l'espressione di M. Detienne è “*il primo testimone della teoria della immagine*”⁵⁰²: riflettendo sulla pittura e sulla scultura egli arriva a comprendere la propria attività: “*la parola è l'immagine delle azioni*”⁵⁰³. Simonide considera dunque la poesia come analoga non solo alla pittura⁵⁰⁴ ma anche alla scultura; analogia certo istruttiva che richiede una importante precisazione: “*Mani mortali possono distruggere anche il marmo*”⁵⁰⁵. Toccato dall'avarizia di Scopas, Simonide ricorre dunque all'analogia con la scultura, e

⁴⁹⁶ MARG 1971, 23-41: l'autore identifica Efesto con il poeta e le immagini dello Scudo come un microcosmo.

⁴⁹⁷ MENICHETTI 2006 a.

⁴⁹⁸ FRONTISI DUCROIX 2002.

⁴⁹⁹ Dione di Prusa, *Orat.* 12, 68.

⁵⁰⁰ Ps.Pl., *Vit. Hom.* 216-217.

⁵⁰¹ Lucianus, *Im.* 8.

⁵⁰² DETIENNE 1977, 81.

⁵⁰³ Simon., fr. 190^B Bergk “*ho logos tōn pragmatōn eikōn estin*”.

⁵⁰⁴ Pl., *Moralia* 346F ss.

⁵⁰⁵ Simon., fr. 76/581, 5-6 Page. Cfr. MAELHER 1963, 78 ss.

diviene così il primo a formulare una vera e propria poetica, una poetica che pure avendo come scopo l'educazione del re costituisce la presa di coscienza del poeta stesso⁵⁰⁶.

Chiave di volta della poetica simonidea, la metafora scultorea esplica la stessa concezione della celebre analogia tra pittura e poesia per la quale Simonide è citato da Plutarco: “*Simonide inoltre definisce la pittura una poesia muta e la poesia una pittura parlante. Di fatto le azioni che i pittori rappresentano come se si stessero svolgendo davanti ai nostri occhi, le opere letterarie le raccontano e le espongono in maniera completa*”⁵⁰⁷.

La differenza tra pittura e scultura è in effetti trascurabile anche agli occhi del poeta se afferma che “*la parola è l'immagine delle azioni*”⁵⁰⁸ senza precisare il valore di “*eikōn*”: per il poeta l'interesse di questa analogia è di ordine non solo estetico ma anche sociale in quanto si tratta, tra l'altro, di far riconoscere l'equivalenza giuridica tra artigiano e poeta⁵⁰⁹.

Allo stesso modo di Simonide, anche Pindaro considera la poesia superiore al marmo in diversi luoghi dei suoi epinici⁵¹⁰. Le spese che compiono i committenti delle sue poesie non riguardano dei monumenti *stricto sensu*, ma composizioni poetiche: l'insistenza dei poeti sull'analogia tra monumenti e poesia dipende

⁵⁰⁶ SVEMBRO 1984, 156.

⁵⁰⁷ Plu. *Moralia* 346F = Simon. Fr. 1 Lanata (traduzione a cura dell'autore). Secondo Plutarco si ha quindi una anteriorità nei modi della rappresentazione della pittura sulla poesia. Questo parallelismo familiare tra le immagini e le parole, sovente sottolineato dai critici greci e latini, è importante, allo stesso modo della possibilità di leggere i nomi iscritti: cfr. COUËLLE 1998, 135-154, in particolare 139-140.

⁵⁰⁸ Simon., fr. 190^B Bergk “*ho logos tōn pragmatōn eikōn estin*”. In questa espressione è implicita una chiara idea di mimesi di aspetti visivi e auditivi, che consente di comprendere come poesia e pittura siano considerate in termini di intensa visualizzazione: sia il poeta che il pittore operano per immagini che il primo rappresenta con l'espressione verbale, il secondo attraverso il disegno e il colore. Cfr. GENTILI 1984, 7; YATES 1972, 28.

⁵⁰⁹ SVEMBRO 1984, 151-152, 156.

⁵¹⁰ Pi., N. IV, 79-85: “*Se ancora mi esorti a inalzare per tuo zio materno Callicle una stele più bianca del marmo, sappi che l'oro fuso manda solo bagliori, mentre l'inno che celebra nobili imprese eguaglia l'uomo alla sorte beata dei re*” (trad. a cura di A. Manieri); V, 1-5: “*Io non sono un facitore di statue, non produco figure che stanno immobili sul piedistallo; ma sopra ogni nave, ogni barca salpa, o dolce canto...*” (trad. a cura di A. Manieri); I. II, 44-46: “*ma il (figlio) taccia la virtù paterna, né questi inni, giacché io non li plasmavo perché riposassero inerti*” (trad. a cura di A. Manieri).

verosimilmente dalla volontà di far riconoscere la monumentalità della poesia celebrativa e insieme l'equivalenza "giuridica" tra scultore e poeta⁵¹¹. Nel momento in cui il poeta è riconosciuto come artigiano, l'analogia rimanda ad una realtà sociale in cui la differenza tra scultore e poeta diviene trascurabile: l'uno e l'altro si guadagnano la vita vendendo la propria *sophia*, la propria "abilità artigianale"⁵¹². Diviene allora importante per il poeta sottolineare la differenza tra scultura e poesia: la parola più durevole del monumento è la forma suprema della celebrazione.

Lo scoliasta che commenta i primi versi della V *Nemea*, in cui Pindaro sottolinea per l'appunto la superiorità della sua *sophia* rispetto a quella dello scultore, racconta il seguente aneddoto che testimonia l'autenticità di questa problematica: "*Si dice che i genitori di Pitea [il vincitore celebrato nella V Nemea] andarono a trovare Pindaro per commissionargli un epinicio per il figlio. Quando Pindaro chiese tremila dracme, risposero che per quel prezzo avrebbero fatto meglio a fabbricare [poiēsai] anziché una poesia, una statua in bronzo. Qualche tempo più tardi, tuttavia, cambiato parere, essi tornarono da Pindaro e pagarono la somma richiesta*"⁵¹³.

La gnome dei primi versi del canto, "*non sono uno scultore di statue, uno di quelli che creano immobili simulacri, fermi sui loro basamenti*"⁵¹⁴, piena di altezzoso orgoglio, con la quale Pindaro intende sottolineare la maggiore dignità estetica della poesia rispetto all'arte plastica, sostanzia questo fenomeno di dichiarata competitività e commercializzazione del prodotto poetico in età tardoarcaica, laddove quest'ultimo veniva a configurarsi nella forma concreta di un prodotto vendibile da un poeta ad un committente persino a distanza⁵¹⁵.

⁵¹¹ CALAME 2009; SVEEMBRO 1984, 151.

⁵¹² SVEEMBRO 1984, 151.

⁵¹³ *Schol. ad Pi. III*, 89, 6-11 Drachman (trad. a cura dell'autore).

⁵¹⁴ *Pi., N. V*, 1 ss.

⁵¹⁵ SBARDELLA 2010, 72.

Infine, dello stesso tenore, quasi agonistico nei confronti dell'arte figurativa, è anche lo spunto pindarico contenuto nell'*Isthmica* II in cui il poeta lirico dice che egli sceglie di costruire inni perché non siano immobili⁵¹⁶.

Il confronto tra i due diversi tipi di arte nell'età arcaica sembra far emergere il riconoscimento, già da parte degli antichi, della superiorità della poesia sulla pittura, per le sue doti di espressività, potenza comunicativa e dilatazione temporale: a sua volta la pittura possiede una presenza visiva propria solo delle arti figurative⁵¹⁷.

L'Arca di Cipselo [S2] costituisce un monumento di capitale importanza per la comprensione della temperie culturale di Corinto e della Grecia tutta in età arcaica. La prima significativa attestazione relativa al mito di Herakles nel giardino delle Hesperides⁵¹⁸ è presente sulla seconda *chora*⁵¹⁹ dell'Arca⁵²⁰, consacrata ad Olimpia, all'interno del santuario di Era⁵²¹.

⁵¹⁶ Pi., *I*, II, 45-46 τούsd' uJvnmou~: ejpeiv toi Ú oujk ejlinuvsonta~ aujta~ ejrgasavman.

⁵¹⁷ MANIERI 1994; MANIERI 1995, 133-140, in particolare 139.

⁵¹⁸ KARAGEORGHIS 1958; KARAGEORGHIS 1960, sostiene che si può riconoscere l'episodio mitico su un frammento di cratere rinvenuto in una tomba della necropoli di Enkomi a Cipro, databile al XIV secolo a.C. Niente, a mio parere, può essere ricondotto al mito di Herakles, tanto più che l'attribuzione avviene sulla base di una sicura identificazione, da parte dell'editore, del personaggio maschile con elmetto con Herakles.

⁵¹⁹ Prima fascia: da destra a sinistra, Pelope ed Enomao gareggiano per la mano di Ippodamia; partenza di Anfiarao alla presenza di Erifile e del figlioletto Anfilocco; giochi funebri in onore di Pelia cui presiede Herakles; Herakles saetta l'idra di Lerna alla presenza di Atena e Iolao; i Boreadi inseguono le Arpie, davanti al palazzo di Fineo. Seconda fascia: da sinistra a destra, Notte con Thanatos ed Hypnos; Dike che strangola Adikia; due donne pestano in un mortaio; Marpeza rapisce Ida; Zeus ed Alcmena reggono tra le mani una ghirlanda; Menelao minaccia Elena; Afrodite, Medea sul trono e Giasone; Apollo e le Muse; Atlante con i pomi ed Herakles con la spada; Enialio e Afrodite; Peleo e Teti; le Gorgoni inseguono Perseo. Terza fascia: scene militari con sfilata di due schieramenti opposti di fanti e cavalieri. Quarta fascia: da sinistra a destra, Borea rapisce Orizia; Herakles e Geryone; Teseo e Arianna; Achille e Memnone con le rispettive madri; Melanione e Atalanta, Ettore e Aiace divisi da Eris, i Dioscuri con Elena che trascina Etra; Coone e Agamennone combattono sul corpo di Ifidamante; Hermes conduce da Paride le tre dee; Artemide Signora degli animali; Aiace lorese trascina via Cassandra dal Palladio; Eteocle incombe su Polinice, Ker; Dioniso nell'antro. Quinta fascia: da destra a sinistra, Peleo e Teti dentro una grotta, all'esterno quattro donne; il centauro Chirone accoglie le Nereidi; Efesto consegna le armi ad una delle Nereidi; due fanciulle su carro tirato da muli; Herakles saetta contro i Centauri.

⁵²⁰ Su Cipselo s.v. BRACCESI 1989; CATENACCI 1996; GIORGINI 1993; VERNANT 1991, 31-64.

⁵²¹ In questa sede vogliamo ricordare che le figure delle Hesperides dovevano comparire anche su un altro donario presente all'interno del *temenos*, si tratta di un gruppo ligneo, opera di Teocle, figlio di Egilo, attestato unicamente dalla testimonianza di Paus. V, 17, 2: "*Le Hesperides in numero di cinque, le fece Teocle, anche egli lacedemone* [in riferimento a Doricleida spartano], *figlio di Egilo, e si dice che avesse anche egli frequentato la scuola di Scillide e di Dipeno*". Entrambi dovevano essere gli autori di un altro gruppo scultoreo in legno, (Paus. VI, 19, 8) che decorava il tesoro degli Epidamni ad

Del monumento abbiamo testimonianza solo attraverso la letteratura⁵²²: si tratta delle opere di Pausania⁵²³ e di Dione di Prusa⁵²⁴, ma ignoriamo anche gli aspetti più elementari come la forma e l'orizzonte cronologico della sua creazione. Il problema della forma⁵²⁵, inscindibile rispetto a quello della sintassi decorativa, è stato affrontato già dai primi studiosi che si sono interessati al monumento, a partire dal XVIII secolo. Sostanzialmente le ipotesi che si sono affermate nel corso degli ultimi tre secoli si dividono in due gruppi, quella secondo cui l'arca o *larnax* (*lavrnaξ*),⁵²⁶ termine utilizzato da Pausania,⁵²⁷ avrebbe una forma parallelepipedica⁵²⁸, simile a quella di un sarcofago, e quella caldeggiata da alcuni studiosi, invece, che propendono per una forma cilindrica⁵²⁹, sulla scorta della testimonianza di Dione di Prusa⁵³⁰ che definisce l'oggetto *kibotos* (*kibwtov*)⁵³¹, assai vicino nella forma ad una cista mistica. Secondo Pausania, inoltre, la *larnax* olimpica, sulla base di una

Olimpia: erano presenti oltre alle Hesperides, Atlante che sorreggeva il cielo, Herakles e l'albero con i pomi. Quindi, probabilmente anche il gruppo di Olimpia doveva constare di tutte queste figure, di cui però, ai tempi di Pausania, dovevano essere sopravvissute unicamente le Hesperides. Tra i tanti ex voto menzionati da Pausania all'interno del santuario, solo il donario di Teocle aveva un parallelo nelle scene dell'arca di Cipsleo. Per l'argomento cfr. BURR CARTER 1989. Sulla attendibilità della testimonianza di Pausania, in merito al gruppo di Teocle s.v. KENT HILL 1994, 353-360, in particolare 353-354.

⁵²² La stessa sorte è toccata ad altri monumenti, il trono di Amykle, la decorazione del tempio di Atena a Sparta e il trono di Zeus ad Olimpia. Essi dovevano rappresentare alcune scene tratte dalle fatiche di Herakles, non ben specificate, almeno nel secondo caso, dalle fonti letterarie (Paus. III, 17, 2), in modo particolare la figura di Atlante sul monumento di Amykle aveva indotto alcuni studiosi a vedere rappresentata l'impresa dell'eroe tebano nel giardino delle Hesperides (LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 23), ma come ha sostenuto di recente l'editore del monumento nulla fa pensare all'esistenza di questo episodio mitologico sull'ex voto nel tempio di Apollo (FAUSTOFERRI 2006). A proposito del trono di Zeus s.v. *infra*.

⁵²³ Paus. V, 17,5-19, 10: si tratta di un oggetto in legno di cedro sul quale appaiono delle "figurine animate" (*zwv/dia*), alcune in avorio, altre in foglie d'oro, altre ancora intagliate nel legno stesso.

⁵²⁴ Dione di Prusa, *Orat.* 11, 45.

⁵²⁵ Una sintesi sulle ipotesi proposte è presente in *L'ARCA INVISIBILE* 2005, 31-53 in cui S. Angiolillo propende per una forma rettangolare.

⁵²⁶ CHANTREINE 1968-1980, s.v. *lavrnaξ*, cassa normalmente utilizzata per gli oggetti preziosi (Hom., *Il.* XVIII, 413), cassa con ossa, sarcofago (Hom., *Il.* XXIV, 795). Per quanto riguarda l'etimologia, il termine *lavrnaξ* ha lo stesso suffisso di nomi come *kavmax*, *kli'max*, *pivnax*. Si suppone che la parola derivi per dissimilazione da una più antica *navrnaξ*: quest'ultima infatti è attestata nella glossa di Esichio, s.v. *navrnaξ*= *kibwtov*".

⁵²⁷ Paus. 17, 5.

⁵²⁸ FURTWÄNGLER 1893; MÉAUTIS 1931; OVERBECK 1865; P. QUATREMER DE QUINCY 1829; VON MASSOW 1916.

⁵²⁹ KARDARA 1961; MÜLLER 1861; EAA IV, s.v. *Kypselos*, *arca di*, 427-432; SPLITTER 2000.

⁵³⁰ Dione di Prusa, *Orat.* 11, 45.

⁵³¹ CHANTREINE 1968-1980, s.v. *kibwtov*", cesto. Alcuni autori usano questo termine anche per indicare l'arca di Noè e per l'arca dell'alleanza. L'etimologia della parola riconduce a *kivbisi*", termine che sarà ugualmente preso a prestito per indicare questo oggetto.

falsa etimologia popolare⁵³², sarebbe da identificare con la *kypsele* in cui fu nascosto Cipselo.

Se mancano prove certe che contribuiscano a dirimere la dibattuta questione sulla forma, il problema della ricostruzione grafica delle scene può essere risolto adottando l'ipotesi avanzata da moltissimi studiosi⁵³³ che privilegia una sintassi decorativa per fasce o *chorai* sovrapposte (*Sterifentheorie*)⁵³⁴, probabilmente disposte intorno all'oggetto come indica la terminologia adottata da Pausania, il cui utilizzo di vocaboli quali *perivodo* e *periievnai*, sottende una visione circolare. La sola ricostruzione di H. Stuart Jones⁵³⁵ ha il pregio di poter essere utilizzata sia nel caso in cui le scene figurate dell'Arca fossero disposte sulla parete di un contenitore cilindrico, sia nel caso in cui le scene fossero distribuite sulla fronte e sui fianchi di una cassa.

L'altra questione di fondamentale importanza che si pone a chi si accinge allo studio dell'Arca è il suo inquadramento cronologico. In piena sintonia con quella che è la cronologia alta della dinastia Cipselide (fine VII-inizio VI secolo a.C.)⁵³⁶, essa si collocherebbe tra il 630 e il 570 a.C. e costituirebbe un dono offerto al santuario panellenico da Periandro, figlio di Cipselo⁵³⁷, e non un cimelio del *genos* dei tiranni

⁵³² Le *larnakes*, al tempo dei tiranni, si chiamavano *kypselai* (*kuyhvlai*), "...per questo motivo raccontano che sarebbe stato imposto il nome di Cipselo": cfr. Paus. V, 17, 5, 40.

⁵³³ FURTWÄNGLER 1893, 723 SS; KARDARA 1961; MÉAUTIS 1931; MÜLLER 1861, 361; OVERBECK 1865; EAA IV, s.v. *Kypselos, arca di*, 427-432; VON MASSOW 1916.

⁵³⁴ Tale teoria si oppone a quella dei fautori di una decorazione metopale (*Seitentheorie*): cfr. QUATREMERRE DE QUINCY 1829.

⁵³⁵ STUART JONES 1894.

⁵³⁶ DUCAT 1961. Tra i fautori della cronologia alta, con qualche lieve differenza di anno, ANTONELLI 2000, 62 n. 10; MUSTI 1992, 176; OOST 1972, 10-30, in particolare 16 n. 26; SALMON 1984, 186; SERVAIS 1969; STEIN-HÖLKESKAMP 1996.

⁵³⁷ BURR CARTER 1989 sembra accettare la cronologia più alta per la dinastia e una datazione al primo venticinquennio del VI secolo per l'arca. Nel suo studio l'autrice sostiene che esistono delle affinità iconografiche tra le decorazioni dell'arca di Cipselo e gli avori rinvenuti a Delfi, durante gli scavi degli anni '30 del solo scorso: potrebbe trattarsi della decorazione in avorio di un'arca simile a quella che Pausania aveva visto ad Olimpia dedicata ugualmente da Periandro, il quale doveva assicurarsi una successione per dare continuità al potere ereditato dal padre. In questo contesto, il dono dell'arca e la sua collocazione all'interno del santuario di Era, era un atto carico di significati politici. Sui donari dei Cipsleidi a Delfi s.v. DEONNA 1951. A proposito della cronologia di Periandro s.v. anche GIANNINI 1984.

di Corinto, come sosteneva Pausania⁵³⁸: in questo cimelio di famiglia, Labda⁵³⁹ avrebbe nascosto il figlio, e solo in seguito, i Cipselidi lo avrebbero donato ad Olimpia, poiché in quella *larnax* il loro capostipite si sarebbe salvato⁵⁴⁰. La destinazione d'uso dell'oggetto consente di ipotizzare che questa opera d'arte fosse un prezioso dono preparato per celebrare nozze regali di un componente della stirpe dei Cipselidi, visti i continui riferimenti alle nozze che ci sono nelle decorazioni delle cinque fasce⁵⁴¹. Al contrario F. H. Massa Pairault⁵⁴² sostiene che il suo significato possa cambiare in base alla forma che si decide di attribuirle: la forma parallelepipedica permette di assimilarla ad un oggetto sacro all'interno del *thalamos* di Era, quindi i Cipselidi, offrendo un "mobile" sacro alla sposa di Zeus, legittimerebbero le loro nozze. Nel caso in cui l'Arca fosse stata più simile ad un prezioso oggetto di forma circolare, che imiti l'alveare in cui fu nascosto Cipselo⁵⁴³, la sua consacrazione avrebbe potuto indicare che la dinastia poneva sotto il segno e la protezione di Era l'origine della loro stessa stirpe, pertanto la legittimità stessa delle nozze tra Labda ed Ezione.

Ad ogni buon conto, l'Arca rappresenta un dono parlante, un manifesto ideologico dei Cipselidi, posto nel tempio di Era ad Olimpia per legittimare il proprio potere, inserendosi nella linea dinastica eraclide⁵⁴⁴. La presenza di Herakles

⁵³⁸ Paus. V, 17, 5.

⁵³⁹ A proposito di questo episodio s.v. Hdt. V, 92, γ 1- ε 1.

⁵⁴⁰ Paus V, 17, 5.

⁵⁴¹ *L'ARCA INVISIBILE* 2005, 153.

⁵⁴² MASSA PAIRAULT 2006 a.

⁵⁴³ L'arnia nella quale fu nascosto Cipselo è un luogo liminare in cui la vita è come sospesa. Cfr. GIUMAN 2008, 150-152.

⁵⁴⁴ Paus. (V, 17, 7) inizia descrivendo l'arca dalla fascia inferiore con la raffigurazione della vittoria di Pelope su Enomao per la mano di Ippodamia. È noto lo stretto legame di questo eroe con Olimpia e con l'istituzione dei giochi olimpici (Paus. V, 8, 2). Aprire o chiudere la sequenza delle raffigurazioni dell'arca con questa immagine ha un chiaro intento celebrativo rispetto ad Olimpia, città nella quale era presente un antico e celebre santuario dedicato a Pelope, nel quale erano deposte le ossa dell'eroe. Non va dimenticato inoltre che Pelope era considerato antenato di Herakles. L'intento celebrativo, quindi, appare, non solo rivolto alla città, ma potrebbe sottendere il tentativo di legare le origini del centro olimpico con la dinastia eraclide. D'altra parte la raffigurazione con la quale Pausania chiude la descrizione dell'arca e l'immagine dei Centauri saettati da Herakles. Cfr. *L'ARCA INVISIBILE* 2005, 49; *PAUSANIA* 1995, 251-252.

costituisce, infatti, il filo conduttore dell'intero complesso figurativo⁵⁴⁵, essendo presente in tutte le fasce ad eccezione della terza: nella prima egli figura come giudice nei giochi funebri in onore di Pelia e mentre combatte con l'Idra, nella seconda fascia è protagonista dell'episodio di Atlante e dei pomi delle Hesperides, nella quarta si scontra con Geryone e, infine, nella quinta uccide i Centauri.

Il suo ruolo, centrale nell'Arca, quale eroe peloponnesiaco per eccellenza, ha una motivazione di carattere mitico-genealogico, in quanto i Cipselidi, attraverso i Bacchiadi, si consideravano suoi discendenti⁵⁴⁶: il nome di questa famiglia aristocratica di Corinto derivava da quella del suo capostipite Bacchis, uno dei successori del re di Corinto Aletes, pronipote di Herakles⁵⁴⁷. Il padre di Cipselo, avendo sposato una Bacchiade di nome Labda, diede al figlio gli stessi diritti di successione al trono di Corinto spettanti ai Bacchiadi⁵⁴⁸; i Cipselidi, poi, in quanto Eraclidi, si consideravano anche discendenti di Zeus, il cui legame era evidente nella scena della seconda fascia dove il re degli dei appare insieme alla madre dell'eroe, Alcmene⁵⁴⁹.

La nostra analisi iconografica si concentrerà in modo particolare sulla scena che vede protagonisti Herakles e Atlante. L'approccio al monumento ha comportato in primo luogo la tradizionale verifica nell'ambito del cosiddetto patrimonio iconografico corrente, ma a monte di questa verifica si è ritenuto opportuno tentare

⁵⁴⁵ Tranne la fascia centrale, le altre quattro fasce rappresentano temi mitici, dove cioè appaiono dei ed eroi appartenenti al passato fondante della città di Corinto, del santuario olimpico e del Peloponneso, e in generale della memoria culturale dei Greci. Si tratta di episodi mitici collocati in un lontano passato, indeterminato nella scala temporale, ma continuamente messo in rapporto con il tempo presente, attraverso allusioni e rimandi, per cui nell'arca sono individuabili due discorsi, uno interno alle fasce e uno esterno che rimanda al contesto storico, sociale, politico ed economico del tempo del committente e dei destinatari suoi contemporanei. La terza fascia con la sua posizione centrale funge da cerniera figurativa e semantica, da centro catalizzatore dello sguardo e dei significati, da guida e da organizzatrice delle altre. La schiera di uomini in armi, sempre visibile, cattura lo sguardo dell'osservatore prima delle altre numerose raffigurazioni. Cfr. COSSU 2009, 269-270.

⁵⁴⁶ D. L., *Per.* I 94.

⁵⁴⁷ OOST 1972.

⁵⁴⁸ Hdt. V 92.

⁵⁴⁹ Paus. V, 18, 3.

una caratterizzazione quanto più precisa possibile dell'episodio mitico raffigurato⁵⁵⁰. Si ritiene infatti che ciascun mito sia in realtà costituito da una serie di segmentazioni⁵⁵¹ dovute sia alla successione delle fasi in cui è scandito il mito stesso nella sua complessità⁵⁵², sia agli apporti e alle successive stratificazioni degli elementi intervenuti nella sua creazione.

In primo luogo, nel corso della ricerca, si è cercato di ricostruire l'iconografia delle scene utilizzando e analizzando la descrizione di Pausania, per poi indirizzare la ricerca verso altre fonti documentarie disponibili.

“Atlante sorregge sulle spalle, in conformità con il racconto tradizionale, il cielo e la terra, e ha anche i pomi delle Hesperides. Chi sia l'uomo che impugna la spada e si dirige verso Atlante, non è specificato da nessuna scritta a lui apposta, ma è chiaro a tutti che si tratta di Herakles. Anche su queste figure vi è una scritta: «Atlante è questi che regge il cielo, ma lascerà cadere i pomi»⁵⁵³.

Il primo elemento che attira la nostra attenzione è l'espressione del periegeta riguardante la tradizione di questo mito: secondo Pausania, in conformità al racconto mitico diffuso a cavallo tra VII e VI secolo a.C., Herakles persuade Atlante, minacciandolo con una spada⁵⁵⁴, a prendere i pomi al posto suo⁵⁵⁵. Nella scena è resa

⁵⁵⁰ A proposito del metodo cfr. ISLER KERÉNY 1987, 169-176: “Prima di confrontare le immagini con i testi e prima di interpretare le immagini dobbiamo mettere in ordine il materiale pervenutoci, distinguere e raggruppare cioè le immagini secondo criteri tipologici, cronologici, geografici, funzionali. Il metodo utilizzato può definirsi «a valanga» perché coinvolge successivamente settori sempre più larghi del materiale facendoci procedere da ipotesi a ipotesi fino a coprire di una rete di ipotesi tutto il periodo definito in partenza. Sarà una rete fragile e provvisoria ma ci aiuterà a distinguere costanti e varianti storiche della produzione artistica e quindi anche della vita religiosa”.

⁵⁵¹ La distinzione tra mito *tout.court* e segmento o episodio mitico non è una sterile esercitazione di accademismo, ma permette di avvicinarsi ad un altro livello di lettura, questa volta squisitamente iconologico, dell'azione mitica e della sua rappresentazione, una esigenza sentita quando si tratta di monumenti pubblici, ornati da un apparato decorativo ricco e complesso per la singolarità e l'unicità di molte delle scene raffigurate. Cfr. FAUSTOFERRI 2006, 76.

⁵⁵² Esistono due tipi di immagini, alcune che fanno uso di una “sintassi” narrativa in cui gli elementi della composizione non sono semplicemente giustapposti, ma suggeriscono di ipotizzare uno sviluppo narrativo; altre in cui l'assenza di una sintassi complessa provoca una riduzione degli elementi della composizione all'essenziale, rendendone più difficoltosa la decodificazione. Fra queste ultime immagini, in cui predominano elementi simbolici ed un linguaggio allusivo, è forse possibile scorgere l'assenza di una ispirazione mitica. Cfr. MASSA PAIRAULT 2000.

⁵⁵³ Paus. V 18, 4, 30 (trad. a cura di G. Maddoli).

⁵⁵⁴ Sul costume di Herakles cfr. LIMC IV, s.v. *Herakles*, 279. Sulla attribuzione a Stesicoro, da parte di Megakleides, della trasformazione nel modo di rappresentare Herakles, s.v. Athen. 12. 512 E- 513

la sintesi⁵⁵⁶ di due momenti differenti della vicenda nella figura di Atlante, il quale regge ancora i pomi tra le mani, avendoli raccolti per Herakles, e sostiene contemporaneamente la volta celeste⁵⁵⁷. L'artista si è servito dell'espedito della contemporaneità prospettica che tende a schiacciare la successione dei fatti e a far affidamento su particolari codifiche che conservano l'articolazione temporale, permettendo comunque una lettura in chiave cronologica della vicenda⁵⁵⁸.

Lo stesso schema è attestato in altri due casi durante il VI secolo a.C. : si tratta di una coppa attica⁵⁵⁹ a figure nere da Cerveteri [S3] e di un due rilievi in bronzo identici [S8; S9], attribuibili a fasce di scudo di produzione argiva, rinvenuti

A= PMGF 220, n. 229. Stesicoro, quindi, avrebbe per primo rappresentato l'eroe con i suoi attributi specifici (arco, clava, *leonté*), in opposizione ad Omero ed Esiodo che lo presentavano come un eroe. Secondo D'AGOSTINO 1995, 7 l'innovazione sarebbe precedente al VII sec e sarebbe da ascrivere a Peisandro di Camiro, attivo nel VII secolo a.C., tenendo fede alla testimonianza di Eratostene (DAVIES 1988, fr. 1). Il senso della iconografia più antica, quella con la spada, identifica Herakles con l'eroe aristocratico, alla stregua di Achille. La figura dell'eroe aristocratico garante di un ordine sociale di tipo pre-politico appare ormai inadeguata a fronte del radicamento della *polis* come istituzione politica: restano però intatte alcune valenze semantiche forti, di portata universale connesse con l'eroe, come l'esercizio della forza fisica, la dimensione agonistica, la connotazione positiva di vincitore di forze oscure e malefiche che possono ancora consentire una certa funzionalità politica all'interno di spazi specifici della *polis*: è significativo che anche nell'aspetto esteriore l'eroe assuma ora prevalentemente una configurazione iconografica più rispondente alla sua natura di eroe culturale con *leonté*, clava e arco. Cfr. BURKERT 1992; ROSATI 2002.

⁵⁵⁵ La codificazione di questo particolare si avrà solo all'inizio del V secolo a.C. con Pherecyd.

FGrHist 3 F 16-17.

⁵⁵⁶ Per la figura di Atlante LIMC III, s.v. *Atlas*, 2-9: gli studiosi accettano per l'arca di Cipselo una datazione alla metà del VI secolo a.C.

⁵⁵⁷ L'episodio costituisce un esempio del cosiddetto metodo "sinottico", o "simultaneo" o "complementare" (komplettierend). Questo sarebbe solo uno dei quattro metodi utilizzati dagli artisti antichi per raccontare nella propria opera una storia. Prima di tutto vi è il metodo "monoscenico", nel quale è ritratto un solo momento drammatico ed essenziale; in secondo luogo vi è quello "sinottico", appunto, in cui l'autore comprende in una singola immagine due o più episodi successivi senza ripetere i personaggi; in terzo luogo vi è quello "ciclico" che fraziona la vicenda in un certo numero di scene separate; per ultimo vi è il metodo definito "continuo" nel quale è ripetuta una serie di scene in cui sono presenti talvolta anche gli stessi personaggi. Cfr. SNODGRASS 1994, 221-222. Sullo stesso argomento cfr. GIULIANI 2004. Al contrario VETTA 2001, 204, sostiene che tale tecnica è adottata già per le rappresentazioni eroiche di età geometrica. "In un paio di scene di *prothesis compaiono anche dei carri che in realtà sarebbero funzionali al momento susseguente del corteo funebre. In questo modo il pittore ha accumulato in un'unica figura aspetti di due attività differenti e in successione*".

⁵⁵⁸ LIVERANI 2006, 261-266, in particolare 264. HARARI 1995, analizza il fenomeno dal versante etrusco. L'autore sostiene che una delle caratteristiche dell'immagine figurata di miti, che la differenzia dalle storie tramandate per tradizione scritta, è che nella prima si tendono ad isolare frammenti narrativi, mentre nelle seconde la trama risulta maggiormente evidente.

⁵⁵⁹ GELZER 1972; JUCKER 1977.

negli scavi tedeschi dell'800 all'interno del santuario di Era ad Olimpia, uno conservato a Basilea⁵⁶⁰ e l'altro ad Olimpia⁵⁶¹.

La coppa di Berna⁵⁶² [S3] presenta a sinistra una figura maschile barbata, con chitonisco e mani ai fianchi da cui sembra allontanarsi Herakles, incedente verso destra e retrospiciente caratterizzato dalla *leontè*: tre iscrizioni corredano la decorazione in corrispondenza dei due personaggi, a sinistra la scritta che identifica l'uomo con le mani ai fianchi con Atlante⁵⁶³, a destra quella mutila, mancante della parte iniziale, che identifica il personaggio con Herakles, al centro, tra i due, una iscrizione bustrofedica ben leggibile indica MHLAFERES (colui che porta i pomi)⁵⁶⁴. Sfortunatamente la parte centrale del tondo non si è preservata completamente impedendoci di appurare cosa Herakles porti tra le mani: dovrebbe trattarsi, molto probabilmente, dei pomi che gli erano stati già consegnati da Atlante. A differenza del racconto raffigurato sull'Arca, la coppa mostra il momento successivo della vicenda, allorquando Herakles ha già conquistato il suo bottino.

La decorazione dello Schildband⁵⁶⁵ [S8] introduce un elemento innovativo costituito dalla presenza di una figura femminile identificabile per la posa e l'attributo della lancia con Atena, la divinità protettrice dell'eroe tebano. Il rilievo databile agli anni immediatamente successivi alla metà del VI secolo a.C. rappresenta un *trait d'union* tra le due raffigurazioni precedenti: a sinistra vi è Atlante che sorregge con le mani e non sulla schiena, come accadeva nel tondo della

⁵⁶⁰ LIMC II, s.v. *Athéna et l'apothéose d'Héraclès*, n. 525; JUCKER 1977, 193, tav. 55.2; KUNZE 1982, 241-247, figg. 9, 12, 13; LULLIES 1968, 138-139 n. 56.

⁵⁶¹ LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 4.

⁵⁶² LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 2; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2676.

⁵⁶³ Atlante reggente la volta celeste è raffigurato su una coppa laconica del Pittore Archesilaos, datata al 560-555 a.C. e Pausania vede Atlante su un rilievo del trono di Amykle (III, 18, 10). Non doveva trattarsi di un tema esclusivamente laconico, ma sicuramente esso assume in Laconia un aspetto preminente. Per la coppa laconica s.v. FAUSTOFERRI 1986, 144, tav. 15.1.

⁵⁶⁴ FORSTER 1952: l'autore sottolinea come gli aggettivi *mhlovsporo* (E., *Hipp.* 742) e *mhlofvro* (E., *HF* 396) ricorrono entrambi in passaggi in riferimento ai pomi delle Hesperides.

⁵⁶⁵ LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 3; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2682. Sugli Schildbänder di produzione argivo-corinzia, rinvenuti ad Olimpia e databili alla metà del VI secolo a.C., s.v. BOL 1989; KUNZE 1950.

coppa di Nearchos, la volta celeste, anche in questo caso non visibile; al centro Herakles si dirige verso destra, retrospiciente, regge nella mano destra una spada e nella sinistra tre pomi; a destra una figura femminile stante di tre quarti verso sinistra, con lungo chitone, solleva la mano sinistra in un gesto di saluto e regge con la destra una lancia⁵⁶⁶.

Analizzando i vari elementi che compongono questo schema, la scena con Atlante ed Herakles, può essere avvicinata a quella con Menelao che minaccia Elena⁵⁶⁷ con la spada (scena 6), a circa due scene di distanza l'una dall'altra, intervallate dall'immagine delle nozze di Giasone⁵⁶⁸ e Medea⁵⁶⁹ alla presenza di Afrodite⁵⁷⁰ (scena 7)⁵⁷¹ e di Apollo⁵⁷² accompagnato dalle Muse⁵⁷³ (scena 8)⁵⁷⁴: i due personaggi maschili che impugnano la spada sono collocati in maniera speculare. Ma le affinità non si limitano al puro elemento grafico⁵⁷⁵: come Menelao riesce a conquistare nuovamente la sua sposa⁵⁷⁶, ammaliato dalla sua bellezza, così Herakles, ottenendo i pomi d'oro⁵⁷⁷, simbolo di fecondità nuziale, può accedere all'Olimpo; in entrambi i casi si tratta della conquista dell'immortalità, in un caso tramite l'unione

⁵⁶⁶ Il frammento conservatosi presenta altre due figurazioni, presenti rispettivamente in basso e in alto rispetto al riquadro che ci interessa più da vicino: in alto abbiamo una scena con una figura femminile stante a sinistra, un personaggio maschile, al centro, che minaccia con una spada un personaggio nudo in ginocchio, rivolto a destra e retrospiciente; in basso, due personaggi maschili nudi affiancano una figura femminile posta di prospetto. A ben guardare, la prima scena potrebbe costituire un antefatto rispetto al racconto della scena centrale, ovvero il momento in cui Herakles minaccia Atlante con la spada, come ci tramanda Pausania per l'arca di Cipselo. Stupisce anche la composizione delle tre figure, speculari rispetto a quelle della scena sottostante. Al contrario KUNZE 1950, 138-139 sostiene che le figure del riquadro superiore possono identificarsi con Apollo, Tizio e Latona, mentre quelle del riquadro inferiore con le Muse, le Ninfe o le Cariti.

⁵⁶⁷ EAA II, s.v. *Elena*, 293-297; LIMC IV, s.v. *Helene*, 498-563.

⁵⁶⁸ EAA III, s.v. *Giasone*, 887-888.

⁵⁶⁹ LIMC VI, s.v. *Medeia*, 386-398.

⁵⁷⁰ LIMC II, s.v. *Aphrodite*, 479-492.

⁵⁷¹ Paus. V, 18, 3, 20-22.

⁵⁷² LIMC II, s.v. *Apollon*, 183-326.

⁵⁷³ LIMC VI, s. v. *Mousai*, 657-681.

⁵⁷⁴ Paus. V, 18, 3, 22-25. La presenza di Apollo potrebbe configurare la futura apoteosi di Herakles, promessagli dall'oracolo delfico (D. S. IV, 26, 4).

⁵⁷⁵ COSSU 2009, 174.

⁵⁷⁶ Sulla conquista di Elena da parte di Menelao nelle fonti letterarie ed iconografiche s.v. CLEMENT 1958; GHALI-KAHIL 1955; HEDREEN 1996.

⁵⁷⁷ Il poeta Stesicoro di Imera istituisce un collegamento tra i pomi e le nozze di Menelao ed Elena (fr. 10, 1 LP): secondo il poeta siceliota le mele, insieme a foglie di mirto, ghirlande di rose e viole, sarebbero state lanciate al passaggio del carro regale degli sposi. Sull'utilizzo delle mele nei riti nuziali s.v. VÉRILHAC, VIAL 1998, 337-348.

con una discendente di Zeus⁵⁷⁸, e nell'altro attraverso la conquista di quei frutti, donati ad Era in occasione delle sue nozze con Zeus⁵⁷⁹. Inoltre essi saranno protagonisti, *in absentia*, di un altro episodio mitico raffigurato sull'Arca, la conquista di Atalanta⁵⁸⁰ da parte di Melanione⁵⁸¹ (fascia IV, scena 5)⁵⁸².

Allargando lo sguardo alla estremità sinistra dell'Arca si intravede un altro motivo che a pieno diritto può essere messo in relazione con la scena di Atlante ed Herakles, si tratta della descrizione di Notte⁵⁸³ con Hypnos e Thanatos (fascia II, scena 1)⁵⁸⁴. Nella *Teogonia*⁵⁸⁵ di Esiodo si legge che Notte è anche madre delle Hesperides e che presso Notte sta Atlante che regge la volta celeste: tutte queste figure sono collocate nell'estremo occidente, dove sono ambientati anche altri episodi mitici rappresentati sull'Arca, Perseo⁵⁸⁶ inseguito dalle Gorgoni⁵⁸⁷ (fascia II, scena 12)⁵⁸⁸ ed Herakles che combatte contro Geryone⁵⁸⁹ (fascia IV, scena 2)⁵⁹⁰. Questa impresa costituiva, insieme a quella presso il giardino delle Hesperides, il gruppo delle cosiddette fatiche occidentali dell'eroe⁵⁹¹. La storia della lotta contro il

⁵⁷⁸ Hom., *Od.* IV, 561-569: "... Quanto a te, o Menelao allevato da Zeus, non è stabilito che tu muoia e subisca il destino di Argo.....: questo perché hai sposato Elena, e sei genero, per essi, di Zeus" (trad. a cura di G. A. Privitera). Dello stesso parere è Pi., *O.* II, 68-70; diversamente Apollod., *Bibliotheca* VI, 30 sostiene che l'immortalità di Menelao sia un privilegio concessogli da Era.

⁵⁷⁹ Pherecyd. *FGrHist* 3 F 16-17. [T9]

⁵⁸⁰ LIMC II, s.v. *Atalante*, 940-950.

⁵⁸¹ LIMC VI, s.v. *Meilanion*, 404-405.

⁵⁸² Paus. V, 19, 2, 8-9. Secondo il mito raccontato da Apollod., *Bibliotheca* III, 8, 2, 9, 2, Atalanta, esperta cacciatrice e velocissima nella corsa rifiuta il matrimonio e promette di sposare solo chi la vincerà nella corsa. Melanione, grazie all'aiuto di Afrodite che gli consegna i pomi d'oro, riesce a distrarre Atalanta e vincendola, a costringerla alle nozze.

⁵⁸³ EAA V, s.v. *Nyx*, 615-616.

⁵⁸⁴ Paus. V, 18, 1, 1-7: "Vi è rappresentata una donna che regge con la mano destra un fanciullo bianco che dorme, e con l'altra tiene un fanciullo nero simile a quello che dorme, con i piedi contrapposti l'uno all'altro. Le iscrizioni lo dicono esplicitamente, ma lo si può capire anche senza le iscrizioni, che si tratta di Thanatos ed Hypnos e che a entrambi è nutrice la Notte" (trad. a cura di G. Maddoli).

⁵⁸⁵ Hes., *Th.* 211-216; 759-761.

⁵⁸⁶ LIMC VII, s.v. *Perseus*, 332-348.

⁵⁸⁷ LIMC IV, s.v. *Gorgones*, 285-330.

⁵⁸⁸ Paus. V, 18, 5, 39-41.

⁵⁸⁹ LIMC IV, s.v. *Geryoneus*, 186-190.

⁵⁹⁰ Paus. V, 19, 1, 3-4.

⁵⁹¹ Sul problema della seriorità delle imprese occidentali di Herakles s.v. SCHWEITZER 1922, 134 n.1; VAN DER VALK 1958, 147 n. 164. Contro la collocazione ad Ovest dell'impresa di Geryone s.v. BALLABRIGA 1986, 45-50 : l'autore sostiene che Erytheia, la terra di Geryone, sarebbe da collocarsi in Epiro.

mostro tricorpore appare già definita in Esiodo⁵⁹² e poi nel poema di Stesicoro⁵⁹³, del quale è conservata la trama in Apollodoro⁵⁹⁴: Geryone abita nell'isola di Erytheia, al di là di Oceano⁵⁹⁵; egli possiede una mandria di buoi custodita dal pastore Eurytion e dal cane Orthos. Herakles, dopo aver attraversato l'Oceano nella coppa del Sole, arriva ad Erytheia, uccide i guardiani, si libera di Geryone e si impossessa della mandria. Secondo Diodoro anche questa fatica gli permette di assurgere all'immortalità⁵⁹⁶.

Il viaggio verso il paese delle Hesperides richiama per certi aspetti il viaggio compiuto da Herakles verso la terra rossa di Geryone; anzi ci sono segnali evidenti nei racconti mitici di come sia stata fatta una grande confusione tra i due episodi⁵⁹⁷: per Diodoro Siculo, ad esempio, gli episodi di Anteo e Busiride appartengono alla spedizione contro Geryone⁵⁹⁸. Tale confusione potrebbe essere stata generata dal fatto che entrambi le imprese si sviluppano ai confini occidentali del mondo⁵⁹⁹, vicino a quelle “colonne” che Herakles stesso ha posto, imprese cui potrebbe conferire significato una unità profonda la loro localizzazione al di là di Oceano⁶⁰⁰, laddove si “infrangono le rumorose dimore dell'infernale Notte”⁶⁰¹, laddove “si eleva

⁵⁹² Hes., *Th.* 287-294; 327; 979-983.

⁵⁹³ Sulla *Geryoneide* del poeta di Imera s.v. ARRIGHETTI 1969; BRILLANTE 1982; CAJATI 1941; LLOYD JONES 1979; DAVIES 1988. Sul rapporto tra la *Geryoneide* e la tradizione figurata s.v. BRIZE 1980; ROBERTSON 1969; TIBERI 1977.

⁵⁹⁴ Apollod., *Bibliotheca* II, 5-10.

⁵⁹⁵ Per la localizzazione dell'isola s.v. P. Brize, s.v. *Geryoneus*, LIMC IV (1988), col. 186.

⁵⁹⁶ D. S. IV, 23, 2. Prima dello storico romano lo stesso concetto era stato espresso da Stesich. *PapOxy* 2617 fr. 13. Cfr. LLOYD JONES 1979; MADDOLI 1983.

⁵⁹⁷ BURKERT 1979 e DAVIES 1988 sostengono l'antiorità dell'impresa ad Erytheia rispetto a quella presso il giardino delle Hesperides.

⁵⁹⁸ D.S. IV, 18. [T14]

⁵⁹⁹ Sull'argomento si sono espressi alcuni studiosi; tra essi ricordiamo BRIZE 1980, il quale sostiene la contaminazione tra le due imprese partendo dalla “traslazione” del motivo della lotta contro Nereo dalla fatica delle Hesperides a quella di Geryone. Al contrario MEULI 1975 nega il collegamento tra i due episodi. Ancora WEST 1979, sulla base di alcuni frammenti della tragedia di Eschilo (fr. 326 a-c), sostiene che l'incontro di Herakles con Prometeo può essere ascritto in maniera invariabile o alla fatica di Geryone o a quella delle Hesperides.

⁶⁰⁰ *HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR* 1989, 18-19.

⁶⁰¹ Hes., *Th.* 744-745.

la dimora sonora del dio degli Inferi, il potente Ade, e di Persefone, la vendicatrice⁶⁰².

Le fatiche dell'eroe possono essere considerate nella loro sequenza canonica come un crescendo all'iniziazione⁶⁰³: ciò accade anche per il tema del viaggio verso Ovest, verso le porte della sera, che costituiscono il teatro delle ultime due fatiche terrestri dell'eroe verso quelle soglie in cui si incontrano giorno e notte, in cui si può essere sorpresi dal sonno e dalla morte, una *eschatia*, "terra di nessuno" in cui una volta di più si ricongiungono il cammino di Hermes e di Herakles⁶⁰⁴.

Nell'ottica di un collegamento tra l'episodio di Herakles nel giardino delle Hesperides e quello che lo vede protagonista contro il mostro tricorpore, possiamo leggere l'immagine attestata su un frammento di uno *skyphos* corinzio⁶⁰⁵ [S1], ascrivibile alla seconda metà del VII secolo a.C., rinvenuto negli scavi dell'abitato di Megara Hyblea⁶⁰⁶, che presenta in una fascia superiore un albero carico di frutti, assimilabile all'albero dai pomi d'oro delle Hesperides, e in quella inferiore la parte posteriore di un bue, riconducibile all'episodio del ratto della mandria di Geryone⁶⁰⁷.

I luoghi liminari, come si possono definire quelli abitati da mostri quali le Gorgoni, Hypnos e Thanatos, Geryone⁶⁰⁸, sono il teatro dell'azione civilizzatrice dell'eroe

⁶⁰² *Ibidem*, 767-768.

⁶⁰³ JOURDAIN ANNEQUIN 1984.

⁶⁰⁴ *H. Merc.* 115-129; D'AGOSTINO 1995 9; BURKERT 1988, 163 ss.

⁶⁰⁵ APBANITAKH 2006, 67-69. D'AGOSTINO 1965, 163.

⁶⁰⁶ VALLET 1991, 511-534. È significativo ricordare il ruolo che Herakles ha svolto nel mondo siceliota. Importato nella Sicilia dai coloni calcidesi, il culto di Herakles si installò in numerose colonie greche fin da età antichissima, contribuendo alla diffusione e alla localizzazione delle leggende sulle imprese dell'eroe, anche in città non greche soprattutto in Sicilia occidentale. La saga creata dall'*epos* stesicoreo e altri numerosi elementi pregreco inducono a credere che l'impresa della *Geryoneide* si appoggi alla Sicilia perché qui erano tracce evidenti del culto di un Herakles antichissimo, predorico, antecedente alla formazione della saga argivo-beotica. Dalla Sicilia, in modo particolare da Imera, proviene un frammento, databile alla metà del VI secolo a.C., di decorazione architettonica del tempio B, all'interno del santuario arcaico sulla collina dedicato probabilmente ad Era: su due frammenti di lastre metopali sono incisi probabilmente i nomi di Herakles ed Euristeo, mentre una serie di frustuli sono riconducibili, oltre alla fatica nel giardino delle Hesperides (LIMC V, s.v. *Herakles*, n. 1699), anche a quella con il cinghiale di Erimanto. Cfr. ANELLO 1993-1994; BONACASA 1991; BRACCESI 1993-1994; CAPDEVILLE 1999; FRANCO 2008; GIANGIULIO 1981; SJÖQVIST 1962.

⁶⁰⁷ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2690; D'AGOSTINO 1995, 7.

⁶⁰⁸ Della mostruosità e della infernalità di un personaggio come Geryone era convinto VERG., *A.* VI, 259- 267. *Contra* B. D'AGOSTINO 1995, 10: l'autore sostiene che è sbagliato assimilare Geryone

greco per eccellenza, Herakles, il quale ha raggiunto i confini della terra e ha eliminato questi mostri⁶⁰⁹, contribuendo alla restaurazione dei principi ordinatori del *kosmos*⁶¹⁰. Per cui i Cipselidi, che rivendicavano di discendere da Herakles⁶¹¹, si assimilarono a lui nel presentarsi quali nuovi liberatori e rifondatori di una realtà storica che vedeva in quegli anni imperversare la lotta per il controllo del santuario olimpico⁶¹².

Accanto a questa interpretazione in chiave politica possiamo scorgere altri significati nella posizione assunta dall'immagine di Herakles ed Atlante all'interno della decorazione della seconda fascia dell'Arca. Essa si colloca all'interno di una serie di scene i cui protagonisti sono coppie nuziali: Ida e Marpessa, Zeus ed Alcmena, Menelao ed Elena, Medea e Giasone, Enialio e Afrodite, Peleo e Teti; e ancora nella quarta fascia possiamo incontrare Teso e Arianna, Melanione ed Atalanta.

Il *gamos* è il *telos* che dà compiutezza alla vita dell'uomo e della donna e che consente di ottenere tramite una discendenza gloriosa l'immortalità. All'interno della vicenda eraclea questa può essere raggiunta attraverso due *media*, i pomi d'oro e il matrimonio con Ebe.

Secondo C. Jourdain Annequin il senso più profondo del mito di Herakles presso il giardino delle Hesperides risiede proprio nel dato dei pomi dorati⁶¹³: essi

agli altri mostri che Herakles incontra, in quanto egli è di natura divina; inoltre, in uno scambio di ruoli Herakles è considerato un predone, mentre Geryone è presentato sempre come un oplita, come se superando i limiti dell'ecumene l'eroe tebano si sentisse svincolato da ogni regola.

⁶⁰⁹ BURKERT 1992, 125.

⁶¹⁰ D'AGOSTINO 1995, 8.

⁶¹¹ Herakles è notoriamente il modello dell'eroe culturale, un vero e proprio *hjmivqeo*", la cui azione è al confine tra la sfera umana e quella divina, e i cui connotati risultano particolarmente utili per la creazione di un collante ideologico tra diverse classi. Cfr. LÉVÊQUE, VERBANCK PIÉRARD 199.

⁶¹² COSSU 2009, 284.

⁶¹³ *HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR* 1989, 520. È bene ricordare come nell'arca di Cipselo l'oro indichi, per le sue caratteristiche di metallo prezioso e incorruttibile che non degenera nel tempo, metallo portatore di sacralità. A conferma di questo dato si può notare come tutti i doni regali o divini erano rappresentati in oro (collana di Armonia nella prima fascia, collana e coppa di Zeus, cetra di Apollo, pomi di Herakles nella seconda, coppa di Dioniso nella quarta, armi di Efesto nella quinta). LINCOLN 2000, 120-121 ha stilato un elenco di tutti gli oggetti considerati incorruttibili perché d'oro all'interno dei poemi omerici.

sono i pomi di Era, frutti donati alla divinità in occasione delle sue nozze con Zeus⁶¹⁴. Il tema dei pomi d'oro e del giardino degli dei è molto diffuso nella letteratura antica⁶¹⁵: i frutti dorati da più parti sono considerati come pegno d'amore e dono di nozze⁶¹⁶. La prima attestazione dell'utilizzo dei pomi d'oro come dono all'interno di cerimonie nuziali è fornita da Ferecide, il primo autore a istituire il collegamento tra i pomi delle Hesperides e quelli di Era, in relazione proprio al *doron* fatto da Era ad Era per il suo matrimonio con Zeus: la sposa del padre degli dei planterà i pomi nel giardino degli dei identificato successivamente con quello delle Hesperides (Athen. 3, 25) e porrà a guardia dell'albero un serpente⁶¹⁷. Apollodoro, successivamente confermerà la loro appartenenza agli dei dal momento che Atena li riporterà nel giardino “*perché non è concesso che essi fossero collocati altrove*”⁶¹⁸.

Alla simbologia erotica dei pomi alludono altre scene dell'Arca: in quella finale della quarta fascia, ad esempio, è raffigurato Dioniso sdraiato all'interno di un antro circondato da viti e da meli; il dio preposto alla crescita e alla maturazione dei frutti, pone fine ai miti connessi ai riti iniziatici della quarta fascia e crea un collegamento con quelli nuziali dell'età adulta, a cominciare dalla prima scena della fascia successiva con l'unione di Peleo e Teti all'interno di una caverna. Il tema delle nozze di Peleo e Teti è raffigurato anche sulla pancia del vaso François⁶¹⁹ e sul *dinos* di Sophilos a Londra⁶²⁰: con lo spiegamento del corteo delle divinità⁶²¹ in occasione

⁶¹⁴ Schol. ad A.R. IV, 1396; Eratosth., *Cat.* 3; Athen. 3, 83; Apollod., *Bibliotheca* II, 5, 11; Pediasim. 28; Serv., *A.* IV, 484; Myth. Vat I, 106; Myth. Vat. II, 161.

⁶¹⁵ Per questi temi cfr. *HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR* 1989, 546-547. D'altro canto si può notare come il motivo dell'albero della vita e del giardino degli dei sia presente anche nella letteratura folk lorica: cfr. MAC CULLOCH 1930; THOMPSON 1955. Il mito è attestato in ambiente scandinavo, celtico, iranico e nel mondo ebraico si sovrappone al tema dell'albero della vita. Per questi temi cfr. *HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR* 1989, 546-547.

⁶¹⁶ BRAZDA 1977; FARAONE 1990; FASCIANO 1980; FOSTER 1899; LITTLEWOOD 1967; LUGAUER 1967; STOCK MCCARTNEY 1925.

⁶¹⁷ Pherecyd., *FGrHist* 3 F17. [T9]

⁶¹⁸ Apollod., *Bibliotheca* II, 5, 11 (trad. a cura dell'autore).

⁶¹⁹ Sul vaso s.v. la recente pubblicazione di TORELLI 2007, con ampia bibliografia precedente.

⁶²⁰ BOARDMAN 1998, fig. 25.2; BROWNLEE 1983.

di questo matrimonio mitico si vuole affermare che le nozze sono uno dei grandi momenti in cui il gruppo aristocratico si riconosce e si autocelebra. L'acme della vicenda umana esemplare è vista proprio nel *gamos*, garanzia di immortalità al cui raggiungimento contribuisce la presenza di tutti gli dei del corteo nuziale.

Se i pomi d'oro fanno riferimento al significato di incorruttibilità del materiale prezioso, resta da spiegare se l'immortalità di Herakles⁶²² sia da ascrivere alla conquista di essi⁶²³ o al matrimonio con Ebe, oppure se quest'ultimo sia solo una conseguenza del suo accesso presso gli dei. Benché appaia come un mortale nell'*Iliade* (VIII, 460 ss), nell'*Odissea* il poeta lo colloca nel regno dei morti e in questa occasione è ricordata solo una delle sue imprese, la cattura di Cerbero (XI, 623-626)⁶²⁴. Nella *nekylia* l'eroe non è che un'ombra⁶²⁵: il vero Herakles è in effetti

⁶²¹ Anche sull'arca di Cipselo, nella quinta fascia, è raffigurato un corteo di divinità sul carro, tema molto caro all'iconografia arcaica se lo ritroviamo su più monumenti dell'epoca di ambito etrusco. S.v. *PRINCIPI ETRUSCHI* 2000, 127.

⁶²² SEVERYNS 1928, 175-178, giudica il tema della divinizzazione di Herakles precipuo della *Titanomachia* da attribuire ad Eumelo (Su questo argomento cfr. DEBIASI 2004: l'eroe mortale in Hom., *Il.* XVIII, 117-119, appare divinizzato in un altro vero omerico (*Od.* XI, 602) atetizzato dagli antichi commentatori, intenti ad operare un costante confronto tra i poemi omerici e quelli del ciclo. Cfr. WEST 1994, la quale arguisce che la divinizzazione di Herakles derivi dal suo contributo agli Olimpici nella lotta contro i Giganti. Sulla stessa linea di S. West si pone CALAME 1985. Scettico su questo punto è WEST 2002..

⁶²³ Le fonti letterarie arcaiche non stabiliscono un nesso di dipendenza diretta tra il conseguimento dei pomi e il raggiungimento dell'immortalità, in quanto mancano all'interno delle frasi elementi connettivi che mettano in relazione i due eventi. A tal proposito s.v. BROWN 1998, 485-410, in particolare 390 n. 18; CHUVIN 1992. Contro questa ipotesi e di conseguenza a favore di un collegamento tra i due eventi è BRAZDA 1977, 89 ss; SCHWITZER 1922, 134 n.1. Anche dal punto di vista iconografico manca questo nesso che sarà evidente solo a partire dal V secolo a.C., come affermano SHAPIRO 1993, 11 n. 24; VERBANCK PIÉRARD 1987, 194, n. 74.

⁶²⁴ In questa accezione egli è visto come un vincitore della morte. Già BAYET 1921-1922; BAYET 1923, aveva richiamato l'attenzione su una serie di documenti al fine di testimoniare il fatto che Herakles era stato sempre considerato come il "protettore degli uomini ossessionati dalle speranze e dal terrore dell'aldilà". A conferma del suo ruolo di vincitore della morte vi sono altri episodi tra cui quello che lo vede protagonista nel riportare sulla terra Alceste, quello in cui scende agli Inferi per salvare Teseo dall'Ade o ancora la sua "finta" morte sulla pira del Monte Eeta: si tratta di tematiche che si affermeranno solo successivamente all'età arcaica sia nelle fonti letterarie che iconografiche. Soprattutto i primi due enuncerebbero il problema esistenziale di fondo relativo alla finitudine della vita: il legame tra Herakles e i temi funerari è confermato dalla drammatizzazione della catabasi e della risorgera ad essa connessa. Sull'argomento s.v. MICHELI 2004, con ampia bibliografia precedente. Il tema del superamento della morte attraverso il rogo è stato affrontato da VAN LIEFFERINGE 2000. L'autrice ha messo in evidenza come la versione delle *Trachinie* di Sofocle abbia sollevato una controversia sull'immortalità dell'eroe, tanto che la notizia delle edizioni delle Belle Lettres precisa che la scena della pira è "il contrario di una apoteosi", l'Herakles delle *Trachinie* "non sta per diventare immortale...Egli muore e muore completamente" (P. Mazon, *Sophocle, Trachiniennes*, Paris 1962, 7). Tra coloro che sostengono una opinione contraria CALAME 1998, propone, fondando la sua ipotesi su fonti letterarie ed iconografiche, che la versione di Sofocle "sembra implicare l'apoteosi dell'eroe". Herakles bruciato dalla tunica coperta dal sangue di Nesso

tra “*gli dei immortali, egli soggiorna nella gioia delle feste; dal grande Zeus e da Era dai sandali dorati, egli ha ricevuto la figlia Ebe dalle caviglie ben formate*”⁶²⁶.

La tradizione sulla sua immortalità è dunque ben conosciuta: è il solo eroe ad avere un posto tra gli dei, all'interno del mondo omerico, dove il divario tra “*gli dei sempieterni*” e gli uomini che “*come le foglie non vivono che una stagione*”⁶²⁷ risulta essere insuperabile, dunque il caso del figlio di Alcmena si presenta in maniera sufficientemente eccezionale per essere ricordato⁶²⁸. Esiodo, d'altro canto, ci trasmette una testimonianza assai simile: “*...il forte figlio di Alcmena dalle belle caviglie, Heracles, compiute le penose fatiche, prese in sposa sull'Olimpo nevoso la vereconda Ebe, figlia del grande Zeus e di Era dai calzari d'oro, beato, che avendo compiuto la grande opera risiede sano e salvo fra gli immortali giovane in eterno*”⁶²⁹. Una certa ambiguità sussiste in questo testo dove Herakles è senza dubbio divenuto uno degli Olimpici: la ricompensa per le sue fatiche è presentata come necessaria e precede direttamente l'immortalità⁶³⁰.

C. Jourdain Annequin ha tentato in base alla interpretazione dei passi di Omero e di Esiodo di costruire, per l'insieme delle fatiche di Herakles, uno schema

che Deianira crede essere un filtro d'amore, eleva una pira sul monte Eeta al fine di uccidersi. Inoltre la versione delle *Trachinie* tende a far credere che egli non stia propriamente parlando di una cerimonia funebre dal momento che non dovevano accompagnarlo né pianto né lacrima. Il punto culminante della scena è l'ascesa di Herakles: Sofocle racconta come, illuminato dal chiarore del fuoco divino, l'eroe si sollevi tra gli dei sopra il monte Eeta (S., *Ph.* 726-728); Apollodoro (II, 7, 7) racconta l'episodio alla stessa maniera introducendo un particolare fondamentale: in cielo egli ottiene l'immortalità e si riconcilia con Era che gli concede in sposa sua figlia Ebe, da cui avrà due figli. Di questo racconto l'autrice francese sottolinea due elementi significativi: il matrimonio con Ebe, personificazione della giovinezza eterna degli immortali e la presenza dell'eroe tra gli dei. L'immortalità appare dunque come l'abbandono della condizione umana, caratterizzata dalla vecchiaia e dalla morte, e l'elevazione ad un rango superiore. Sul tema della morte di Herakles conseguente al gesto di Deianira s.v. anche B. D'AGOSTINO, CERCHIAI 1999, 177-185.

⁶²⁵ PÉPIN 1955.

⁶²⁶ Hom., *Od.* XI, 602-604 (trad. a cura dell'autore).

⁶²⁷ Hom., *Il.* VI, 146-150. Questa insistenza, così visibile nei poemi omerici, nel sottolineare la differenza tra gli uomini mortali e gli dei “sempre viventi” non è un elemento precipuo della cultura greca; lo si ritrova infatti profondamente ancorato in altre civiltà: nell'Iran antico, ad esempio, l'unica parola utilizzata per designare un uomo è *martiya* che significa “mortale”; l'umanità è detta “semente mortale” e il padre mitico dell'umanità è Gayomard, “la vita mortale”. Cfr. GIGNOUX 1982, 349-354.

⁶²⁸ GUTHRIE 1956.

⁶²⁹ Hes., *Th.* 950-955 (trad. a cura dell'autore).

⁶³⁰ JOURDAIN ANNEQUIN 1985, 493

globale in cui intervengano le testimonianze dei due autori⁶³¹. Il racconto è stato iscritto nel quadro dei modelli “attanziali”⁶³² stabiliti da A. J. Grimas⁶³³ a partire dalla nota formula di V. Prop⁶³⁴: l’attante soggetto costituito dall’eroe si identifica con l’attante destinatario, altresì l’attante-oggetto è dato dalla sposa Ebe⁶³⁵ che, grazie alla sua giovinezza, gli conferisce la commensalità con gli immortali e verso la cui unione si oppone Era⁶³⁶.

Il destino di immortalità conseguito grazie alla mediazione di una divinità femminile è condiviso con altre figure mitiche quali Memnone ed Achille: quest’ultimo infatti consegue uno statuto immortale grazie all’intervento di Teti che, a seconda delle tradizioni, lo conduce sull’isola dei Beati o su quella di Leuke⁶³⁷. Attraverso il matrimonio con Ebe⁶³⁸ lo statuto immortale⁶³⁹ viene esplicitamente conseguito dall’eroe sotto la forma della ierogamia⁶⁴⁰: secondo M. Baggio, il tema non è privo di valori escatologici che fanno dell’eroe un modello di quel percorso

⁶³¹ *HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR* 1989, 260-270.

⁶³² Tale metodo era stato già adottato da BURKERT 1979, 185 ss a proposito dell’impresa contro Geryone.

⁶³³ GRIMAS 1966.

⁶³⁴ PROP 1970.

⁶³⁵ Il tema delle nozze con Ebe sarà cantato da Epicarmo (*CGF* fr. 11) e da un’ode di Pindaro (*I. IV*, 55 ss; *N. I*, 111-112) in cui si sottolinea il fatto che Herakles, compiute le sue fatiche terrene, avrà accesso presso Zeus, dove godrà della felicità più bella, sarà onorato dagli immortali come loro amico e dato in sposo ad Ebe.

⁶³⁶ *HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR* 1989, 262. In realtà questa si presenta come una delle lettura possibili dell’episodio mitico, di cui può essere messa in evidenza anche la componente iniziatica o la sua funzione all’interno di una prospettiva liminare-occidentale. Nella nostra lettura al contrario è prevalso il tentativo di mettere in sistema le altre scene presenti sulla stessa fascia dell’arca per capire il suo significato all’interno di questo panorama figurativo così importante per l’età arcaica, sottolineando come possa sussistere un filo conduttore tra questa e le altre immagini ravvisabile nel tema del *gamos*, quale prova iniziatica, ma anche *telos* dello stesso percorso iniziatico compiuto dal giovane che passa per i giochi, le gare atletiche, l’allontanamento nell’*eschatia* e infine il ricongiungimento attraverso il matrimonio. Per Herakles questo percorso diventa tanto più significativo in quanto il matrimonio può essere visto come il mezzo che gli permette di accedere all’immortalità o come una ricompensa per gli *athla* compiuti che gli hanno consentito di essere ammesso all’Olimpo. Sul *gamos* quale tappa nel percorso iniziatico, *athlon* per la conquista della sposa, ma anche evocatore di un momento istituzionale, fondamentale per l’articolazione dei rapporti sociali nel mondo antico, s.v. BONAUDO 2004, 247.

⁶³⁷ Le fonti sono raccolte in HAMPE, SIMON 1964, 62, cui si aggiungono le osservazioni di NAGY 1981, 164-173, 197-208.

⁶³⁸ Il tema è attestato per la prima volta in ambito greco su un cratere orientalizzante da Samo. Cfr. LIMC V, s.v. *Herakles and Hebe*, n. 3330.

⁶³⁹ D’AGOSTINO, CERCHIAI 1999, 141.

⁶⁴⁰ Hom., *Il. XIV*, 153-353. Sulla ierogamia s.v. RE Suppl VI, s.v. *Hieros Gamos*, coll. 107 ss; AVAGIANOU 1991; KERÉNYI 1972, 83-90; KLINZ 1933; KRAMER 1969.

che porta all'acquisizione dell'immortalità dopo il superamento delle prove della morte⁶⁴¹.

Il motivo del conseguimento dell'immortalità tramite l'intercessione di una figura femminile è rintracciabile nelle altre scene presenti nella seconda fascia dell'Arca: l'identificazione delle unioni tra Menelao ed Elena e Giasone e Medea con la ierogamia è assicurata dalla presenza di Afrodite al centro tra le due coppie; la presenza delle Muse completa il quadro delle vicende ierogamiche: come nel caso delle nozze di Pelo e Teti, esse intonano un peana nuziale⁶⁴².

In definitiva, la stretta concatenazione delle ultime tre scene permetterebbe di inquadrare, attraverso nozze sacre, il livello politico autocelebrativo della dinastia cipselide: con la conquista finale dei pomi si celebrerebbe il destino immortale non solo dell'eroe ma anche del capostipite dei tiranni di Corinto⁶⁴³.

⁶⁴¹ BAGGIO 2004, 86; ma anche TORELLI 2007, 61 nn. 193-195.

⁶⁴² Hom., *Il.* XXIV, 59-63; Pi., *N.* IV, 66-68; *I.* VIII, 49-52; E., *IA* 1076-1079.

⁶⁴³ COSSU 2005, 175; STIGLITZ 2005, 49.

Cap. 4 La ceramica attica

4.1 Le figure nere

Le officine ceramiche ateniesi, dall'ultimo quarto del VII secolo a.C. producono una enorme quantità di vasellame figurato⁶⁴⁴, che offre una innumerevole serie di spunti sul significato da attribuire ad esso, nel dinamico rapporto tra produttori e fruitori dei vasi⁶⁴⁵. Al riguardo la letteratura è immensa⁶⁴⁶ ed è possibile individuare sostanzialmente due schiere di studiosi: quella di chi pone l'accento sulla autonomia della produzione e l'altra, sulle esigenze della committenza⁶⁴⁷.

Ma sicuramente uno dei problemi maggiori che si pongono a chi si accinge allo studio della ceramica attica, in modo particolare alle prime fasi della produzione, riguarda il suo corretto inquadramento cronologico; problematica è la divisione dei vasi per venticinquenni soprattutto del VI secolo a.C.: J. Beazley non adotta una rigorosa sequenza cronologica⁶⁴⁸, ma affianca pittori di datazione più antica a pittori più recenti sia nella prima parte del volume dedicata a classi e pittori, sia nella seconda riservata a officine specializzate in una determinata forma⁶⁴⁹. Notevole

⁶⁴⁴ Sulla base degli studi effettuati dall'Università di Catania, si sa che il numero dei vasi figurati prodotti in Attica dall'ultimo quarto del VII secolo fino alla fine del IV secolo a.C. è di 34261. S.v. GIUDICE, GIUDICE 2009.

⁶⁴⁵ L'argomento era stato già trattato in BAZANT 1982. In BAZANT 1990, l'autore ricordava che la pittura vascolare attica ha attirato l'attenzione degli specialisti sin dai primordi degli studi di archeologia classica, ma tuttavia essa costituisce un fenomeno che non è mai stato spiegato in maniera soddisfacente. Gli studi di J. M. Moret, di K. Schefold, di H. Metzger, avevano affrontato i rapporti con la letteratura, con la pittura monumentale e altri generi; altri studi avevano cercato di definire se la decorazione vascolare dipingesse il mito, la vita reale, la fantasia o il dramma, e al riguardo venivano ricordati i lavori della scuola di Losanna, il cui contributo a "dimensione antropologica" era indicato nel volume *La cité des images*; della scuola di J. Boardman e della sua attenzione agli eventi storici vengono ricordati gli approcci più ortodossi e quelli che si avventurano nel "chronological iconoclasm". Infine gli studi tedeschi di H. Hoffman tentano di unificare le posizioni francesi ed anglosassoni anche se non sotto "one single flag".

⁶⁴⁶ Per uno *status quaestionis* s.v. ISLER KERÉNYI 2009. L'autrice riporta una ampia raccolta bibliografica in merito ai contributi più recenti sui diversi approcci allo studio della ceramica greca, sostenendo la necessità di una revisione delle liste Beazley e dell'approccio "filologico" utilizzato dai compilatori del LIMC. Le nuove prospettive di ricerca dovrebbero puntare maggiore attenzione alla cosiddetta "ri-contestualizzazione" mentale delle immagini in relazione alla forma del vaso e ai contesti di rinvenimento.

⁶⁴⁷ In quest'ottica devono essere considerati i lavori di L. Todisco e della sua scuola: s.v. TODISCO, SISTO 1998. Cfr. anche D'AGOSTINO, CERCHIAI 1999; FRACCHIA 2004; MAZZEI 1999; MUGIONE 1997; PONTRANDOLFO 2008.

⁶⁴⁸ Per le critiche al metodo di Beazley s.v. soprattutto, KURTZ 1983; ROUET 2001.

⁶⁴⁹ *ABV*.

difficoltà comporta il continuo accrescimento della quantità dei vasi noti a motivo delle acquisizioni provenienti da nuovi scavi o dal mercato antiquario o da collezioni private man mano pubblicate. Il lavoro compiuto dalla equipe catanese⁶⁵⁰, con la creazione di una rigida griglia cronologica, potrà essere utile a tutti gli studiosi e rispondere a domande non generiche, come auspicava S. Humphreis, secondo cui le testimonianze vascolari dovevano essere maggiormente utilizzate sotto il profilo della storia sociale⁶⁵¹.

La nostra analisi sul mito di Herakles nel giardino delle Hesperides sulla ceramica attica a figure nere e a figure rosse tiene ben presente questo quadro così variegato di studi e indirizzi di ricerca⁶⁵². Il rapporto che intercorre tra la figura di Herakles⁶⁵³ e la *polis* ateniese è abbastanza complesso: l'eroe appare in sintonia rispetto al sistema di valori di cui la città si fa portavoce⁶⁵⁴ e, per quanto riguarda il patrimonio figurativo, egli ne costituisce un elemento di primaria importanza⁶⁵⁵. Tale dibattito si è sviluppato a partire dal noto articolo di J. Boardman del 1972, in cui si poneva per la prima volta la figura di Herakles in stretto rapporto, di sostanziale identificazione, con il tiranno Pisistrato⁶⁵⁶. Avviata in maniera cauta da J. Boardman, questa impostazione metodologica si è poi concretizzata nei successivi contributi⁶⁵⁷. Lo studioso inglese ha letto le iconografie eraclee attiche di questo periodo secondo una chiave ermeneutica legata al simbolismo politico, ovvero considerando la presenza di Herakles nell'iconografia ateniese di VI secolo a.C. come una sorta di proiezione di

⁶⁵⁰ GIUDICE 1999; GIUDICE, GIUDICE 2009.

⁶⁵¹ HUMPHREIS 1979. A proposito dello studio della ceramica come momento fondamentale nelle ricerche di tipo storico economico, s.v. VALLET, VILLARD 1963, 205-217.

⁶⁵² Per una sintesi dei nuovi approcci allo studio della ceramica figurata s.v. *ATHENIAN* 1997; *ATHENIAN POTTERS* 2009; *LE VASE GREC ET SES DESTINS* 2003.

⁶⁵³ BALDONI, SUCCI, SERVADEI 2006.

⁶⁵⁴ BADER 1985; BADER 1992.

⁶⁵⁵ BOARDMAN 1972; BOARDMAN 1975; BOARDMAN 1984 a; BOARDMAN 1989 a.

⁶⁵⁶ BOARDMAN 1972: la rapida ascesa della popolarità di Herakles è stata interpretata in termini cronologicamente compatibili con la progressiva conquista del potere e la sua gestione da parte di Pisistrato e dei suoi successori. L'immagine mantiene una funzione prevalentemente illustrativa, di "manifesto" di contenuti ideologici o di finalità propagandistiche elaborati in sede politica, più che di discorso iconografico.

⁶⁵⁷ BOARDMAN 1975; BOARDMAN 1989 a.

Pisistrato⁶⁵⁸, di cui l'eroe avrebbe rappresentato un vero e proprio doppio⁶⁵⁹. Nonostante non siano mancate alcune riserve su taluni aspetti delle sue proposte⁶⁶⁰, questa impostazione è stata seguita da diversi studiosi⁶⁶¹. Del resto la stessa S. Angiolillo scriverà che *“troppe e troppo significative sono le coincidenze tra la storia di Pisistrato e quella di Eracle: l'uso della mazza da parte della guardia del corpo pisistratea, la messinscena del ritorno dall'esilio, l'aver entrambi un figlio di nome Tessalo...”*⁶⁶².

Attestato già nella ceramica corinzia⁶⁶³ e, limitatamente ad alcuni temi, nelle *old scenes* della ceramica attica a figure nere⁶⁶⁴, questo personaggio fornisce alle *new scenes*⁶⁶⁵, cioè al vasto rinnovamento iconografico che, a partire dal secondo quarto del VI secolo a.C., coinvolge l'apparato figurativo dei vasi attici, un apporto essenziale in termini di varietà di repertorio⁶⁶⁶. Il susseguirsi nella ceramica attica, a partire dal 560 a.C. ca., del ricco repertorio figurativo inerente alle imprese di Herakles risponde all'esigenza di ribadire i valori tradizionali del ceto aristocratico: l'*arete* militare, la supremazia nella competizione agonistica, il riferimento

⁶⁵⁸ Sul tema cfr. BRANDT 1997.

⁶⁵⁹ BOARDMAN 1975: l'autore ha pubblicato una tabella comparativa pertinente all'incidenza delle rappresentazioni che, prima del 510 a.C., vedono protagonista il figlio di Zeus in varie classi di oggetti a tema mitico. Anche se i dati devono essere considerati nella loro parzialità, è significativa la sua preponderante presenza su tutta l'arte della Grecia arcaica e in modo particolare sulla ceramica attica a figure nere. Bisogna tuttavia segnalare come di recente lo studioso sia ritornato sul tema mitigando le sue posizioni: cfr. BOARDMAN 2001, 208: *“Heracles was not a «Pisistratid emblem», but, with Athena, an Athenian emblem”*.

⁶⁶⁰ Su tutti COOK 1987: *“la scelta di Eracle che rappresenta Pisistrato non è affatto ovvia; anche se protetto dalla dea cittadina egli era notoriamente violento ed aggressivo”* (trad. a cura di M. Giuman). Si vedano anche BLOK 1990; HUTTNER 1997. Le maggiori difficoltà che persistono nella applicazione di questa impostazione sono di ordine cronologico per quanto riguarda la concordanza temporale tra le varie fasi della tirannide e la fortuna iconografica di determinati temi relativi all'eroe. Questa “discrasia” può essere spiegata riconoscendo in Herakles non tanto il “nume tutelare” e guida personale del tiranno, quanto piuttosto la consacrazione di valori che in una fase storica ben precisa potevano considerarsi consoni ad essere utilizzati come simboli del potere: cfr. BATINO 2002, 101.

⁶⁶¹ AHLBERG CORNELL 1984; GLYNN 1981; SHAPIRO 1984; WILLIAMS 1983.

⁶⁶² ANGIOLILLO 1997, 137.

⁶⁶³ APBANITAKH 2006.

⁶⁶⁴ HATZIVASSILIOU 2010.

⁶⁶⁵ Per la terminologia di *old e new scenes* s.v. SHAPIRO 1990, 114-148, in particolare 114, 116, 122.

⁶⁶⁶ Uno studio pionieristico sull'importanza della figura di Herakles nella ceramica attica è senz'altro LUCE 1924.

mitologico con funzione paradigmatica e nobilitante⁶⁶⁷. Durante l'età arcaica il mito di Herakles è eletto a paradigma di aristocrazie di carattere tirannico che rivendicano una legittimazione che passa attraverso gli *erga*, gli *athla*⁶⁶⁸: tale processo di rifunzionalizzazione accomuna le aristocrazie greche⁶⁶⁹ a quelle etrusche⁶⁷⁰.

S. Angiolillo, a proposito delle sculture frontali che rappresentano Herakles a partire dal secondo quarto del VI secolo a.C., crede che dovessero suggerire molteplici chiavi di lettura, da quella mitica di più immediata comprensione a quella allusiva, così che l'osservatore potesse comprendere ben il soggetto narrato, ma ricevesse anche una serie di suggestioni culturali. In questa ottica sembra plausibile che gli *athla* di Herakles richiamassero quelli contemporanei delle Panatenee e che la ricompensa ottenuta dall'eroe, l'accesso all'Olimpo, rinviasse a quella fama alla quale era destinata Atene⁶⁷¹. Ma su questo punto S. Bancroft si mostra molto prudente, ritenendo che solo nel V secolo venga creato ad Atene il nesso tra la conquista dei pomi d'oro e il raggiungimento della condizione divina da parte di Herakles⁶⁷². Alcuni dati, invece, porterebbero ad anticipare tale collegamento: innanzitutto il motivo dell'apoteosi di Herakles si afferma intorno alla metà del VI secolo a.C.⁶⁷³, e sempre al VI secolo risalgono le prime attestazioni vascolari con il mito di Herakles e le Hesperides⁶⁷⁴. A ragione di questi presupposti S. Angiolillo legge tutte le testimonianze decorative pertinenti alle decorazioni degli edifici dell'acropoli di Atene tra il secondo e il terzo quarto del VI secolo a.C. (frontone cosiddetto "barbablu", lotta con il mostro tricorpore, apoteosi di Herakles) come un

⁶⁶⁷ SHAPIRO 1989, 164-165.

⁶⁶⁸ IBELLI 2010.

⁶⁶⁹ BOARDMAN 1972; BOARDMAN 1984.

⁶⁷⁰ Si veda il gruppo del santuario di S. Omobono e del donario proveniente dal santuario di Portonaccio a Veio, entrambi espressione del potere tirannico: cfr. AMPOLI 1981; AMPOLO 1990; CARLUCCI 2005; COLONNA 2001, 67-68; LULOF 2000; SOMMELLA MURA 1977.

⁶⁷¹ ANGIOLILLO 1997, 59.

⁶⁷² BANCROFT 1979, 127-130.

⁶⁷³ BROMMER 1973, 172 ss.

⁶⁷⁴ BROMMER 1942; *HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR* 1989, 539 ss.

unico programma decorativo teso ad esaltare attraverso il paradigma delle azioni dell'eroe peloponnesiaco le gesta del tiranno⁶⁷⁵.

Ciò che impressiona è l'elevato numero⁶⁷⁶ di scene sulla ceramica che vedono protagonista l'eroe peloponnesiaco⁶⁷⁷: su un totale di 41494 scene a carattere mitologico e non, registrate sulla ceramica attica dall'ultimo quarto del VII secolo alla fine del IV secolo a.C., circa 4134 raffigurano Herakles o temi eraclei; si può notare un incremento costante tra il terzo e l'ultimo quarto del VI secolo a.C. e un leggero ridimensionamento all'inizio del secolo successivo⁶⁷⁸, quando l'immagine dell'eroe verrà affiancata e poi soppiantata da quella di Teseo⁶⁷⁹.

Il tema di Herakles nel giardino delle Hesperides risulta uno dei meno diffusi sulla ceramica attica a figure nere⁶⁸⁰, con i suoi 11 esemplari.

⁶⁷⁵ ANGIOLILLO 1997, 59. Per una lettura in chiave sociologica s.v. MAILLEY-VON ARX 1982.

⁶⁷⁶ Sul rapporto numerico con immagini di Herakles, s.v. DI BARI, ORSINI RONZITTI 1983. Secondo gli autori sono stati censiti tra l'inizio del VI e la fine del IV secolo a.C. 805 vasi a figure nere e rosse con Herakles: 21 tra il 575 e il 550 a.C., 124 tra il 550 e il 525 a.C., 387 tra il 525 e il 500 a.C., 109 tra il 500 e il 475 a.C., 31 tra il 475 e il 450 a.C., 6 tra il 450 e il 425 a.C., 5 tra il 425 e il 400 a.C., 3 tra il 400 e il 235 a.C. I vasi che rappresentano scene tratte dalla dodici imprese dell'eroe sono 547: 185 raffigurano il leone nemeo, 74 la battaglia con le Amazzoni, 59 lo scontro con il toro cretese, 45 con il cinghiale calidonio, 24 con Cerbero, 20 con Geryone, 5 con la cerva cerinite, 5 con le Hesperides, 3 con l'Idra di Lerna, 3 con le cavalle di Diomede, 1 con gli uccelli di Stinfalo. Si tratta, a mio avviso, di dati parziali e incompleti, sia perché raccolti sono in base a i vasi editi dal *CVA* sia perché, come hanno fatto notare F. Giudice e I. Giudice nel loro recente contributo, il numero delle acquisizioni è in continua espansione: basti pensare al fatto che già il V volume del LIMC pubblicato nel 1990, registrava per il solo VI secolo a.C., 11 attestazioni del mito di Herakles nel giardino delle Hesperides, contro le 5 segnalate dagli autori per un arco cronologico molto più ampio. Lo stesso fenomeno è sottolineato anche da VERBANCK PIÉRARD 1985, 149-159.

⁶⁷⁷ GIUMAN 2005, 157-165.

⁶⁷⁸ BALDONI, SUCCI, SERVADEI 2006; GIUDICE, GIUDICE 2009, 48-62, fig. 9. Diversamente DE CESARE 1997, 64, sostiene che la popolarità di Teseo è forte già alla fine del VI secolo a.C., quale simbolo della nuova democrazia di Atene, similmente al ruolo svolto da Herakles durante la tirannide dei Pisistratidi.

⁶⁷⁹ BAZANT 1990, effettua un'analisi statistica sulla ricorrenza delle associazioni tra temi eraclei e temi "teseici"; DE CESARE 1997, 64, rileva l'assimilazione o la complementarità figurativa conosciuta dai due eroi non solo a causa della somiglianza delle loro azioni, ma anche per le analoghe valenze simboliche ad esse associate. Sull'importanza della figura di Teseo s.v. CALAME 1990, 186 ss; MUGIONE 1997. Per il rapporto tra le immagini di Herakles e quelle di Teseo s.v. CIARDIELLO 2006; RICCIONI 1976.

⁶⁸⁰ In questa sede non si tiene in considerazione tutta quella serie di episodi che sono collegati alla ricerca del giardino delle Hesperides nella *Bibliotheca* di Apollodoro, ma che a questi livelli cronologici dovevano costituire degli episodi isolati. L'unica avventura che è stata collegata più direttamente all'episodio delle Hesperides è quella che lo vede protagonista con il mostro marino Nereo, episodio di cui si parla già in Phreycyd. *FGrHist* F 16. Tale collegamento è evidente a DÖRIG 1984 se intravede nella decorazione del frontone di Barbablù datato al 550-540 a.C., il racconto della conquista dei pomi delle Hesperides: Herakles combatterebbe contro il vecchio saggio e una Oceanina avvertirebbe Oceano o Ponto (fratelli) ed Etere (padre di Ponto). Al contrario BUSCHOR 1922 e OPPERMANN 1990, sostengono che sia rappresentato solo il momento della lotta che permette

Se le fonti letterarie possono dividersi in due grandi gruppi riconducibili a due tradizioni principali, quello in cui Atlante ottiene i pomi mentre Herakles prende il suo posto nel sorreggere la sfera celeste⁶⁸¹ e quello in cui Herakles stesso ottiene i frutti dorati dopo aver ucciso il serpente guardiano⁶⁸², le attestazioni iconografiche del VI secolo a.C., la maggior parte delle quali vascolari e attiche, confermano il ruolo fondamentale rivestito dalla figura di Herakles nell'ambito dell'episodio mitico: l'acquisizione dei pomi delle Hesperides non doveva avere uno schema figurativo normalizzato se per gli undici esemplari riconosciuti possiamo riscontrare modi diversi nella composizione dell'immagine. G. Kokkorou Alewras sostiene che, a proposito di questo episodio, si possa riscontrare la diffusione di due versioni, dipendenti o quanto meno debitorie entrambi delle fonti letterarie, la "versione di Atlante" e la "versione" di Herakles. A proposito della produzione a figure nere, la studiosa divide la prima versione in due schemi iconografici: 1) Atlante sostiene la volta celeste mentre (a) Herakles si allontana da lui con i pomi tra le mani, (b) cerca di sottrarli con la forza ad Atlante, (c) raccoglie direttamente i frutti mentre Atlante sorregge il cielo, (d) è raffigurato stante accanto al gigante; nel secondo schema (2) Herakles sorregge la volta celeste, (a) con Atlante che gli porge i pomi, o (b) mentre si avvicina all'albero⁶⁸³.

Dall'analisi da noi condotta circa il panorama figurativo della ceramica a figure nere sembra emergere la scomparsa della figura di Atlante e la centralità del "segno"⁶⁸⁴ albero, che assurge quasi ad asse portante della rappresentazione⁶⁸⁵, cui si

all'eroe di raggiungere il giardino. Sulle problematiche relative al tempio e al frontone s.v. ANGIOLILLO 1997. Sul rapporto tra Herakles, Nereo e l'immagine del tiranno s.v. AHLBERG CORNELL 1984; BROMMER 1983; GLYNN 1981.

⁶⁸¹ Pherecyd. *FHistGr* fr. 16-17.

⁶⁸² Panyas. fr. 10^E.

⁶⁸³ LIMC V, s. v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, 109

⁶⁸⁴ Per una esemplificazione del rapporto segno-elemento fondamentale dell'immagine s.v. MORET 1978.

⁶⁸⁵ CHAZALON 1995. La presenza dell'albero non fluttua nella geometria dell'immagine, ma viene a completarla; intendere la sua "entrata in scena" come una semplice aggiunta ornamentale, come una

associano di volta in volta altri elementi quali lo stesso eroe peloponnesiaco, Iolao, Ermes e le figure femminili identificabili come Hesperides. Notiamo a questo punto già una sostanziale differenza rispetto alla produzione precedente che potremmo definire di ambiente peloponnesiaco, rappresentata dall'Arca di Cipselo⁶⁸⁶, dagli schildbänder di Olimpia⁶⁸⁷, riconoscibile anche nella coppa a figure nere di Nearchos⁶⁸⁸ e che culminerà nella metopa del tempio di Zeus⁶⁸⁹ secondo uno schema riconoscibile anche nella *lekythos* da Eretria⁶⁹⁰.

A mio avviso, quindi, non si può parlare di un vero e proprio schema compositivo standard⁶⁹¹ ma della giustapposizione di più motivi che contribuiscono ad arricchire il senso delle scene, tramite l'aggiunta o la sottrazione di elementi significativi⁶⁹².

La presenza dell'albero sommata a quella di figure femminili identificabili come Hesperides risulta essere una sorta di riappropriazione in chiave attica del mito in quanto conferisce all'episodio quel valore aggiunto, portato dalla tradizione delle scene di *karpologia*, che contribuisce alla lettura delle immagini in funzione di mezzo attraverso cui si può acquisire la condizione divina. Non sembra, quindi, essere più rappresentata l'impresa tout court che mette in campo il valore dell'eroe, ma la "versione" attica del mito sembra porre l'accento sul conseguimento di una condizione superiore che passa attraverso la raccolta dei pomi, cui possono partecipare o meno le figure femminili, le quali, nelle prime attestazioni (*kotyle* da

semplice decorazione è una interpretazione riduttiva. Cfr. anche HURWIT 1992, 63-72, in modo particolare 71.

⁶⁸⁶ S.v. l'ampia bibliografia segnalata nel capitolo precedente.

⁶⁸⁷ JUCKER 1977, 193, tav. 55.2; KUNZE 1982, 241-247, figg. 9, 12, 13; LULLIES 1968, 138-139 n. 56.

⁶⁸⁸ GELZER 1979, 170-176, fig. 2; JUCKER 1977, 191-199, tavv. 53-54.

⁶⁸⁹ Cfr. *infra* capitolo successivo.

⁶⁹⁰ LIMC II, s.v. *Astra*, n. 91; LIMC III, s. v. *Atlas*, n. 7*; LIMC V, s. v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2677; *Add* 62; *Add*² 130; *ABV* 522, 50; *ABFV* fig. 252; *Para* 260; ASHMOLE, YALOURIS 1967, 183, fig. 24-25; BROMMER 1956, 41 n. 4; DUGAS 1960, 118-119; HASPELS 1936, tav. 47.3a-b; HATZIVASSILIOU 2010, cat. 223; SALIS 1940, 114, n. 6; SCHAUBENBURG 1962, 55; YALOURIS 1980, 313-318, in particolare 315, fig. 3.

⁶⁹¹ S.v. anche HATZIVASSILIOU 2010, 21.

⁶⁹² DE CESARE 1997, 53: "È la serialità della produzione a generare banalizzazioni e contaminazioni; lo schema viene allora preso in prestito – talvolta anche in modo improprio- da altre figure mitiche, identificabile dal contesto e dagli attributi".

Taranto [S5], *kelebe* da Rutigliano [S11] o anfora conservata a Boulogne sur Mer [S13]) sono necessarie per l'economia delle immagini. Tale lettura trova conferma nella interpretazione di S. Angiolillo⁶⁹³ che vede nella lotta di Herakles con il mostro tricorpore, uno degli scontri che precedono la conquista dei pomi e che permettono all'eroe di accedere all'Olimpo.

Solo alla luce di queste considerazioni è possibile spiegare la decorazione di una *kotyle* attribuita al Pittore di Heidelberg⁶⁹⁴ e di una *kelebe*, entrambi attici e a figure nere.

La coppa [S5], rinvenuta a Taranto in una sepoltura della necropoli di via Vaccarella, presenta nel tondo Herakles nell'atto di strangolare il leone nemeo⁶⁹⁵: l'eroe, rappresentato nella posa della corsa in ginocchio⁶⁹⁶, verso destra⁶⁹⁷, cinge il collo dell'animale con entrambe le mani (*trachelismos*⁶⁹⁸), mentre regge nella mano destra la clava⁶⁹⁹. Sulla parte esterna della coppa sono presenti due scene, la prima replica quella del tondo centrale⁷⁰⁰: in posizione mediana è raffigurato Herakles che

⁶⁹³ ANGIOLILLO 1997.

⁶⁹⁴ La predilezione del Pittore di Heidelberg per le rappresentazioni delle imprese di Herakles è segnalata già da MAFFRE 1979, 18-20, 24, 50-51.

⁶⁹⁵ LIMC V, s.v. *Herakles and the Nemean Lion (Labour I)*, n. 1766. Il tema della lotta contro il leone nemeo è stato ben analizzato da SCHNAPP GOURBEILLON 1998: Herakles che combatte il leone è egli stesso leone e la nudità, insieme all'assenza di armi, sta ad indicare che l'eroe ha avuto la meglio sull'animale grazie all'aiuto della sola forza fisica.

⁶⁹⁶ La diffusione di questo motivo è stata analizzata da MORET 1975, 127: l'autore sottolinea come tale schema sia comparso precocemente sulla ceramica attica a figure nere, in particolare nel ciclo di Herakles e più frequentemente in raffigurazioni della lotta con il leone nemeo. Il significato del gesto è da ricercare nel valore simbolico del ginocchio nel mondo greco e romano, quale sede della forza e della potenza vitale dell'uomo: si ricordi l'espressione omerica *gouvna ta luvain* (Hom., *Il.* V, 176; XV, 291; XXIV, 498) per indicare la perdita della vita o dei sensi. Per un'analisi più recente su questo tema s.v. DE CESARE 1997, 42-55.

⁶⁹⁷ La stessa posizione dei due volti affiancati l'uno all'altro è presente su una coppa attica dal mercato antiquario di Basilea: cfr. LIMC V, s.v. *Herakles and the Nemean Lion (Labour I)*, n. 1762.

⁶⁹⁸ Secondo BOARDMAN 1998, 235: lo schema ampiamente attestato per la ceramica attica a figure nere si ispira "*agli schemi di presa che ricorrono...nelle scene di lotta*", in modo non dissimile dagli altri schemi iconografici individuati dallo studioso per rappresentare la lotta di Eracle con il leone nemeo. Lo schema è affermato anche nel mondo etrusco: cfr. THUILLER 1985, 281.

⁶⁹⁹ L'attacco con la clava è estraneo alla forma comune di lotta fra Herakles e il leone di Nemea, che muore strangolato ed in tal modo è solito essere raffigurato, secondo uno schema definito nei vasi a figure nere a partire dal VI secolo a.C. e che serve sia per l'eroe tebano che per altri personaggi. La prima attestazione letteraria dell'utilizzo della clava nell'ambito della cattura del leone risale a Theoc. XXV, 255-261. Cfr. BÉRARD 1987.

⁷⁰⁰ STEINER 2009, 129-136, in particolare 134-135. Secondo l'autrice la scena la coppa rappresenterebbe un buon esempio di un parallelo tra due scene, una caratterizzata da un personaggio mortale, non identico, l'altra da un eroe. Nel tondo, la clava e la leontè non pongono

combatte a mani nude (bivh jHjraklhvih)⁷⁰¹ contro il leone nemeo, affiancato su entrambi i lati da tre personaggi, a sinistra una figura maschile ammantata è frapposta a due figure femminili, a destra lo schema è identico tranne per il particolare costituito dal capo velato che caratterizza le figure femminili. Sull'altro lato, partendo da sinistra, troviamo una fontana monumentale⁷⁰², una figura femminile stante verso sinistra, retrospiciente, con chitone e *himation*, un albero, assimilabile ad una palma, un'altra figura femminile identica alla prima, un albero dai rami sottili, una figura maschile barbata incedente verso sinistra, con chitonisco, raffigurata nel momento in cui sta per raccogliere qualcosa dall'albero, una colonna

dubbi sulla identificazione del personaggio, sulla parte esterna del vaso si tratta di un combattimento cui assistono degli spettatori anonimi: “*la ripetizione con differenza*” (trad. a cura dell'autore) incoraggerebbe l'applicazione dell'esempio eroico del tondo alle norme comportamentali umane.

⁷⁰¹ S. Tr. 1089-1093.

⁷⁰² Questo elemento sarà presente anche su una *hydria* attica a figure nere (LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2735) attribuita al Pittore di Priamo, databile all'ultimo quarto del VI secolo a.C. e rinvenuta a Vulci (BOARDMAN 1972, 67-68; BOARDMAN 1990, 19-30, in particolare 26, fig. 2; FRIEDLÄNDER 1907, 125 n. 1; MOON 1983, 104 fig. 7. La scena è molto complessa: a sinistra, Atena e la sua biga; al centro, Herakles, completamente armato, aggredisce con la spada un serpente che emerge da un affioramento roccioso collocato nella parte sommitale di una fontana, presso la quale una donna (con chitone e *sakkos*) attinge acqua con una *hydria*; davanti a lei la parte anteriore di un piccolo leone compie un balzo nella sua direzione. ABV 332, 21 e SCHEFOLD 1981, 124, fig. 126, pensano ad una variante della dodicesima fatica; SCHAUBENBURG 1980, 96-102, tav. 13, 33, ad un mito perduto; BOARDMAN 1972, 67-68, ad un collegamento con un fatto reale. Una differente interpretazione è stata avanzata da ARVANITIS 2008, 177, il quale propende per vedere nella raffigurazione, la rappresentazione di Herakles nella sua veste di *alexikakos* o anche *apotropaïos* (s.v. *schol. ad Ar., Ra.* 501; PLIN., *Nat.* XXXV, 49-52) in connessione con le sue funzioni di protettore delle epidemie: con la sua figura si rende mitologicamente il ruolo dei Pisistratidi che liberano la città dalle acque di cattiva qualità. Due sono gli elementi che fanno propendere per una interpretazione diversa dal mito di Herakles e le Hesperides: la presenza della dea Atena sulla sua biga che non compare mai nelle scene in cui l'eroe uccide il serpente o in quelle in cui raccoglie i pomi; al contrario partecipa di quelle in cui è presente anche Atlante (LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 4; LIMC V, s.v. *Herakles*, n. 1705; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, nn. 2682, 2683). Un altro motivo di riflessione è costituito dall'iconografia del serpente: l'animale non è avvolto, come di consueto, intorno al tronco di un albero, ma sembra uscire fuori da una roccia. Lo stesso K. Schefold identifica l'animale con l'Idra, nonostante presenti una sola testa: più frequente, a tal proposito, risulta l'associazione tra Atena e la fatica dell'Idra, sia a livello delle fonti letterarie (Hes., *Th.* 313-318) che da un punto di vista iconografico (cfr. LIMC V, s.v. *Herakles and the Lernaean Hydra (Labour II)*, nn. 1997, 1998, 2006, 2030). Il collegamento tra l'Idra, la fontana e l'albero è presente anche su un vaso corinzio da Morgantina (NEILS 1992, 225-235, in particolare 228-230) ed è attestato da Paus. II, 37, 4: nell'arte greca di età successiva come la metopa di Olimpia l'Idra è rappresentata avvolta intorno al tronco di un albero. Ancora la connessione tra l'albero e la fontana dal versatoio a bocca leonina potrebbe avere un significato simbolico nel senso ctonio: cfr. Poll. I, 30-31; anche se, come fa notare BOARDMAN 1990, 27, n. 25 si tratta di un dettaglio che compare molto spesso sui vasi del Pittore di Priamo. Per la connessione acqua-salute-Herakles-serpente, s.v. DUNKLEY 1935-1936, 142-204, in particolare 149-150, tav. 21. Per la tipologia delle “fountain house” s.v. ARVANITIS 2008; BUROW 1989, 74-75; HANNESTAD 1984; MALAGARDIS 1985; PEDLEY 1987; TÖLLE-KASTENBEIN 1986; TÖLLE-KASTENBEIN 1994; WEBSTER 1972. Per le differenze iconografiche tra l'Idra e il serpente delle Hesperides s.v. GILS, VERBANCK PIÉRARD 1998. Per gli aspetti connessi con il mondo dell'aldilà, al quale l'Idra farebbe da custode, e all'acquisizione dell'immortalità da parte dell'eroe s.v. FAUSTOFERRI 1996, 256-257.

ionica chiude la scena⁷⁰³. In realtà l'albero identificato dagli editori del vaso come quello delle Hesperides⁷⁰⁴, non presenta quelle caratteristiche che gli saranno proprie nella produzione attica a figure rosse, ma d'altro canto ben si iscrive in una tipologia di piante che caratterizza la ceramica arcaica a figure nere⁷⁰⁵. Nella costruzione del programma figurativo della coppa si potrebbe intravedere la volontà da parte del pittore di mettere in relazione la prima⁷⁰⁶ e l'ultima delle fatiche dell'eroe. In realtà l'identificazione della scena con il mito di Herakles nel giardino delle Hesperides desterebbe qualche perplessità, se non fosse per le considerazioni fatte in precedenza⁷⁰⁷, in quanto mancano gli attributi specifici di Herakles quali, la *leonté*, la clava o l'arco: secondo J. Beazley⁷⁰⁸ non è visibile alcun elemento riconducibile alla figura di Herakles e nemmeno le figure femminili, qualora dovessero essere interpretate come Hesperides, rispecchierebbero la descrizione

⁷⁰³ La scena è stata analizzata da BRIJDER 1991: non esiste una chiara relazione tra la scena raffigurata sul lato A e i due combattimenti con i leoni nel tondo e sul lato B, ma l'assenza di un preciso collegamento ripetitivo suggerisce che il lato A non fa parte del (sotto)testo creato nel tondo e sul lato B. Secondo H. A. J. Brijder si tratterebbe di una scena di inseguimento amoroso con la figura maschile quale predatrice delle *parthenoi*, seguendo in questo la spiegazione di SORVINOU INWOOD 1985.

⁷⁰⁴ LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 70.

⁷⁰⁵ Sulla raffigurazione delle piante nella ceramica arcaica s.v. CHAZALON 1995. L'autore sostiene che la rappresentazione di elementi naturali nella ceramica figurata arcaica non fa parte delle preoccupazioni dei pittori di vasi. Esiste una attitudine semplificativa nella resa degli alberi: i tronchi sono poco caratterizzati e le foglie sono ridotte sovente a semplici punti; quanto ai frutti, sono in genere delle sfere presentate di un colore differente rispetto alle foglie (di solito in sovraddipinture rosse o bianche).

⁷⁰⁶ La più antica attestazione letteraria del mito risale a Hes., *Th.* 326-332, ripresa da D.S. IV, 11, 3-4 e da Apollod., *Bibliotheca*, II, 74-76, 5, 1; l'attestazione iconografica più antica è della fine del secondo quarto del VI secolo a.C.

⁷⁰⁷ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2734, colloca questa tra le scene di dubbia attribuzione. La stessa sorte subisce una trozzella messapica a figure nere (DELLI PONTI 1983, 17-18, fig. 16). Il vaso è inserito in LIMC V, s.v. *Herakles/Hercle*, n. 261 tra le identificazioni di tipo incerto, contrariamente a ciò che accade nella recente pubblicazione LIMC Suppl I, s.v. *Herakles and the Stymphalian Birds*, add 8, dove è catalogata tra le scene di Herakles alle prese con la fatica degli uccelli della palude di Stinfalo. Dello stesso parere è TODISCO 2006, 149-158, in particolare 151. Alla rappresentazione dell'episodio di Herakles nel giardino delle Hesperides pensano D'ANDRIA 1988, 663, e DE JULIIS 2000, 132. GADALETA, SISTO 2006, datano la trozzella, proveniente probabilmente da Taranto, tra la seconda metà del VI secolo a.C. e l'inizio del secolo successivo. Del vaso di Lecce è stata proposta una lettura in chiave mitologica, come l'immagine di Herakles nel giardino delle Hesperides. Il fulcro della narrazione andrebbe riconosciuto nel gruppo costituito dall'albero carico di frutti e dal serpentello fra i rami verso cui tende una mano una figura maschile nuda con mantello, che brandisce un grosso bastone nodoso; la scena è completata da tre figure di galli, uno all'estrema sinistra e altri due, simmetrici, a destra, tipici del gusto locale.

⁷⁰⁸ *ABV* 66, 55.

canonica⁷⁰⁹, al contrario H. A. G. Brijder⁷¹⁰ identifica la figura maschile con l'eroe peloponnesiaco e le donne con le *parthenoi* ateniesi destinate alle *elites* maschili della *polis* aristocratica.

La *kelebe* a figure nere [S11] fu rinvenuta in una tomba all'interno della necropoli di Rutigliano⁷¹¹. La notizia del rinvenimento è sintetica, ciò non permette di ricostruire il panorama figurativo e culturale all'interno del quale si pone il nostro vaso. Ad una scena di *karpologhia*⁷¹², identificata dall'editore come una rappresentazione delle Hesperides all'interno del loro giardino, si oppone, sull'altra faccia del vaso, una non ben definita "scena dionisiaca": niente permette di collegare l'immagine del lato principale con il mito delle Hesperides; G. Lo Porto⁷¹³, probabilmente è stato tratto in inganno dal numero delle fanciulle⁷¹⁴ e dai frutti di forma circolare, realizzati in sovraddipintura, che dovevano sembrargli essere simili ai pomi dorati delle Hesperides. Più che ad un riferimento al mito delle Hesperides, si potrebbe pensare, in assenza di Herakles e del serpente avvolto intorno al tronco dell'albero, ad una allusione al mito di Persefone⁷¹⁵, specialmente a come esso è rappresentato su alcuni

⁷⁰⁹ In realtà si tratterebbe del primo esempio da noi incontrato in cui sono presenti le Hesperides, escludendo la testimonianza di Pausania relativa alle sculture di Teocle nel tesoro degli Epidamni ad Olimpia.

⁷¹⁰ BRIJDER 1991, 376.

⁷¹¹ LO PORTO 1976, 737-738, tav. CVI. 2.

⁷¹² Sul tema della *karpologhia* s.v. FRACCHIA 1972; SIMON 1990, 217-219; TORELLI 1976, 147-184, in particolare 163. Secondo M. Torelli, le scene di carpologia sui *pinakes* locresi possono avere diversi e non contrastanti livelli di interpretazione: può trattarsi di una reale cerimonia di preparazione nuziale in onore di Persefone, o della rappresentazione della carpologia mitica di Kore. Essa potrebbe rappresentare una proiezione di una realtà destinata a mutare con il matrimonio. In tale ottica può essere vista l'associazione con le figure dionisiache sull'altro lato del vaso. Cfr. a proposito del rapporto tra Dioniso e il matrimonio, ISLER KERÉNYI 1990.

⁷¹³ LO PORTO 1976, 737-738, tav. CVI. 2.

⁷¹⁴ In effetti le fonti letterarie parlano di tre (SERV., *A.* IV, 484), quattro (Myth. Vat. III 13, 5) o sette (D.S. IV, 27, 2) Hesperides, mai di cinque. S.v. anche la testimonianza di Paus. V, 17, 2 che riporta la notizia di un gruppo scultoreo contenente cinque Hesperides.

⁷¹⁵ Dopo la prima ipotesi "ctonia" di QUAGLIATI 1908, 221 ss., seguito da PAGENSTECHER 1911, 13, e OLDFATHER 1910, 120, si può ascrivere la *karpologia* e la *anthologia* ad un'azione rituale in onore di Persefone che la ZANCANI MONTUORO 1954 considererà suggestiva rappresentazione della mitica raccolta della frutta da portare alla sposa, cui partecipava forse anche la dea stessa. PRÜCKNER 1968, 58-60, la cui proposta esegetica rimane senza seguito, colloca *karpologia* e *anthologia* nel ciclo di scene dedicate al culto di Afrodite ed alle sue espressioni rituali. TORELLI 1976, 147-184, preferisce la soluzione cerimoniale. Per la tradizione mitica dell'*anthologia* di Kore cui sarebbe legata la festa siracusana delle Anthesphorie [Poll. I,37] vedi anche PIACERI 1910, 202; ZANCANI MONTUORO 1955, 302 che individua i passi di riferimento per questo mito in *h. Cer.* 5-10 e nel racconto diodereo della versione siciliana del ratto (D.S. V, 3, 2-4) che pone la

pinakes locresi⁷¹⁶ e su alcuni provenienti da Francavilla in Sicilia⁷¹⁷. Le scene di *karpologia*, mai classificate in maniera sistematica⁷¹⁸, mostrano una o più figure che raccolgono pomi da un grande albero dalle foglie piccole; i frutti rotondi, resi in nero, rosso, o sovraddipinti in bianco, sono raccolti o in larghi cestini o nelle pieghe delle vesti femminili; gli attanti sono umani e in alcuni casi sono indicati dai nomi. La connotazione escatologica delle scene di *karpologia* è stata postulata in base a due ordini di osservazioni: la prima riguarda la presenza di alberi (abbreviazione simbolica dei giardini paradisiaci) e l'abbondanza di frutti, elementi comuni in tutte le descrizioni letterarie di paradisi extra terrestri⁷¹⁹, la seconda riguarda lo statuto dei pomi, frutto ricco di significato a livello mitologico⁷²⁰, associate nella credenza greca popolare alla vita eterna, prima ancora della loro connessione con il mito delle Hesperides⁷²¹.

raccolta dei fiori di Persefone, insieme ad Artemide e ad Atena, presso Enna, ma anche presso Siracusa. Str. VI, 256 riporta invece la tradizione che ambienta la *anthologia* e il ratto nei prati presso Hipponion, dove si celebravano Antesperie simili. Per la discussione esegetica cfr. GIUFFRÈ-SCIBONA, 1985, 11-13; SFAMENI GASPARRO 1986, 137 ss. Per le connotazioni ctonie e la simbologia nuziale dei pomi, s.v. SORVINOU INWOOD, 108-109 nn. 56-61 dove l'autrice sottolinea che il richiamo alla fecondità, non è disgiunto, naturalmente, da significati erotici convalidanti dal momento che nella esegesi culturale della *karpologia* locrese esiste la penetrazione fra i mondi di Persefone e Afrodite, alla quale *to mhylon* è spesso associato. Infine vogliamo ricordare il contributo di GIANGIULIO 2001. Quest'ultimo, riguardo all'universo figurativo dei *pinakes* locresi pone l'accento, sinteticamente ma con efficacia sulla testimonianza, aldilà del contesto rituale del culto prestato alla dea dalle fanciulle pronte alle nozze, di una realtà religiosa indipendente dal quadro simbolico entro cui i *pinakes* sono stati prodotti: una realtà incentrata sul ruolo di Persefone in rapporto alla dimensione della morte e dell'aldilà. Riflessioni propedeutiche ad una analisi di maggiore complessità e che portano quindi Giangiulio a concludere prefigurando i termini di un'analisi più complessa, le possibilità di evoluzione in senso funerario ed escatologico di una dimensione culturale per altro verso radicata nella vita civica e collettiva della comunità.

⁷¹⁶ Se considerate isolatamente queste immagini, dice ORSI 1909, 470, fanno pensare ad una rappresentazione realistica di una scena domestica, al contrario bisogna considerarle come parte integrante di una serie di temi mitologici afferenti al ciclo di Persefone. In mancanza di indicazioni più precise può essere interpretato come la raccolta della frutta sacra per le dee; è opportuna ricordare che come Demetra avesse l'epiteto di *karpofovro*~, in Megara era venerata come *melofovro*~. Le mele risultano come simboli costanti dell'*ajrpaghv*, quasi che Persefone fosse stata sorpresa da Ade, mentre era intenta con le ancelle nella raccolta della frutta. Cfr. anche *I PINAKES DI LOCRI EPIZEFIRI* 2007 con ampia bibliografia precedente; LANGLITZ, HIRMER 1964, 271, tav. 71; NEUTSCH 1953-1954, 62-74, tavv. 18-23; PRÜKNER 1968, 58-60; QUAGLIATI 1908.

⁷¹⁷ SPIGO 2000, 1-78 con bibliografia di riferimento.

⁷¹⁸ Per una breve discussione sull'argomento s.v. BURN 1985; NEUTSCH 1953-1954, 63-74, in particolare 71-72.

⁷¹⁹ Hes., *Op.* 170-173; Pi. fr. 169.

⁷²⁰ Per il significato dei pomi, s.v. BRAZDA 1977; BURN 1987, 19-20.

⁷²¹ ROBERT 1921, 488-498.

Dall'associazione con le figure dionisiache presenti sul lato cosiddetto secondario della *kelebe*, si evince come la scena di *karpologia*, in cui sono raffigurate delle “presunte” Hesperides, si carichi di significati escatologici; al contrario, quando l'intento dei pittori è di raffigurare l'episodio mitico *tout-court* lo si mette in relazione ad altre avventure dell'eroe stesso, come l'impresa contro il leone nemeo⁷²² della *kotyle* del Pittore di Heidelberg⁷²³, o la lotta con il cinghiale di Erimanto⁷²⁴ sull'anfora del Pittore di Acheloo [S14]⁷²⁵.

Le ultime due testimonianze, in termini cronologici, sono costituite da una *neck-amphora*⁷²⁶ e da una *kylix* frammentaria⁷²⁷, entrambi a figure nere. La prima databile all'ultimo quarto del VI secolo a.C., presenta Herakles incedente verso sinistra e retrospiciente, con *leonté* sul capo, chitonisco e clava, al centro, un albero dai frutti rotondi, ai cui piedi è una cerva, a destra due figure femminili completamente ammantate stanti verso sinistra⁷²⁸. La seconda è menzionata unicamente in un articolo della fine dell'800 dove è associata ad altri vasi frammentari provenienti in maniera indistinta dall'”Acropoli di Atene” e databile all'ultimo quarto del VI secolo a.C.: raffigura parte di una figura femminile con chitone e lancia, l'estremità di un animale serpentiforme e il tronco di un albero dai cui rami pendono dei frutti resi in

⁷²² Il tema se costituisce uno di quelli maggiormente rappresentati nella ceramica attica di età arcaica, risulta praticamente assente in altre produzioni, con poche eccezioni segnalate da HAMELRIJK 1984, 174, nn. 678-680.

⁷²³ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2734; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 70.

⁷²⁴ La caccia al cinghiale si configura come esperienza iniziatica perché abilita i giovani ad accedere allo *status* di uomo adulto; lo scontro solitario con l'animale richiede una capacità non comune al cacciatore. Cfr. BONAUDO 2004, 211-212.

⁷²⁵ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2730.

⁷²⁶ *Ibidem*, n. 2700.

⁷²⁷ RICHARDS 1894.

⁷²⁸ Potrebbe trattarsi di un caso di fusione tra due tradizioni mitiche, quella relativa alla conquista delle Hesperides e quella relativa alla cerva cerinite, di cui non si conosce né l'origine né il significato; in una fascia, collocata al di sotto della scena principale, che sembra correre lungo tutto il vaso vi è una teoria di cinghiali, che potrebbe costituire un riferimento alla caccia calidonia. Il lato B presenta Dioniso con *kantharos* su una quadriga. Schierata a favore di una interpretazione relativa all'episodio della cerva è LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2700, in cui si definisce la scena di attribuzione incerta. In *HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR* 1989, 559 l'autrice pensa che sarebbe stata operata una sovrapposizione tra i due racconti mitici: poiché sia la ricerca della cerva cerinite che quella dei pomi delle Hesperides è collocata da alcune tradizioni presso gli Iperborei (Apollod., *Bibliotheca* II, 120; Pi., *O.* III, 25-33), il pittore avrebbe “confuso” o “sovrapposto volutamente” i due episodi.

sovraddipintura; a destra dell'albero presumibilmente una figura maschile che indossa una veste corta (chiotonisco?) che gli lascia scoperte le gambe. L'editore interpreta la scena come "Herakles nel giardino delle Hesperides assistito da Atena"⁷²⁹.

Evidenza ancora maggiore assumono quelle scene dove l'elemento femminile è scomparso e la sola presenza dell'albero e di Herakles sono sufficienti a veicolare quei valori conferiti alla scena dalla presenza delle figure femminili: la presenza di Herakles nell'atto di raccogliere i pomi o di allontanarsi già dall'albero risulta essere un riferimento, se è possibile, ancora più esplicito all'impresa compiuta. È il caso di tre *lekythoi* attiche [S16; S17; S18]⁷³⁰, dove costante è la presenza dell'albero intorno al cui tronco è avvolto il serpente, al contrario, ciò che cambia è l'atteggiamento di Herakles barbato⁷³¹, con *leonté* sul capo⁷³², arco e faretra⁷³³, che, nel primo caso⁷³⁴, sembra aver già compiuto l'impresa e di conseguenza si allontana dall'albero, reggendo nella mano sinistra i pomi e nella destra la clava, arma naturale attraverso la quale mantiene il legame con la natura selvaggia⁷³⁵, negli altri due, invece, è raffigurato nel momento in cui sta per raccogliere i frutti dall'albero e per

⁷²⁹ Richards 1894.

⁷³⁰ *Lekythos* del P. del Cactus (LIMC V, s.v. *Herakles*, n. 2692); *lekythos* del P. di Edimburgo (LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2716; LIMC V, s.v. *Hermes*, n. 543); *lekythos* del P. della Classe di Atene 581 (LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2691)

⁷³¹ L'attributo della barba lo connota come un adulto; si tratta di un segno pressoché costante nell'iconografia attica delle figure nere a partire dal 580 a.C.: cfr. COHEN 2008, 106-117; MACKAY 2002.

⁷³² Il segno, pressoché costante nell'iconografia attica a figure nere, della *leonté* sul capo permette una più stretta identificazione tra la fiera e l'eroe: una sorta di espediente iconografico che avvicina il carattere fiero e selvaggio di Herakles a quello della bestia.

⁷³³ Questi oggetti proiettano l'eroe verso il mondo della *eschatia* nella quale si esercitano gli efebi. Cfr. LISSARRAGUE 1990, 13-34; VIDAL NAQUET 1998.

⁷³⁴ *Lekythos* del P. del Cactus (LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2692). HATZIVASSILIOU 2010, cat. 220

⁷³⁵ Secondo Apollod., *Bibliotheca* II, 4, 11 è Herakles stesso a fabbricarsi la clava. Sulle armi di Herakles s.v. VIOLANTE 1983. L'autore sottolinea come solo nella matura età arcaica Herakles venga rappresentato come un eroe armato di clava e *leonté*: tale trasformazione sarebbe frutto di rielaborazioni che intesero conferirgli una identità diversa, quella del personaggio collocato al di fuori degli schemi precostituiti

riporli in un *kalathos* che regge nella mano sinistra⁷³⁶. Se sulla *lekythos* da Berlino Herakles è raffigurato in maniera isolata, su quella proveniente da una collezione privata da Gela possiamo notare la presenza di due personaggi uno a destra e l'altro a sinistra rispetto alla scena centrale costituita dal binomio Herakles + albero: si tratta di Hermes⁷³⁷ collocato a sinistra e un guerriero (Iolao?)⁷³⁸ con armamento oplitico a destra. Il primo, barbato⁷³⁹ è incedente verso sinistra ma retrospiciente, indossa il *petasos* ha un corto chitonisco e la clamide sulle spalle, regge nella mano destra il *kerykeion* e con la sinistra sembra indicare Herakles⁷⁴⁰; il secondo, di cui non è visibile il capo, incede verso sinistra, indossa una corta tunica graffita sul petto con motivo a spirali, ha il pugnale al fianco e regge due lance nella mano sinistra. Né dalle fonti letterarie né da quelle iconografiche siamo informati di un coinvolgimento di Hermes e di Iolao nell'ultima impresa compiuta dall'eroe, anzi sappiamo da Apollodoro⁷⁴¹ che Euristeo impose quest'ultima fatica, insieme a quella di Cerbero perché non aveva ritenuto valide due imprese precedenti, cui aveva partecipato il compagno di Herakles (Idra di Lerna⁷⁴² e stalle di Augia). Nell'immaginario della *lekythos* di Gela Herakles assume una posizione particolare rispetto all'universo giovanile: paradigma delle *aretai* che i giovani devono sforzarsi di attingere, l'eroe,

⁷³⁶ *Lekythos* del P. di Edimburgo: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2716; HATZIVASSILIOU 2010, cat. 221; MOORE, PHILIPPIDES, VON BOTHMER 1986, 94, n. 176; PANVINI 1998, 394, VIII. 49; PANVINI 2003, 60, I. 71; *TA ATTIKA* 2003, 281, F1

⁷³⁷ LIMC V, s.v. *Hermes*, 285-387.

⁷³⁸ LIMC VI, s.v. *Iolaos*, 686-696.

⁷³⁹ Il dio nella ceramica attica a figure nere raramente è privo di barba. Poll. 4, 138, ad esempio, definisce Hermes in relazione alla barba appuntita (σφηνοπυγνῶν).

⁷⁴⁰ SIEBERT 1990, ha proposto una schematizzazione delle tipologie dei gesti e delle posizioni dell'oggetto nelle mani del dio: entrambi i gesti, ovvero la mano e l'oggetto verso l'alto, occorrono in contesti nei quali Hermes accompagna Herakles nelle sue imprese; si tratta di gesti attivi, nei quali l'attributo magico del dio esercita la propria efficacia.

⁷⁴¹ Apollod., *Bibliotheca* II, 113.

⁷⁴² Per il coinvolgimento di Iolao nell'impresa dell'Idra s.v. BOARDMAN 1998, 234. Dalle fonti letterarie veniamo a sapere della partecipazione del giovane nipote di Herakles anche in altre avventure dell'eroe peloponnesiaco: in *schol. ad Hes., Th.* 323-324, 340-342, 467-470, guida Herakles ed Atena contro Kiknos e li aiuta a spogliare l'avversario delle armi; assiste Herakles anche nella spedizione contro Troia (Pi., *N.* III, 36-379, contro Sparta (E., *HF* 741), nell'Amazzonomachia (e., *HF* 215-217) e contro Geryone (D.S. IV, 24, 4).

insieme, ad Ermes, accompagna il giovane, Iolao⁷⁴³, dalla *eschatia* fino ai luoghi civilizzati della città⁷⁴⁴.

Ma la presenza di Ermes sulla *lekythos* di Gela [S16] può essere letta anche in funzione del rapporto che il dio ha con le Hesperides: come queste sono dette figlie di Atlante⁷⁴⁵, allo stesso modo Maia, madre di Ermes, è definita Atlantide⁷⁴⁶; come la caverna in cui è nato Ermes e vive insieme alla madre Maia è relegata ai confini del mondo⁷⁴⁷, così le Hesperides abitano i confini occidentali, al di là di Oceano⁷⁴⁸, quello stesso verso cui Ermes accompagnerà Herakles per raggiungere Atlante e le Hesperides⁷⁴⁹. Egli non sarà il protagonista di questo episodio mitico di cui non si ha notizia nelle fonti letterarie, ma sarà Herakles a conversare con il titano o ad entrare nel giardino per raccogliere i frutti dell'immortalità: Ermes assicurerà il suo passaggio verso una condizione superiore⁷⁵⁰.

Per concludere, all'inizio del V secolo a.C. ritroviamo su una *lekythos*⁷⁵¹ proveniente da Eretria⁷⁵² [S19] lo schema iconografico consolidato già tra la fine del VII e la metà del VI secolo a.C., si pensi alla scena dell'Arca di Cipselo⁷⁵³ [S2], alla raffigurazione della coppa di Nearchos⁷⁵⁴ [S3] e a quelle degli Schildbänder argivi⁷⁵⁵ [S8; S9]: si tratta di una scelta non casuale (infatti lo ritroveremo nella

⁷⁴³ Sul rapporto tra Herakles e Iolao, cfr. *HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR* 1989, 355-424.

⁷⁴⁴ BONAUDO 2004, 129.

⁷⁴⁵ D.S. IV, 23, 2.

⁷⁴⁶ *H. Merc.* 18. 3-4.

⁷⁴⁷ *Ibidem*, 7. Sul rapporto tra il paesaggio della nascita ermaica e quello delle regioni poste al di là dei confini del mondo e in direzione degli inferi s.v. MIGUES 2002.

⁷⁴⁸ *Hes., Th.* 213-216; 274-275.

⁷⁴⁹ Sul rapporto tra il "polo atlantico" ed Ermes s.v. JAILLARD 2007, 34-40.

⁷⁵⁰ BRELICH 1958, 94-106; DELORME 1960, 339-340; *HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR* 1989, 360-361.

⁷⁵¹ LIMC II, s.v. *Astra*, n. 91; LIMC III, s. v. *Atlas*, n. 7*; LIMC V, s. v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2677; *Add*² 62; *Add*² 130; *ABV* 522, 50; *ABFV* fig. 252; *Para* 260; ASHMOLE, YALOURIS 1967, 183, fig. 24-25; BROMMER 1956, 41 n. 4; DUGAS 1960, 118-119; HASPELS 1936, tav. 47.3a-b; HATZIVASSILIOU 2010, cat. 223; SALIS 1940, 114, n. 6; SCAHUENBURG 1962, 55.

⁷⁵² Le notizie in merito al contesto di rinvenimento non sono chiare: la *lekythos* è stata segnalata insieme ad altre due dello stesso Pittore di Atena, come provenienti da contesti di necropoli. S.v. FROTHINGHAM Jr. 1899, 377; SELLER 1892-1893, 10-12.

⁷⁵³ *L'ARCA INVISIBILE* 2005, con ampia bibliografia precedente.

⁷⁵⁴ GELZER 1979, 170-176, fig. 2; JUCKER 1977, 191-199, tavv. 53-54.

⁷⁵⁵ LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 4; JUCKER 1977, 193, tav. 55.2; KUNZE 1982, 241-247, figg. 9, 12, 13; LULLIES 1968, 138-139 n. 56.

contemporanea metopa del tempio di Zeus ad Olimpia di cui parleremo nel capitolo successivo), né tanto meno dettata unicamente da regole compositive, ma che rientra in quel disegno, cui accennavamo sopra, che tende a presentare Herakles come il protagonista assoluto e a conferirgli il merito totale per l'impresa compiuta. A sinistra compare Herakles, con *leontè* a coprirgli il capo, mentre sorregge una sorta di volta celeste resa come un nastro nero e punteggiato di stelle, collocato subito sotto la decorazione a meandro che distingue la spalla dal collo della *lekythos*; a destra, Atlante, con barba e capelli lunghi raccolti in una *taenia*, nudo, si dirige verso l'eroe mostrandogli i pomi che regge in entrambe le mani. Rispetto alle raffigurazioni del secolo precedente con schema simile, è Herakles che sorregge la volta celeste e non Atlante: in questa scena, quindi, si vuole porre l'accento sull'opera sovrumana, di ordine quasi cosmico, compiuta dall'eroe nel sorreggere, anche se per poco, la volta celeste, conferendo pari dignità a questa parte dell'impresa, già favolosa, che vede Herakles protagonista nel giardino delle Hesperides. Completano la scena la clava, l'arco e la faretra⁷⁵⁶, posti tra i due personaggi al centro, sospesi⁷⁵⁷, e alcune lettere che sembrano indicare una sorta di conversazione tra i due personaggi⁷⁵⁸.

In età arcaica di Herakles è valorizzato un tipo di azione, la liberazione del mondo dai mostri come il leone di Nemea o il serpente delle Hesperides, che ne fa il modello dell'eroe aristocratico. Forse, proprio per questo motivo, l'impresa dell'eroe nel giardino delle Hesperides si configura come esemplare rispetto alla *paideia* giovanile⁷⁵⁹: se l'impresa contro il leone assume, in quanto prima, il valore fondante

⁷⁵⁶ Herakles è il guerriero nudo per eccellenza, provvisto unicamente di clava, arco e faretra: la prima è l'arma con cui stabilisce un legame con la natura, i secondi lo proiettano verso il mondo dell'eschatia in cui si esercitano gli efebi. Cfr. BONAUDO 2004, 103; VIDAL NAQUET 1968, 623-638.

⁷⁵⁷ Secondo SELLERS 1892-1893 10-12, in particolare 11, l'autore non sarebbe stato in grado di rappresentare le armi al suolo, per questo motivo utilizza l'espedito della sospensione.

⁷⁵⁸ Sull'utilizzo delle iscrizioni sui vasi attici s.v. il contributo di LISSARRAGUE, PEDRINA 2006, 35-39, in cui gli autori sottolineano come l'iscrizione accompagni il gesto compiuto dai soggetti dell'immagine; l'iscrizione è "ad un tempo oggetto grafico e «verbalizzazione» del gesto".

⁷⁵⁹ La componente efebica di Herakles quale "eroe culturale" costituisce un prodotto di quello che C. Jourdain Annequin chiama il "modello assente della città": secondo la studiosa infatti la

di aprire l'apprendistato dell'eroe, quella contro Ladon, segna l'ultima tappa dei riti di passaggio, al cui superamento collabora anche la figura di Ermes⁷⁶⁰, dio di tutte le fasi di passaggio in generale⁷⁶¹, come è dimostrato anche dall'Ermes dei confini⁷⁶². Durante l'età arcaica il dio è rappresentato come garante dei riti di iniziazione, del passaggio dall'infanzia all'età adulta, sia per le divinità che per le figure eroiche, ad esempio Herakles⁷⁶³, sia per gli adolescenti in generale, giovani e fanciulli⁷⁶⁴; solo nella produzione delle *lekythoi* a fondo bianco e nelle figure rosse egli diventa il garante del passaggio dalla vita alla morte⁷⁶⁵.

Alla luce di queste considerazioni, probabilmente, si spiega anche la scena sull'anfora conservata nei Musei Vaticani⁷⁶⁶, dove Herakles con i pomi tra le mani, sembra attraversare una distesa d'acqua, rappresentata dalle onde poste sotto i suoi piedi: il tema del viaggio è visto qui in funzione paradigmatica: solo alla fine di questo l'eroe potrà assurgere alla condizione divina.

Il quadro ricostruito per le attestazioni del VI secolo ci autorizza a ravvisare due tradizioni differenti nell'impresa di Herakles nel giardino delle Hesperides: da una parte l'eroe peloponnesiaco a tutto tondo le cui imprese mostrano una continuità di

contrapposizione tra cultura e natura doveva apparire, agli occhi del cittadino della Grecia arcaica, in forma di contrasto con la *chora* e l'*eschatia*. Herakles, in questa ottica appare come colui che per guadagnare l'*eschatia* alle attività umane, agisce al di fuori dello spazio urbano, in prossimità dei luoghi di frontiera, come gli efebi nel corso della loro iniziazione. Cfr. JOURDAIN ANNEQUIN 1980-1981.

⁷⁶⁰ Sotto il patrocinio di Ermes, ogni limite garantisce con la sua stessa presenza quella zona intermedia che rende possibili le interazioni e che insieme tutela le entità in dialogo da una qualunque forma di perdita delle reciproche identità. Cfr. MAZZA 2005, 261.

⁷⁶¹ Ermes rappresenta il passaggio, il mutamento di stato, il movimento, le transizioni, i contatti tra elementi estranei. VERNANT 1963, analizzando la coppia sostiene che essa esprime nella sua polarità, la tensione esistente all'interno della rappresentazione arcaica dello spazio: lo spazio esige un centro, un punto fisso dotato di valore privilegiato, a partire dal quale si possano orientare e determinare delle direzioni, tutte diverse qualitativamente; ma lo spazio si presenta contemporaneamente come luogo del movimento, il che implica una possibilità di transizione e di passaggio da qualsiasi punto a qualsiasi altro.

⁷⁶² CHAMOUX 1996. A conferma del suo valore in quanto divinità liminare si veda l'immagine di Ermes che Kleitias, sul cratere François, colloca sempre a segnare il limite delle teofanie; la sua posizione, in quanto divinità dell'*eschatia*, è strategica dal punto di vista della formazione dei messaggi ideologici legati alle sequenze di divinità raffigurate da questo pittore. Cfr. TORELLI 2007, 39.

⁷⁶³ LIMC V, s.v. *Hermes*, 358-390.

⁷⁶⁴ COSTA 1982.

⁷⁶⁵ MUGIONE 1995.

⁷⁶⁶ HATZIVASSILIOU 2010, cat. 218.

valori, concetti, immagini propri della cultura aristocratica tardo arcaica e che troverà la sua massima espressione nella metopa del tempio di Zeus ad Olimpia, dall'altra l'eroe che assurge all'Olimpo non più attraverso l'*athlon* eroico ma attraverso la conquista dei pomi, metafora dell'immortalità. Proprio questa seconda tradizione sarà ampiamente sviluppata sulla ceramica a figure rosse, dove già dalle prime attestazioni dell'episodio mitico possiamo intravedere la volontà da parte dei pittori di sottolineare il fatto che l'accesso ai pomi consente ad Herakles di essere accolto tra gli dei, come è dimostrato dalla comparsa dei pomi nelle mani dell'eroe all'interno di due scene di apoteosi⁷⁶⁷.

⁷⁶⁷ BEAZLEY 1947, tavv. 42 ss.; LIMC V, s.v. *Herakles' death and apotheosis*, n. 2875. Cfr. anche GHERARDINI 1891 13-73 e MINGAZZINI 1925. Quest'ultimo sostiene che su due esemplari, catalogati all'interno della sua tipologia come Tipo VI ovvero "Herakles ammesso alla presenza di Zeus in Olimpo", "il mito dell'apoteosi appare contaminato con quello dei pomi delle Esperidi" (443); più avanti P. Mingazzini non parla di contaminazione ma di associazione tra il mito dell'apoteosi e quello "del pomo delle Esperidi" in due vasi apuli del IV secolo a.C. (451).

4.2 Le figure rosse

Tra i miti di Herakles il tema del giardino delle Hesperides risulta essere uno dei più diffusi sulla ceramica attica a figure rosse⁷⁶⁸, con i suoi venti esemplari censiti all'interno del nostro catalogo.

Già R. Vallkommer⁷⁶⁹ aveva sottolineato come nel V secolo a.C., accanto all'episodio del leone di Nemea, i soggetti maggiormente rappresentati fossero i pomi delle Hesperides e l'apoteosi dell'eroe e che addirittura questi ultimi due motivi costituissero il 40% circa delle scene riguardanti le imprese dell'eroe peloponnesiaco⁷⁷⁰.

Gli esemplari censiti si dispongono in un arco temporale molto ampio con una maggiore concentrazione tra il primo e il secondo quarto del V e alla fine dello stesso secolo: si può notare una cesura negli anni centrali del secolo quando, probabilmente, si afferma con maggiore evidenza il tema della sua apoteosi⁷⁷¹ e delle nozze con Ebe⁷⁷².

La prima attestazione sulla ceramica attica riferibile all'episodio della raccolta dei pomi delle Hesperides è costituita dal tondo di una coppa [S22], conservata nei Musei di Berlino (F2271) attribuita all'officina del Pittore di Hermaios databile ancora agli anni finali del VI secolo a.C.⁷⁷³: essa rappresenta Herakles nudo incedente verso sinistra e retrospiciente, con *leontè* sul capo e annodata sul petto, clava brandita nella mano destra e pomi nella sinistra. Tale immagine si pone in

⁷⁶⁸ Sulla nascita e la diffusione della ceramica a figure rosse s.v. i lavori fondamentali di BEAZLEY 1923; *ARV*; *ARV*²; BOARDMAN 1975; BOARDMAN 1989. Cfr. anche BOSS 1997; WILLIAMS 1991.

⁷⁶⁹ VOLLKOMMER 1988, 92.

⁷⁷⁰ *Idem*: l'autore ha censito, a proposito della ceramica attica a figure rosse, per il periodo compreso tra il 450 e il 300 a.C. tredici testimonianze del mito delle Hesperides e diciassette relative all'apoteosi di Herakles. A questi dati devono sommarsi quelli relativi alla prima metà del V secolo desumibili dalle liste di G. Kokkorou-Alewrass, I. McPhee e J. Boardman per il V volume del LIMC (sette per l'episodio delle Hesperides e altrettanti per quello dell'ingresso dell'eroe all'Olimpo).

⁷⁷¹ LIMC V, s.v. *Herakles' death and apotheosis*, 122-132; CHUVIN 1992; DE CESARE 1994; METZGER 1953, 210-224; MINGAZZINI 1925; STAFFORD 2005; VERBANCK PIÉRARD 1987.

⁷⁷² LIMC V, s.v. *Herakles and Hebe*, 160-165; LAURENS 1987; LAURENS 1996.

⁷⁷³ LIMC IV, s.v. *Herakles*, n. 61; LIMC V, s. v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2731; *ARV*² 111.

continuità con la scena dell'anfora a figure nere dal Vaticano⁷⁷⁴ [S14], e testimonia già come il “segno” pomi possa alludere all'intera vicenda mitica ed al sistema di valori di cui tale segno era portavoce già alla fine del VI secolo a.C.

In continuità con gli schemi iconografici diffusi nel VI secolo a.C., caratterizzati dalla presenza di sole figure femminili⁷⁷⁵ si pone la raffigurazione di una pisside⁷⁷⁶ proveniente da Atene e attribuita ad un seguace di Douris⁷⁷⁷ [S28]; la scena sembra riprendere quella dell'*hydria* a figure nere conservata a Boulogne sur Mer⁷⁷⁸ [S12] dove campeggia l'immagine di una fontana⁷⁷⁹ verso cui si accinge a prendere l'acqua una figura femminile interpretata come Hesperide⁷⁸⁰. Ciò che differenzia le due raffigurazioni è l'assenza di Herakles sul vaso della bottega di Douris, e nel contempo, la presenza in quest'ultimo di altre tre figure femminili e dell'albero intorno al cui tronco è avvolto un serpente; inoltre tutti i personaggi sono contrassegnati da iscrizioni che ne specificano l'identità⁷⁸¹. A sinistra è collocata una fontana di modeste dimensioni, la cui acqua è raccolta in una *hydria*⁷⁸²; due figure femminili si accingono alla fontana: la prima incedente verso sinistra ha i capelli

⁷⁷⁴ BEAZLEY 1986, 79, n. 56; HATZIVASSILIOU 2010, cat. 218.

⁷⁷⁵ Che la scena possa riferirsi all'episodio delle Hesperides fu messo in risalto già dai primi editori del vaso: FURTWÄNGLER, REICHNOLD 1900-1932, 288.

⁷⁷⁶ LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 1; *Add*² 291; *ARV*² 806, 90; BROMMER 1956, 41 n. 6 (a6); SMITH 1893-1925, 364-365.

⁷⁷⁷ Alla stessa bottega appartiene un frammento di *skyphos* (*ARV* 806, 2) dall'acropoli di Atene (Athens, Acropolis Museum 512) inserito dalla curatrice di LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 73 nella serie delle attribuzioni incerte all'episodio delle Hesperides. Sul frammento cfr. BATINO 2002, 331, n. 134; GRAEF, LANGLOTZ 1909-1933, tav. 40. Ugualmente incerta è l'attribuzione all'episodio di un frammento di *lekythos* di Eucharides, rinvenuto ad Agrigento: cfr. LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 66; *ARV*² 229, 48; BROMMER 1956, 41 n. 7(a7).

⁷⁷⁸ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2735; BOARDMAN 1972, 67-68; BOARDMAN 1990, 19-30, in particolare 26, fig. 2; FRIEDLÄNDER 1907, 125, n. 1; MOON 1983, 104 fig. 7.

⁷⁷⁹ BOARDMAN 1990, 27: la presenza delle donne alla fontana e la sottintesa presenza di Herakles, potrebbe essere vista come la esemplificazione delle misure necessarie per difendere o purificare questo edificio da parte dell'eroe prediletto dal mondo attico a partire dal VI secolo a.C.

⁷⁸⁰ *ABV* 332, 21; SCHEFOLD 1981, 124, fig. 126.

⁷⁸¹ Per le iscrizioni ci si è avvalsi CAVI on line: avi.unibas.ch/images/pdf/Inscriptions.pdf. La pisside è catalogata con il n. 4648. Da sinistra a destra si leggono IPPOLUTH, MAYAURA, QETIS. La prima iscrizione è collocata tra la prima e la seconda figura da sinistra; la seconda non risulta allineata con la precedente; la terza è posta in corrispondenza della figura che raccoglie i frutti. L'unico nome che trova qualche riscontro nelle fonti antiche è MAYAURA: s.v. Hes., *Th.* 872: “ ai] d³4a[llai ma; y au\rai e]pipneivousi qavlassan”.

⁷⁸² Sulla funzione della *hydria* s.v. AMYX 1958; DIEHL 1964; SCHLEIBER 2004, 20.

raccolti da una *taenia* e indossa un chitone, la seconda con *sakkos* e peplo, regge nella mano destra una *hydria*. Una figura femminile incedente verso destra e retrospiciente sembra creare una cesura tra le due parti del vaso: la donna identificata dalla iscrizione come Mayaura solleva entrambe le mani in un gesto di costernazione. Segue un albero da cui pendono frutti circolari di piccole dimensioni e intorno al cui tronco è avvolto un serpente; chiude la scena una figura femminile stante verso sinistra la quale è raffigurata nell'atto di cogliere i frutti dall'albero con la mano destra, mentre nell'altra regge tre pomi (Qeti"). La scena sembra riecheggiare lo schema già presente sui vasi del secolo precedente, come la *kelebe* da Rutigliano⁷⁸³ [S11], dove avevamo notato l'assenza dell'eroe e la presenza delle sole figure femminili: il significato delle scene di *karpologhia* sottintende la stessa presenza di Herakles e sembra suggerire che in questa variante le immagini possono aver assunto un significato legato alla acquisizione della condizione divina. Un elemento innovativo rispetto alla produzione precedente è dato dalla presenza delle iscrizioni, i cui nomi d'altro canto, non trovano riscontro nelle fonti letterarie né coeve né posteriori⁷⁸⁴.

Agli inizi del V secolo a.C. possiamo riconoscere un sistema semantico più complesso che, se da un lato si pone in continuità rispetto a quello da noi definito quale "schema attico" (Herakles+albero+figure femminili), dall'altro se ne appropria, innestando elementi della tradizione peloponnesiaca (Atlante) e riattualizzandolo all'interno del quadro della politica democratica perseguita da Cimone. I concetti alla base di questo nuovo sistema hanno una loro traduzione nelle immagini e nell'immaginario⁷⁸⁵, non in modo semplice e univoco, ma complesso con elementi di

⁷⁸³ LO PORTO 1976, 737-738, tav. CVI. 2.

⁷⁸⁴ Serv. A. 4, 484 sulla base di Hes., fr. 360 (Ai[glh, jEruvqeia, jEsperevqousa) le ha nominate Eglem, Aretusam, Hesperusam. A.R. IV, 1427-1428 riporta iEspevrh, ÆEruqhi; Ai[glh sulla base di Pherecyd. Apollod., *Bibliotheca* II, 5, 11 ci tramanda Ai[glh, jEruvqeia, jEstiva, Ejrevqousa.

⁷⁸⁵ Secondo SCHNAPP 1996, 117-163, in particolare 129: "È improbabile che una cultura, in cui le immagini assolvono una funzione di rilievo sia nei monumenti pubblici che privati e assumano un

continuità rispetto al passato ed altri di cesura che si evidenziano nel passaggio dalle figure nere alle figure rosse⁷⁸⁶: le vittorie di Herakles sui mostri e i suoi viaggi ai confini del mondo conosciuto, che avevano costituito nel corso dell'età arcaica una espressione di alterità assoluta, nel corso del V secolo a.C., vengono incluse nel quadro della *polis* di età classica⁷⁸⁷.

Il primo esempio ci è offerto dalla decorazione frammentaria del collo di un cratere a volute attribuito al Pittore di Kleophrades [S23] conservato tra Malibù⁷⁸⁸, Parigi⁷⁸⁹ e la Collezione Campana del Museo Archeologico a Firenze⁷⁹⁰. Il vaso, uno dei pochi esempi di cratere a figure rosse interamente verniciati in nero con decorazione a fasce sovrapposte sul collo⁷⁹¹, rappresenta un *unicum* all'interno del panorama delle raffigurazioni aventi come soggetto le imprese di Herakles in quanto, insieme ad un altro esemplare a vernice rossa ("intentional red") attribuito allo stesso pittore⁷⁹², è il

ruolo centrale nell'elaborazione delle metafore poetiche e filosofiche, possa produrre un sistema iconografico non 'orientato', innocente".

⁷⁸⁶ MENICETTI 2007, 118.

⁷⁸⁷ Tale processo presenta forti analogie con quanto evidenziato da SCHNAPP 1997, a proposito dell'ideologia della caccia nel mondo greco tra l'età arcaica e classica. Su questo argomento s.v. anche il giudizio espresso da VERBANCK PIÉRARD 1995, 103-125, in particolare 104: "*l'evoluzione socio-politica di Atene, in particolare nel V secolo, non è solomane l'istigatrice di trasformazioni mitopoietiche ma forse anche il risultato di una costellazione di credenze collettivamente determinate. Una divinità a funzioni multiple, come Eracle, non rappresenta solamente il rilevatore passivo, fotografico dei giochi di potere, ma potrebbe essere uno degli attori, uno dei componenti interni della nascita della città, quindi sembra aprirsi verso nuove direzioni e le piste si moltiplicano*" (trad. a cura di N. Arvanitis).

⁷⁸⁸ Malibù, Getty Museum 77.AE.11.

⁷⁸⁹ Paris, Louvre G 166. I frammenti del cratere conservati al Louvre furono acquistati sul mercato antiquario di Ginevra e inseriti in maniera erronea nella ricostruzione di un cratere a volute attribuito al Pittore di Berlino: cfr. CVA Louvre III, tavv. 17-19; GIROUX 1972. Ad accorgersi dell'errore è stato A. Geifenhagen, *Neue Fragmente des Kleophradesmalers*, Heidelberg 1972.

⁷⁹⁰ Firenze, Museo Archeologico PD507: testa di una amazzona.

⁷⁹¹ Per la forma, la disposizione delle figure e l'insieme di più episodi si vedano i frammenti di un cratere a volute rinvenuto sull'Acropoli di Atene e attribuito al Pittore di Antimenes, il cui modello doveva risiedere negli esemplari in bronzo coevi: cfr. KAROUZOU 1955; s.v. anche un frammento rinvenuto negli scavi di Gravisca e attribuito allo stesso pittore di Kleophrades (inv. 72/3402): HUBER 1999, 17, n. 684. Per la composizione di questo vaso s.v. FREL 1977, 63-76, in particolare 63 n. 11; ROBERTSON 1996, 75 sostiene che i crateri a vernice nera con collo e labbro decorato siano una caratteristica di questo pittore. Per quanto riguarda una storia della forma ceramica s.v. GAUNT 2007.

⁷⁹² Malibù, Getty Museum 84.AE.974. Sul lato principale, l'impresa di Geryone cui prende parte anche Iolao, Herakles si prepara ad attaccare Alcioneo dormiente alla presenza di Atena; sul lato B, l'impresa della cerva cerinide, dell'Idra di Lerna e del leone di Nemea. Cfr. n. catalogo 13 in *THE COLORS OF CLAY* 2008, 66-68.

solo decorato con un ciclo⁷⁹³, seppur ridotto, stando a quanto si è conservato, delle imprese dell'eroe, ed è il primo caso in cui Teseo⁷⁹⁴ appare come compagno di Herakles nelle scene di Amazzonomachia⁷⁹⁵; già il Beazley⁷⁹⁶ aveva sottolineato l'esemplarità del cratere sostenendo che il Pittore di Kleophrades avesse reinterpretato il ciclo delle fatiche dell'eroe peloponnesiaco “*anticipando da un lato l'arte classica e le sculture del tempio di Olimpia, dall'altra rivisitando il tutto sulla base dell'antica tradizione attica*”⁷⁹⁷.

La parte superiore del fregio che corre, come quella inferiore, lungo tutta la circonferenza del vaso, è caratterizzata da scene di Amazzonomachia con Herakles⁷⁹⁸, quella sottostante presenta, in sequenza da sinistra a destra, tre episodi tratti dalle imprese dell'eroe tebano, l'Idra di Lerna⁷⁹⁹, i buoi di Geryone⁸⁰⁰ e i pomi

⁷⁹³ A differenza di ciò che accade contemporaneamente per le imprese di Teseo, quelle di Herakles non daranno mai vita a vasi con raffigurazioni cicliche: cfr. BROMMER 1973. NEILS 1981, 177-179, sostiene che le cosiddette coppe cicliche cominciano a diffondersi verso la fine del VI secolo a.C., con cinque, sei o al massimo sette imprese, raffigurate sull'esterno del vaso; solo all'inizio del V secolo il motivo viene esteso anche al tondo centrale. Secondo SMALL 1999, 562 esistono ventidue vasi ciclici su cui possiamo leggere ben trentuno sequenze narrative. Sull'argomento cfr. anche FRONING 1988; FRONING 1982; NEILS 1987.

⁷⁹⁴ La più antica fonte letteraria a nostra disposizione che sembra istituire un collegamento tra l'Amazzonomachia con Herakles e Teseo, è D.S. IV, 16, 4; l'argomento è ripreso da Plu., *Thes.* 26, 1; Paus. I, 2, 1. SERVADEI 2005, 139, n. 304, sostiene che tutte le rappresentazioni certe di Amazzonomachia con Teseo si concentrano nella seconda metà del V secolo a.C., escludendo pertanto il nostro frammento dal suo catalogo: “*Le fonti letterarie sull'argomento riportano una partecipazione di Theseus all'impresa di Herakles in Asia Minore...La versione non trova alcun riscontro nei vasi catalogati, dato che l'eroe dorico non affianca mai Theseus: è opportuno anzi evidenziare che le attestazioni vascolari di questo episodio eracleo non proseguono oltre il 460 a.C., cedendo per così dire il testimone all'Amazzonomachia teseica*”.

⁷⁹⁵ GREIFENHAGEN 1972. ASHMEAD 1966 sostiene che Herakles sia uno dei soggetti preferiti dal pittore visto che compare su almeno diciassette vasi: cfr. *ARV*² 191-193: 2, 10, 12, 13, 42, 49, 51, 59, 62, 64, 66, 67, 70, 78, 79, 103, 106.

⁷⁹⁶ BEAZLEY 1910, 38-68: il pittore, la cui opera si caratterizza per composizioni di ampio respiro e scene con molti personaggi, aveva già dipinto vasi con temi eraclei come ad esempio un'anfora conservata in Vaticano (Museo Gregoriano 54, 2 a) con l'apoteosi dell'eroe o una coppa da Parigi (Cabinet des Médailles 535) con Amazzonomachia in cui compare Herakles. Sulle modalità di composizione delle scene figurate ad opera del pittore s.v. CERCHIAI 2007, 39-45; ESPOSITO 2002; KREUZER 2009.

⁷⁹⁷ BEAZLEY 1974, 7 (trad. a cura dell'autore).

⁷⁹⁸ Le prime immagini di Amazzoni sulla ceramica attica compaiono nel secondo quarto del VI secolo a.C., quando sulla scia della fortuna di cui sarà protagonista Herakles, esse irrompono nell'iconografia attica per diventarne uno dei soggetti maggiormente diffusi. Già EAA III, s.v. *Eracle*, 378-390 sottolineava come tra le gesta del *dodekathlos* il tema dell'Amazzonomachia fosse secondo solo all'impresa del leone di Nemea. Cfr. anche LIMC I, s.v. *Amazones et Héraklès*, 587-594, 634-635, n. 87.

⁷⁹⁹ LIMC V, s.v. *Herakles Dodekatlos*, n. 1702; LIMC VI, s.v. *Iolaos*, n. 23.

delle Hesperides⁸⁰¹ di cui, secondo Greifenhagen⁸⁰² costituirebbe una delle prime attestazioni della seconda versione dell'impresa, quella in cui è Herakles stesso a raccogliere i pomi.

Su quello che gli editori hanno definito come lato principale, in realtà quello conservato nel miglior modo, è presente la scena di preparazione alla battaglia delle Amazzoni⁸⁰³: si notano cinque guerriere ognuna intenta a preparare la propria armatura, seguite da altre tre compagne, armate di tutto punto, con elmo con *krobylos*⁸⁰⁴, corazza, scudo e lancia⁸⁰⁵, che conducono per le redini i loro cavalli; in opposizione, rivolti a sinistra, sono presenti due opliti e un guerriero a cavallo, incitati alla battaglia da un suonatore di tromba, di cui si conserva solo la parte inferiore⁸⁰⁶. La parte inferiore del fregio è occupata da una figura femminile ammantata, stante verso destra il cui volto è conservato al Louvre, identificata come Doris⁸⁰⁷, due figure femminili incedenti ad ampie falcate⁸⁰⁸ verso sinistra identificate come Nereidi⁸⁰⁹, il Centauro Chirone⁸¹⁰ rivolto a destra con tronco di olmo del

⁸⁰⁰ LIMC V, s.v. *Herakles and Geryon (Labour X)*, n. 2502. Il tema di Herakles e le Amazzoni è associato a quello di Geryone anche su una coppa a figure nere del Pittore di Lysippides a Londra (British Museum B 426).

⁸⁰¹ LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 8; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2680.

⁸⁰² GREIFENHAGEN 1972, 24.

⁸⁰³ Alla fine del VI secolo a.C., con il Pittore di Andokides, compare per la prima volta una scena di armamento delle Amazzoni che denota un sempre maggior grado di autonomia tematica che sembra caratterizzare la loro figura: si tratta di una scena non dissimile da tante altre che la ceramica ci restituisce per l'ambito oplitico. Cfr. GIUMAN 2005, 111.

⁸⁰⁴ Sulla tipologia del berretto e dell'elmo frigio s.v. CACCAMO CALTABIANO, CASTRIZIO 2007, 153-165, con bibliografia precedente.

⁸⁰⁵ Sulla identità delle armi maschili e femminili s.v. LINDBLOM 1999.

⁸⁰⁶ FREL 1977, 67.

⁸⁰⁷ LIMC VIII, s.v. *Doris I*, 563-564. In qualità di moglie di Nereo e figlia di Okeanos e Teti presiede all'incontro di Herakles con Nereo (LIMC VI, s.v. *Nereus*, nn. 23, 44).

⁸⁰⁸ BARRINGER 1995, 158, parla di figure di solito descritte come "volanti"; più avanti l'autrice suggerisce possa trattarsi più che di una fuga, di una danza in onore delle nozze di una delle loro sorelle. Secondo GLYNN 1981, 126 il motivo delle Nereidi quali spettatrici della cattura di Teti da parte di Peleo sarebbe stato derivato dalle scene in cui esse assistono alla lotta tra Herakles e Nereo; a sostegno della sua tesi l'autrice fa notare come in quelle occasioni anche Nereo compaia come uno spettatore (130). Dello stesso parere è anche BRIZE 1980, 97-98.

⁸⁰⁹ LIMC VI, s.v. *Nereides*, n. 287. La presenza delle Nereidi nelle scene di rapimento di Teti da parte di Peleo è attestata già dal VII secolo a.C., ma ricorre con maggiore frequenza sui vasi di VI e V secolo a.C.

⁸¹⁰ LIMC III, s.v. *Cheiron*, n. 30.

Monte Pelion appoggiato sulla spalla sinistra⁸¹¹, Peleo che cerca di rapire Teti⁸¹², due figure femminili incedenti verso destra di cui una sorregge un pesce nella mano sinistra⁸¹³, una figura maschile barbata e ammantata, seduta verso sinistra con bastone nella mano destra⁸¹⁴, identificata come Nereo⁸¹⁵.

Il lato B è decorato, nella porzione superiore, con scene di Amazzonomachia⁸¹⁶: due guerriere armate secondo la maniera oplitica attaccano un greco armato di spada e scudo circolare identificato con Telamon⁸¹⁷, Herakles con *leontè* sul capo e spada nella mano destra infierisce sul corpo caduto di una amazzone, un terzo gruppo costituito da quattro figure femminili in posizione di attacco, le prime due armate di scudo e lancia, le restanti di arco e faretra: della scena doveva far parte anche Teseo affiancato, all'estremità destra, da una figura femminile che sostiene il corpo di una compagna esanime⁸¹⁸.

⁸¹¹ Hom., *Il.* XVI, 140-144; Apollod., *Bibliotheca* III, 168-170: Chirone avrebbe donato a Peleo, in occasione delle sue nozze con Teti un'asta di frassino.

⁸¹² LIMC VI, s.v. *Nereus in the story of Peleus and Thetis*, nn. 66-86; KRUEGER 1973. Per quanto riguarda lo schema compositivo della scena con "abduzione" di Teti da parte di Peleo, BARRINGER 1995, 159, ha notato come esistano molte similitudini con il mito dello scontro tra Herakles e Nereo: in entrambi i casi c'è un incontro tra un mortale e un immortale, una trasformazione delle figure divine, e infine la sottomissione da parte delle divinità.

⁸¹³ LIMC VI, s.v. *Nereides*, n. 287. Per quanto riguarda i pesci come attributo delle Nereidi s.v. BARRINGER 1995, 157 n. 14.

⁸¹⁴ Su una coppa dello stesso pittore conservata a Londra (British Museum E73), Nereo appare come spettatore dell'episodio dello scontro tra Peleo e Teti: cfr. *ARV*² 92, 106.

⁸¹⁵ LIMC VI, s.v. *Nereus*, n. 72. Uno schema simile si può riscontrare su uno *stamnos* a figure rosse del Pittore di Berlino (*ARV*² 207, 139), contemporaneo del Pittore di Kleophrades, in cui è raffigurato su un lato Peleo che conduce Teti al cospetto di Chirone, sull'altro due Nereidi che accorrono verso il padre. La presenza paterna sembra dare legittimità all'azione di Peleo anche in quelle scene come la nostra dove la divinità è raffigurata distante dalla coppia. Su questo problema cfr. KOUSSER 2004, 97-112, in particolare 106. Sul ruolo del padre della sposa s.v. JOAKLEY, SINOS 1993, 25.

⁸¹⁶ Secondo FRONING 1992, 140, le due fasi della Amazzonomachia non sono da considerarsi strettamente continue nel vero significato del termine, poiché i personaggi principali compaiono una sola volta. Per la definizione di racconto ciclico s.v. ROBERT 1881, 46 ss; ROBERT 1919, 100, 116; WEITZMANN 1970, 17 ss. Come ciclo viene definita una serie di molteplici, diverse scene che vengono raccolte insieme sotto un unico, generale punto di vista riguardo ad un determinato argomento; d'altra parte esiste la possibilità formale di un ciclo composto da una serie di quadri unici che riproducono diversi avvenimenti d'un complesso mitologico, ognuno di essi riassunto nella descrizione di una sola azione, il cui protagonista può variare.

⁸¹⁷ LIMC I, s.v. *Amazones et Héraklès*, n. 87. L'eroe compare con certezza tra i compagni di Herakles anche su vasi a figure nere come una *neck-amphora* conservata a Tarquinia (Museo Archeologico Nazionale RC 5564) ed una a Boston (Museum of Fine Arts 98.916), su un cratere a volute a figure rosse di Euphronios conservato ad Arezzo (Museo Civico 1465, *ARV*² 15, 6) e su uno attribuito ad Euthymides conservato a Siracusa (Museo Nazionale 58.2382). A proposito degli alleati di Herakles nel combattimento contro le Amazzoni, BOARDMAN 1982, 7, sostiene che Telamone, suo alleato anche nella spedizione di Troia, compare solo raramente nell'arte attica.

⁸¹⁸ FREL 1977, 67.

Dalla metà del VI secolo a.C. fino al primo quarto del successivo l'amazzone è sempre rappresentata nell'atto di opporsi, in maniera ardita, all'incalzare inarrestabile di eroi e guerrieri, secondo uno schema che segue quello dei duelli eroici, con una impostazione tripartita che caratterizza buona parte delle Amazzonomachie con Herakles⁸¹⁹, il quale presenta l'abbigliamento tipico dei guerrieri, cui si aggiunge la *leontè*, e da armi di tipo più squisitamente oplitico come la spada, cui successivamente si sostituirà la clava⁸²⁰.

Nel registro inferiore si susseguono da sinistra a destra tre episodi delle imprese eraclee: l'Idra di Lerna con nove teste⁸²¹ e corpo serpentino raggomitolato su un'unica spira, secondo una iconografia attestata nella ceramica attica, collocata al centro del gruppo⁸²², è attaccata a sinistra da Herakles, di cui si conserva solo parte di un piede, e a destra da Iolao⁸²³ con elmo, lancia e scudo circolare nella mano sinistra con epistema contraddistinto dalla presenza di un cavallo alato (Pegaso?)⁸²⁴, e torcia nella mano destra con cui vuole cauterizzare le teste tagliate dell'Idra per evitare che

⁸¹⁹ Sulla tipologia del combattimento a coppie per quanto riguarda le scene di Amazzonomachia con Herakles s.v. NEILS 1991, il quale porta l'esempio di un cratere attribuito ad Eutymides. Sullo stesso argomento SCHMIDT 1980, la quale ha notato una certa similitudine tra il cratere conservato ad Arezzo (*ARV* 15, 6) e un'anfora di Basilea del Pittore di Berlino (*ARV*² 1634, 30 bis), ipotizzando due generazioni di prototipi monumentali e suggerendo che il cratere da Morgantina derivi dal primo e non conosca il secondo che ha influenzato Eufronio e il Pittore di Berlino.

⁸²⁰ Herakles compare per la prima volta con la clava nelle scene di Amazzonomachia su un'anfora del Pittore di Berlino 1686 conservata a Bologna (Museo Civico PU192) e proveniente da Vulci. Cfr. *ABV* 296, 7.

⁸²¹ Il numero delle teste è estremamente variabile come nella tradizione letteraria dove si passa da cento (E., *HF* 1188; *Ph.* 1135; D.S. IV, 11, 5) a cinquanta (Simonid. fr. 569 Page) a nove (Apollod., *Bibliotheca* II, 5, 2).

⁸²² Possiamo riscontrare uno schema simile al nostro su uno *stamnos* del Pittore del Sileus a Palermo (Museo Archeologico Regionale inv. 2378[1493]). Cfr. *LA COLLEZIONE CASUCCINI* 1996, 47. La costanza nell'iconografia dell'episodio è certamente uno dei tratti più significativi all'interno di questo motivo; le uniche varianti riguarda il numero dei personaggi secondari, le armi (da notare che il ricorso al fuoco e alle torce non è sempre accertato), il numero delle teste dell'Idra, l'orientamento del combattimento, i gesti di Herakles. LIMC V, s.v. *Herakles and the Lernaean Hydra (Labour II)*, 42 sostiene che "le rappresentazioni della fatica illustrano in maniera eclettica tutti i dati ricavabili dalle fonti letterarie" (trad. a cura dell'autore).

⁸²³ LIMC VI, s.v. *Iolaos*, n. 23: a causa della frammentarietà dell'immagine non si riesce a capire se il giovane compagno di Herakles fosse nudo o indossasse un corto chitone; certa è la presenza degli schinieri che fanno presupporre un abbigliamento di tipo guerriero. Cfr. AMANDRY, AMYX 1982, 102-116, in particolare 111; VENIT 1989.

⁸²⁴ Secondo ROBERTSON 1996, 66 l'epistema raffigurante Pegaso costituirebbe una sorta di "marchio di fabbrica" del pittore; ciò è confermato dalla presenza di tale segno anche sugli scudi retti dalla divinità poliade sulle molte anfore panatenaiche prodotte in questa bottega: cfr. a questo proposito MATHESON 1989.

ricrescano⁸²⁵. In posizione speculare rispetto a quella di Iolao si trova Herakles nudo a differenza della scena del registro superiore⁸²⁶, con *leonté* sul capo e annodata all'altezza del collo, brandisce probabilmente la clava con la mano destra, mentre con la sinistra doveva reggere uno scudo per difendersi dall'attacco del mostro tricorpore Geryone o afferrare la parte estrema del cimiero⁸²⁷; tra i due guerrieri, al suolo, si notano le spoglie del cane Orthros⁸²⁸, caratterizzato da due teste⁸²⁹, e del bovaro Eurytion⁸³⁰, raffigurato barbato e nudo. Del mostro tricorpore sopravvivono solo tre piedi⁸³¹ e parte di un elmo. Chiude la scena Atena⁸³², anche essa conservata in maniera parziale, di cui si intravede una parte del lungo chitone e dello scudo circolare: dalla disposizione dello scudo la dea doveva volgere lo sguardo a sinistra in direzione del gruppo formato da Herakles e Geryone⁸³³. Il terzo gruppo o trittico,

⁸²⁵ LIMC V, s.v. *Herakles and the Lernaean Hydra (Labour II)*, nn. 2002, 2004, 2008, 2009, 2014, 2015, 2017, 2018, 2023: nella ceramica attica l'azione di Iolao è esplicitata in alcune immagini dall'uso delle torce come armi; esse, invece, non sono mai impugnate da Herakles, al quale è solitamente destinato il taglio delle teste.

⁸²⁶ Secondo LIMC V, s.v. *Herakles and Geryon (Labour X)*, 82 i pittori attici ereditarono da quelli corinzi il modo di rappresentare l'eroe con la leonté.

⁸²⁷ Questo schema si riscontra anche su un'anfora a figure nere di produzione calcidese a Londra (British Museum B 155).

⁸²⁸ Lo schema con il corpo del cane tra Herakles e Geryone è presente su una *neck-amphora* conservata a Parigi Cabinet des Médailles 202 (LIMC IV, s.v. *Eurytion II*, n. 47). La presenza del cane è attestata per la prima volta nella produzione ionica: cfr. LIMC V, s.v. *Herakles and Geryon (Labour X)*, 82; PETRILLI 2009; LIMC VII, s.v. *Orthros*, 105-107.

⁸²⁹ La presenza della doppia testa è attestata per la prima volta nelle fonti letterarie da Apollod., *Bibliotheca* II, 5, 10: con questo attributo il mitografo ateniese voleva rendere ragione della funzione di guardiano della mandria di Geryone attribuita ad Orthros. Il cane è menzionato anche in Hes., *Th.* 291-294, 309, 326-327 in qualità di fratello di Cerbero.

⁸³⁰ Lo schema con il corpo del bovaro esanime tra i due contendenti è presente anche su una *hydria* attica a figure nere a Villa Giulia inv. 50683 (LIMC IV, s.v. *Eurytion II*, n. 2) e su una coppa attica a figure rosse da Vulci (LIMC IV, s.v. *Eurytion II*, n. 29). Il bovaro figlio di Ares compare per la prima volta nell'arte greca alla metà del VI secolo nelle sembianze di un uomo adulto e barbato, solo con la ceramica attica a figure rosse i pittori preferiranno la versione di un bovaro più giovane, da cui si differenzia il nostro: cfr. PIPILI 2000, 168.

⁸³¹ L'eroe tricorpore appare dotato di tre paia di gambe come stabilisce la tradizione stesicorea. La *Geryoneide* di Stesicoro è a noi nota grazie ad alcuni frammenti di tradizione indiretta, raccolti in P. M. G. fr. 181-186 Page e a testimonianze papiracee, pubblicate in LOBEL 1967, n. 2617. Sull'aspetto fisico di Geryone cfr. anche BRIZE 1980, 58-61. La struttura del mostro si presenta diversa rispetto a quella della riscontrabile sulla metopa di Olimpia dove appare dotato di un solo paio di gambe.

⁸³² Secondo LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2680, la figura di Atena è pertinente al gruppo successivo formato da Herakles e da Atlante; inoltre l'autrice sostiene che la dea sia rappresentata seduta, cosa peraltro non verificabile data l'eseguità del frammento a nostra disposizione.

⁸³³ La dea è spesso presente come spettatrice all'interno dello svolgimento di questa impresa: cfr. LIMC V, s.v. *Herakles and Geryon (Labour X)*, nn. 2467-2469, 2472-2473, 2485, 2487-2488, 2490, 2492-2493, 2495, 2500, 2501, 2503-2504; solo in un caso (n. 2464) la dea è raffigurata sul carro. Le

come lo definisce J. Frel⁸³⁴, si apre con la figura di Herakles nudo⁸³⁵, incedente verso destra: l'eroe regge nella mano sinistra, il cui braccio corrispondente è ricoperto dalla *leonté*, la clava, mentre con la destra probabilmente afferra una delle teste del serpente che avvolge le sue spire intorno al tronco dell'albero, collocato in una posizione centrale, dai cui rami pendono grossi pomi. A sinistra, Atlante nudo raffigurato di prospetto⁸³⁶, con le mani all'altezza dei fianchi, regge sulla nuca la volta celeste⁸³⁷. Questo schema in cui compaiono simultaneamente⁸³⁸ l'eroe, l'albero con il serpente ed Atlante, compare per la prima volta su questo cratere, a testimonianza di quella "avvenuta fusione" tra la tradizione cosiddetta "attica" caratterizzata dalla presenza dell'albero e quella "peloponnesiaca" che prevedeva la figura del gigante, attestata sulla coeva *lekythos* da Eretria⁸³⁹ [S19] e sulla metopa del tempio di Zeus ad Olimpia⁸⁴⁰ [S26]. Rispetto alle testimonianze coeve, la presenza dell'albero collocato in posizione centrale sembra voler spostare l'attenzione dello spettatore proprio su questo elemento, portato della tradizione delle figure nere, laddove la figura di Atlante rimanda al contesto mitico e geografico in cui tale vicenda si svolge, come ricordato dalla contemporanea testimonianza di Ferecide⁸⁴¹. Il cratere del Pittore di Kleophrades rappresenta all'interno di questo panorama dell'inizio del V secolo a.C. un oggetto di straordinaria rilevanza, sia per la forma, che per l'associazione dei temi ivi rappresentati: se la giustapposizione di scene con armamento delle amazzoni e di combattimento vero e proprio non costituiscono una

fonti letterarie più antiche non riportano alcuna testimonianza in merito alla presenza di Atena nella vicenda: cfr. WEST 1988; lo stesso dicasi per gli autori più tardi come Diodoro Siculo e Apollodoro.

⁸³⁴ FREL 1977, 70.

⁸³⁵ LIMC V, s.v. *Herakles Dodekathlos*, n. 1702.

⁸³⁶ LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 8.

⁸³⁷ YALOURIS 1980.

⁸³⁸ A proposito di questo gruppo formato da Herakles e da Atlante, FRONING 1992, 140, parla di "racconto completivo o simultaneo", tipico dell'arte greca arcaica.

⁸³⁹ LIMC II, s.v. *Astra*, n. 91; LIMC III, s. v. *Atlas*, n. 7*; LIMC V, s. v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2677; *Add* 62; *Add*² 130; *ABV* 522, 50; *ABFV* fig. 252; *Para* 260; BROMMER 1956, 41 n. 4; DUGAS 1960, 118-119; HASPELS 1936, tav. 47.3a-b; HATZIVASSILIOU 2010, cat. 223; SCHAUBENBURG 196255.

⁸⁴⁰ LIMC II, s.v. *Athena*, n. 529 c; LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 9; LIMC V, s.v. *Herakles Dodekathlos*, n. 1705; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2683.

⁸⁴¹ Pherycyd. fr. 3 F 16-17. [T9]

innovazione⁸⁴², quello che compare per la prima volta è la rappresentazione su uno stesso lato di un vaso di tre imprese dell'eroe tebano⁸⁴³, in modo particolare delle ultime due collocate entrambe in un orizzonte occidentale. Il pittore sembra riflettere la tradizione esiodea⁸⁴⁴ che poneva affiancati i prati di Erytheia in cui si trova Geryone⁸⁴⁵ e l'albero del giardino delle Hesperides, entrambi di fronte ad Atlante, di cui si può scorgere, all'interno di questo panorama, la funzione di asse portante dell'universo⁸⁴⁶. Sembra chiaro, a questo punto, l'affermarsi di due tradizioni differenti: la prima accentua il carattere eroico dell'impresa compiuta da Herakles, inserendola all'interno del ciclo degli *athla*, la seconda riprende il significato dell'accesso alla condizione divina, associandolo al tema dell'apoteosi: il portato di questa tradizione così complessa caratterizzerà la produzione a figure rosse successiva.

Ulteriori suggestioni provengono dall'associazione, sui due registri sovrapposti, delle imprese di Herakles contro le amazzoni da un lato, e di quelle contro esseri mostruosi, quali l'Idra, Orthros o Ladon, dall'altro: l'eroe che libera le terre dai mostri, che istituisce il *nomos*, fa da *pendant* a colui che, combattendo contro le amazzoni, ristabilisce l'ordine costituito e ribadisce la legge naturale della superiorità

⁸⁴² GIUMAN 2005, 109-114.

⁸⁴³ Sul cratere a volute di Malibù, Getty Museum 84.AE.974 la fatica dell'Idra è associata a quella del leone di Nemea, mentre l'impresa contro Geryone a quella contro Alcioneo, che non rientra nel novero degli *athloi* canonici. Da un punto di vista strettamente iconografico GILS, VERBANCK PIÉRARD 1998, notano come il pittore abbia voluto porre l'accento sulla resa differente dei due mostri (l'Idra con nove teste, Ladon con cinque), rappresentati a pochi centimetri di distanza, la cui giustapposizione e confusione tematica, sorta altrove, non è ravvisabile per questo esemplare. Gli autori ricordano come il mostro presente su una *neck-amphora* attribuita ad Euphronios e conservata a San Pietroburgo (Hermitage B 2351 – B - 61) abbia generato una certa confusione ai primi editori del vaso.

⁸⁴⁴ Hes., *Th.* 213-216; 274-275.

⁸⁴⁵ Sul valore da attribuire all'impresa di Geryone s.v. D'AGOSTINO 1995.

⁸⁴⁶ L'argomento è stato affrontato da DIEZ DE VELASCO 2000. L'autore richiama a proposito della funzione assolta da Atlante su questo vaso, una coppa a figure nere del Pittore di Arcesilaos (Roma, Musei Vaticani inv. 16592) da Caere, dove compare, da un lato Prometeo incatenato ad una colonna e dall'altro Atlante che sostiene il firmamento sulle spalle; alle spalle di Atlante è raffigurato un serpente il quale piuttosto che essere un "innocente" motivo decorativo, potrebbe richiamare l'episodio delle Hesperides. Cfr. GELZER 1979, 170-176; PIPILI 1987, n. 82, fig. 49.

maschile⁸⁴⁷: è significativo il fatto che in entrambi i casi egli non si imbarchi da solo in queste vicende⁸⁴⁸, ma al contrario sia accompagnato da alcuni dei nomi più importanti tra quelli degli eroi del mito greco come Telamone o Teseo, o dal suo compagno di sempre Iolao.

Accanto alle immagini presenti sul cratere del Pittore di Kleophrades si collocano altre testimonianze che mettono in evidenza come l'episodio dell'acquisizione dei pomi delle Hesperides si innesta sul tema dell'apoteosi dell'eroe in una fase in cui le attestazioni del ciclo eracleo sono superate a livello numerico da quelle del ciclo teseico⁸⁴⁹.

Il primo esempio è costituito da uno *stamnos*, frammentario e restaurato, di cui si possiede solo un disegno, attribuito al Pittore di Providence⁸⁵⁰ [S24] e databile al secondo quarto del V secolo a.C.⁸⁵¹: la rappresentazione forma un motivo unico che corre lungo il corpo del vaso⁸⁵². Da sinistra una figura maschile ammantata stante di profilo a destra, con capelli e barba lunghi e capo coronato da foglie di alloro, regge nella mano sinistra un tridente (Poseidon)⁸⁵³; figura femminile completamente

⁸⁴⁷ CAMPESE 1997, 126; TYRREL 1980.

⁸⁴⁸ BRELICH 1958, 198.

⁸⁴⁹ ANGIOLILLO 1997, 134-135; ARIAS, DI BARI, ORSOLINI-RONZITTI 1985; DI BARI, ORSOLINI-RONZITTI 1983; GIUDICE, GIUDICE 2009, 67.

⁸⁵⁰ PAPOUTSAKE-SERMPETE, tavv. 12-13.

⁸⁵¹ LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 24; LIMC V, s. v. *Herakles' death and apotheosis*, n. 2875; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 74; *Add²* 274; *ARV²* 639, 56; *Para* 514; BEAZLEY 1947, 43; PEREDOLSKAYA 1964, n. 118, tav. 86; PETERSEN 1859. Quest'ultimo non menziona il luogo di provenienza del vaso che, appartenente alla Collezione Campana doveva provenire, come affermato da A. Kossatz-Deissmann da Nola. DE LA GENIÈRE 1991 sostiene che il 73% degli *stamnoi* attici rinvenuti in Italia proviene dall'Etruria e dalla Campania etruschizzata; i dati non lasciano dubbio alcuno riguardo all'assoluta prevalenza di questi mercati rispetto ad altre destinazioni: ciò testimonierebbe l'intento di riprendere una forma vascolare tipica del repertorio funerario etrusco da parte delle officine attiche. Per questa tesi s.v DE LA GENIÈRE 1987; DE LA GENIÈRE 1999; ISLER KERÉNYI 1976; OSBORNE 2001, 277-295, in particolare 278, 290; PHILIPPAKI 1967, 1; SISTO 2006.

⁸⁵² PETERSEN 1859, 295: "Ma nondimeno il più gran numero di figure pare accenni il lato principale, supposizione che trova una conferma nel contenuto della rappresentanza, nell'esecuzione un poco più raffinata".

⁸⁵³ *Ibidem*, 300 sostiene che il tridente può essere associato alla figura di Nereo, le cui implicazioni con l'episodio delle Hesperides abbiamo già analizzato nelle pagine precedenti. L'autore riporta altresì la tesi secondo cui la figura potrebbe essere identificata con Poseidon per due motivi distinti: in primo luogo Poseidon si annovera tra i nemici di Herakles in quanto padre di quell'Anteo e di quel Busiride che l'eroe uccise, in secondo luogo la figura di Poseidon sarebbe quella più adatta a simboleggiare il dio del mare che circonda l'isola delle Hesperides (L. Friedländer). Per LIMC V, s. v. *Herakles' death and apotheosis*, 131 la figura di Poseidon è estremamente rara.

ammantata stante di profilo a destra con diadema sul capo e scettro culminante in un fiore di loto nella mano sinistra (Era)⁸⁵⁴; figura maschile ammantata, stante di profilo a destra, con capelli e barba lunghi e capo coronato da foglie di alloro, regge nella mano sinistra uno scettro coronato da un fiore di loto (Zeus)⁸⁵⁵. Herakles con capo coronato di alloro, chitonisco ricoperto da *leonté*, avanza in direzione del gruppo precedente reggendo sulla spalla sinistra la clava e porgendo con l'altra un pomo⁸⁵⁶ in direzione di Zeus; alle sue spalle è presente una figura femminile stante di profilo a sinistra con diadema sul capo ed egida, che regge nella mano sinistra un'asta mentre sembra offrire con la destra un elmo al suo protetto (Atena). L'albero intorno al cui tronco si avvolgono le spire del serpente e collocato alle spalle della divinità segna l'inizio⁸⁵⁷ di un ulteriore gruppo di personaggi costituito da una figura maschile ammantata con capelli e barba lunghi, corona di alloro sul capo, stante a sinistra e retrispiciente, con scettro nella mano sinistra mentre sembra compiere con l'altra un gesto di saluto, con la mano sollevata all'altezza del volto (Atlante)⁸⁵⁸; figura femminile ammantata, stante di profilo a sinistra (Hesperide)⁸⁵⁹; figura femminile alata incedente verso sinistra⁸⁶⁰, con diadema sul capo e *kerykeion* nella mano destra (Iris)⁸⁶¹.

⁸⁵⁴ LIMC IV, s.v. *Hera*, n. 466.

⁸⁵⁵ PETERSEN 1859, 296 identifica il personaggio con scettro con Euristeo, cui Herakles avrebbe riportato i pomi dopo averli raccolti nel giardino delle Hesperides: a conferma di tale tesi riporta il passo di Apollod., *Bibliotheca* II, 5, 2.

⁸⁵⁶ BEAZLEY 1947, 43 sostiene che il restauro moderno sia errato e che l'oggetto di forma circolare non debba essere interpretato come un pomo.

⁸⁵⁷ PETERSEN 1859, 297: "...l'albero serve a congiungere, quanto a separare le due metà della rappresentanza". Con queste parole l'autore anticipa, in un certo senso, il tema dello studio di DIEZ DE VELASCO 2000, 215 dove l'albero delle Hesperides è considerato alla stregua di un asse cosmico che mette in collegamento il regno degli dei e quello degli uomini. Sull'argomento cfr. anche DIEZ DE VELASCO 1998.

⁸⁵⁸ LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 24.

⁸⁵⁹ Il primo ad identificare queste ultime due figure come Atlante e una delle Hesperides fu GERHARD 1866-1868, 62, n. 4, seguito da METZGER 1953, 205 n. 1. Contro questa interpretazione s.v. BROMMER 1942, 112, il quale preferisce non identificare i personaggi di cui non è certa l'attribuzione.

⁸⁶⁰ Su una *lekkythos* del Pittore di Providence conservata a Palermo (Museo Archeologico V 675), la messaggera degli dei appare con le stesse caratteristiche della nostra figura femminile: cfr. *ARV*² 641, 80; *TA ATTIKA* 2003, 112 n. 62.

⁸⁶¹ LIMC V, s.v. *Iris*, n. 150. In realtà nella tradizione letteraria relativa all'apoteosi di Herakles non vi è alcuna traccia della presenza della messaggera degli dei: ciò sembra essere confermato dall'assenza

Altrettanto affollate appaiono le scene di altri due vasi attici rinvenuti nel territorio dell'Italia centrale: nel primo caso si tratta di un'anfora⁸⁶² della seconda metà del V secolo a.C., rinvenuta a Chiusi, nel secondo di un cratere a campana⁸⁶³ conservato a Roma (Villa Gilia inv. 2382) e rinvenuto a Faleri, databile alla fine del V secolo a.C., ma che per impostazione e contenuti è preferibile analizzare in questo contesto.

Sull'anfora è raffigurata l'accoglienza di Herakles tra le divinità dell'Olimpo⁸⁶⁴: da sinistra abbiamo una figura virile nuda, con ramo di alloro, identificabile come Apollo, seguito da una figura femminile intenta in una conversazione con la divinità postale accanto, che regge un arco nella mano sinistra, identificabile con Artemide. Al centro Zeus seduto su uno sgabello verso destra con scettro nella mano destra rivolge l'attenzione ad Herakles, che gli sta di fronte, nudo, con faretra al collo, *leonté* sull'avambraccio sinistro e clava nella mano corrispondente; l'eroe porge un frutto di forma circolare al padre degli dei, tra di loro un albero con pomi. Potrebbe trattarsi di una versione "sincopata", come la definisce H. A. Thompson⁸⁶⁵, della scena rappresentata sullo *stamnos* del Pittore di Providence, dove il ceramografo ha voluto mettere in gioco più personaggi; al contrario crediamo, come già spiegato nelle pagine precedenti, che la presenza dell'albero, presente in entrambi i casi, quale esplicito riferimento alla raccolta dei pomi e all'impresa di Herakles, debba essere considerato un modo per facilitare la lettura del tema proposto, laddove in altri casi

della figura sulla produzione attica a figure nere e rosse, eccetto il caso in questione ed una *lekythos* a figure nere del Pittore di Saffo proveniente dall'Attica (New York, Metropolitan Museum 41.162.30: LIMC V, s. v. *Herakles' death and apotheosis*, n. 2858).

⁸⁶² BEAZLEY 1943, 42 ss; THOMPSON 1949, 230-268, in particolare 253-254, tav. 61.2.

⁸⁶³ LIMC V, s.v. *Herakles' death and apotheosis*, n. 2870; *ARV*² 1339, 4; *Para* 481; *CVA* III. I. D. 3, tav. 79.1-4; ARAFAT 1990, tav. 34; FELLMUTH 1996, 52, fig.45; FURTWÄNGLER, REICHHOLD 1904-32, tav. 20; HAHLAND 1930, tav.13; MASSA PAIRAULT 1999, 521-554, in particolare 542, fig. 9; SCHEFOLD, JUNG 1988, 225, fig. 278; *THE GODS OF ANCIENT GREECE* 2010, 243, fig.12.7; VOLLKOMMER 1988, 38, fig. 48.

⁸⁶⁴ MINGAZZINI 1925, 443, n. 125.

⁸⁶⁵ THOMPSON 1949, 254.

Herakles appare isolato mentre regge tra le mani quei frutti che gli permetteranno di accedere alla condizione divina⁸⁶⁶.

La presenza del segno albero⁸⁶⁷ è sostituita da quello costituito da una Hesperide sul cratere da Chiusi: ritroviamo le principali divinità che assistono all'accesso di Herakles all'Olimpo⁸⁶⁸ - Hermes⁸⁶⁹, Zeus in trono, Atena⁸⁷⁰, Era⁸⁷¹ - affiancati da una Nike⁸⁷², da un Erote e da una Hesperide⁸⁷³: tutti i personaggi sono identificabili grazie alla presenza di iscrizioni. Tale immagine parteciperà a pieno titolo di quel clima culturale caratteristico della produzione attica del IV secolo a.C. che permetterà di rappresentare Herakles in un giardino popolato da figure che rimandano alla sfera di Afrodite e di Dioniso⁸⁷⁴.

L'elemento in comune tra tutte le scene prese in considerazione, oltre alla presenza di Herakles, è la centralità della figura di Atena: essa fa sì che l'ingresso dell'eroe in Olimpo avvenga sotto la protezione della divinità poliade e diventi quindi emblematico dell'acquisizione di un potere legittimo, la cui utilizzazione politica di questo valore simbolico è ben nota in Grecia⁸⁷⁵. In questa ottica acquista maggiore importanza l'immagine presente su un'anfora a punta⁸⁷⁶ [S25] a figure

⁸⁶⁶ Dalle parole espresse da PETERSEN 1859, 303 si può constatare come sia cambiata totalmente la prospettiva nella lettura delle immagini: "*Le rappresentanze, nelle quali Ercole solo apparisce coi pomi o sia con un ramoscello, non hanno per noi che un'importanza secondaria*".

⁸⁶⁷ Sebbene l'albero non compaia nella riproduzione pubblicata da THOMPSON 1949, tav. 61.1, egli nella nota 71, pagine 253, dice di aver visto direttamente l'albero nella riproduzione riportata da FURTWÄNGLER, REICHHOLD 1904-32, tav. 20.

⁸⁶⁸ Raffigurato in nudità eroica, ha una corona di alloro sul capo, clava sulla spalla destra e *leontè* nella mano sinistra.

⁸⁶⁹ LIMC V, s.v. *Hermes*, n. 564.

⁸⁷⁰ LIMC II, s.v. *Athena*, n. 437.

⁸⁷¹ LIMC IV, s.v. *Hera*, n. 473.

⁸⁷² La figura, rappresentata in dimensioni più ridotte rispetto agli altri personaggi, vola tra Atena e Zeus e regge una ghirlanda tra le mani.

⁸⁷³ La figura femminile, l'unica priva di iscrizione, è stata identificata come una delle abitanti del giardino da GERHARD 1836, 253 ss; GERHARD 1866-1888. LIMC V, s.v. *Herakles' death and apotheosis*, n. 2870 non identifica la figura femminile con nessun personaggio noto della saga eraclea; al contrario LIMC IV, s.v. *Hebe*, n. 3307 sostiene si tratti di Ebe.

⁸⁷⁴ Tale idea è confortata e allo stesso tempo confermata dalla presenza sull'altro lato del vaso di una scena di carattere dionisiaco con satiri e menadi.

⁸⁷⁵ DE LA GENIÈRE 1995.

⁸⁷⁶ MASSA PAIRAULT 2007, 50 propone una tabella riportante tutte le anfore della stessa forma rinvenute in contesti etruschi. Tale tipologia "*unisce tre proprietà: rinvia all'anfora commerciale di*

rosse attribuita al Pittore di Copenhagen⁸⁷⁷ e proveniente dall'Etruria⁸⁷⁸: il corpo del vaso è decorato da una scena continua con più personaggi (oltre ad Herakles ed Atena, sette uomini e quattro donne), mentre la spalla, la cui decorazione sembra essere divisa in due sezioni dalle anse, presenta episodi tratti dalla lotta tra Centauri e Lapiti con Teseo e Piritoo⁸⁷⁹, identificati come gli altri personaggi della composizione da iscrizioni, (Q)es>e¼u". Pe»--(?)¼ido"⁸⁸⁰.

La decorazione del lato A è composta da due figure che si dispongono in maniera simmetrica ai lati di un albero caratterizzato per la presenza di frutti circolari, intorno al cui tronco si avvolgono le spire di un serpente; a sinistra, una figura maschile barbata e ammantata, seduta verso destra su un elemento quadrangolare, regge tra le mani un bastone culminante in una decorazione a palmetta; a destra una figura speculare a quella precedente, regge con la mano destra un bastone di cui non è visibile la terminazione a causa di una lacuna. Entrambi i personaggi sono identificabili grazie alle iscrizioni in alfabeto greco: nel primo caso si tratta di

cui evoca la forma e rinvia al simposio, ne può essere il centro, come ricordano alcune raffigurazioni che mettono in scena questo tipo di anfore?

⁸⁷⁷ L'attribuzione al Pittore di Copenhagen è stata adottata da ISLER KERÉNYI 1977, 7, 46 n. 88. Al contrario SMITH 1999, sostiene che l'anfora debba attribuirsi al Pittore del Syriskos databile al primo quarto del V secolo a.C. L'autrice sottolinea come la prima raffigurazione di Okeanos in sembianze umane sia presente proprio su un cratere a calice conservato a Malibu (Getty Museum 92. AE. 6) dello stesso pittore. Secondo PEVNICK 2010, si tratterebbe dello stesso pittore identificato dal Beazley come Pittore di Copenhagen: l'utilizzo di un nome non greco, secondo l'autore, potrebbe alludere ad una lettura in senso « non ateniese » dell'immagine del vaso. L'attribuzione alla bottega del Pittore del Syriskos piuttosto che a quella del Pittore di Copenhagen è sostenuta anche da SERVADEI 2005, 144, la quale nota come il tema della Centauromachia con Teseo sia presente anche sulla spalla di un'altra anfora a punta del Pittore di Syriskos conservata a New York (Coll. Shelby White and Leon Levy); l'eroe con elmo, corazza e schinieri, imbraccia lo scudo e stringe nella destra la spada, in un caso affondandola nel fianco del Centauro caduto davanti a lui, nell'altro contrastando un rivale che lo attacca con un lungo ramo d'abete. Entrambe le anfore recano l'iscrizione con il nome del protagonista; esse si differenziano al contrario per la posizione assunto da Piritoo nella battaglia: nel nostro caso è raffigurato sull'altro lato del vaso, sull'anfora di New York accanto all'eroe ateniese.

⁸⁷⁸ CAHN 1988; TIVERIOS 1991. Il vaso, di cui A. H. Cahn possiede un frammento, fa parte di una collezione privata tedesca ed è stato edito per la prima volta da H. A. Cahn nel 1988.

⁸⁷⁹ LIMC VII, s.v. *Peirithoos*, n. 4; LIMC VIII, s.v. *Theseus*, n. 280. Gli eroi intenti in scontri frontali, sono collocati il primo sul lato A mentre cerca di difendersi dall'attacco di un centauro, il secondo sul lato B, mentre trafigge con la spada un centauro che lo stava aggredendo con il lancio di un masso. Rispetto alla calma che sembra regnare nella decorazione sottostante, la scena della spalla sembra essere molto più concitata: cfr. CAHN 1988, 109.

⁸⁸⁰ Per le iscrizioni ci si è avvalsi CAVI on line: avi.unibas.ch/images/pdf/Inscriptions.pdf. L'anfora è catalogata con il n. 3812.

Okeanos (Okeano)"⁸⁸¹, nel secondo di Strymon (Str»u¼mon)⁸⁸²; alle spalle della figura maschile collocata a sinistra dell'albero è presente una figura femminile ammantata stante di profilo a destra, con *taenia* tra i capelli, che regge un ramoscello di canna nella mano destra e un girale nella sinistra: anche questa figura è segnata con un nome Ajdrov, non riconducibile a nessuna figura mitologica⁸⁸³. Alle spalle del personaggio seduto identificato come Strymon, sono visibili due coppie (figura maschile e femminile contrapposte) affrontate: gli uomini sono caratterizzati da un *himation* che lascia loro scoperta la spalla destra e da un bastone nodoso tenuto rispettivamente nella mano destra dal primo e nella sinistra dal secondo; le figure femminili ammantate sono caratterizzate dagli stessi attributi della donna qualificata come Ajdrov. Le figure della prima coppia sono contrassegnate dalle iscrizioni Ni»l¼o"⁸⁸⁴ e Amanao"⁸⁸⁵, iscrizioni di cui resta solo un residuo per quanto riguarda la seconda coppia, in corrispondenza della quale si legge S. L'immagine del lato B sembra essere scandita dalla presenza di due alberi⁸⁸⁶, dai cui rami pendono frutti circolari, che delimitano le due figure principali, ovvero Herakles (H»er¼aklee("))⁸⁸⁷ ed Atena (A»q¼enaia). L'eroe è raffigurato seduto verso destra ma retropiciente su una base quadrangolare; indossa sul chitonisco la *leonté* e regge nella mano sinistra la clava, appoggiata al suolo; la dea, stante di profilo a sinistra, indossa l'elmo e l'egida, e protende la mano destra in direzione dell'eroe, mentre con

⁸⁸¹ LIMC VII, s.v. *Okeanos*, n. 4; questa figura appare solo in cinque casi su vasi prodotti in Attica: cfr. PEVNICK 2010, 233.

⁸⁸² LIMC VIII, s.v. *Strymon*, n. 1.

⁸⁸³ MYTHEN UND MENSCHEN 1997, 106 integra in maniera differente l'iscrizione, interpretando questa figura con la personificazione del fiume Meandro: M»AI¼-ADRO-S.

⁸⁸⁴ LIMC VI, s.v. *Neilos*, n. 68. Il frammento con l'iscrizione "NIL" è stato integrato successivamente grazie ad una intuizione di G. R. Guy.

⁸⁸⁵ MYTHEN UND MENSCHEN 1997, 106 integra in maniera differente l'iscrizione, interpretando questa figura con la personificazione del fiume Scamandro: »SK¼-A-MAND»R¼OS.

⁸⁸⁶ La presenza di più alberi è stata spiegata adducendo come termine di paragone l'espressione al plurale (tav cruseva mh`la) utilizzata da Apollod., *Bibliotheca* II, 5, 11; cfr.: TIVERIOS 1991, 133-134 n. 26.

⁸⁸⁷ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2681; LIMC V, s.v. *Hesperides*, LIMC V (1990), n. 72 a; LIMC VI, s.v. *Ladon*, LIMC VI (1992), n. 1; LIMC VI, s.v. *Neilos*, n. 68; LIMC VII, s.v. *Peirithoos*, n. 4.

la sinistra regge tre oggetti di forma circolare identificabili come pomi⁸⁸⁸. A destra dell'albero vi è un'altra figura maschile seduta⁸⁸⁹, simile a quelle del Lato A, cui è affrontata una figura ammantata con ramoscello di canna e girale; chiudono la raffigurazione una coppia affrontata di giovani ammantati⁸⁹⁰, in corrispondenza della quale è presente una iscrizione con caratteri etruschi⁸⁹¹.

Se può risultare di facile lettura l'associazione di alcuni personaggi quali, Herakles, Atena e Atlante⁸⁹², che abbiamo visto già presente sullo *stamnos* di Leningrado, o ancora possiamo spiegarci la presenza di Okeanos all'interno della raffigurazione del giardino delle Hesperides⁸⁹³, più complicata e "singulär", come la definisce A. H. Cahn⁸⁹⁴, risulta la presenza di Strymon, Nilos, e di tutti quegli altri personaggi, maschili e femminili, che si dispongono a coppie contrapposte.

Per quanto riguarda il primo gruppo, significativo è il gesto che compie Atena, la quale compare per la prima volta con i frutti dorati tra le mani, rispecchiando parte di quella tradizione letteraria che fa capo a Ferecide, secondo la quale la dea riportò i pomi nel giardino delle Hesperides, "perché non era degno che stessero altrove"⁸⁹⁵;

⁸⁸⁸ Il numero coincide con quello riportato nelle fonti, sia in Pherecyd., *FHistGr* 3 F 17, sia in Apollod., *Bibliotheca* II, 5, 11.

⁸⁸⁹ Per CAHN 1988, 107, si tratta di Atlante. *Contra* AELLEN 1994, 95, n. 28, la quale sostiene possa trattarsi di un'altra personificazione di luogo: la scena potrebbe dunque ben rappresentare un'assemblea di divinità fluviali così come descritta da Hom., *Il.* XX, 7 ss.

⁸⁹⁰ Sul significato da attribuire alle figure di giovani ammantati s.v. ISLER KERÉNYI 1990; ISLER KERÉNYI 1993.

⁸⁹¹ La stessa iscrizione è stata notata su un altro vaso attribuito alla stessa officina: cfr. ISLER KERÉNYI 1977, 7, 46 n. 88.

⁸⁹² SMITH 1999, 128- 141, in particolare 133: ammettendo che l'identificazione di questa figura con Atlante sia corretta, essa conferirebbe alla scena un valore in senso genealogico, in quanto Atlante è padre delle Hesperides e figlio di Okeanos (D. S. IV, 27, 2): il suo ruolo paterno sarebbe enfatizzato dalla presenza della barba. Sul valore genealogico da attribuire alla scena s.v. anche PEVNICK 2010: l'autore compone una tavola con una genealogia schematica dei personaggi che compaiono sui vasi di questo pittore. Medesimo ruolo in chiave genealogica potrebbe assumere la figura di Strymon, se ci riferiamo alla testimonianza di AELLEN 1994, 92, la quale riporta un concetto già espresso da WEISS 1984, 21, 37: "i fiumi sono sovente a capo di una genealogia, vedi il caso di Strymon, e divengono per questo un referente mitico, privilegiando le generazioni e assumendo la funzione di *kourotrophoi*" (trad. a cura dell'autore).

⁸⁹³ Seconda la testimonianza di Hes., *Th.* 132-133, Okeanos sarebbe padre di Klimene, a sua volta madre di Atlante; inoltre sempre in Hes., *Th.* 507 ss le Hesperides sono collocate al di là di Okeanos. Secondo METZGER 1996, 261-289, in particolare 277 la presenza di Okeanos indica ed evoca allo stesso tempo il luogo in cui si svolge l'episodio.

⁸⁹⁴ CAHN 1988, 113.

⁸⁹⁵ Apollod., *Bibliotheca* II, 5, 11 (trad. a cura dell'autore).

lo schema potrebbe altresì alludere al ruolo avuto dalla dea nell'acquisizione della condizione divina da parte dell'eroe.

L'identificazione e l'interpretazione degli altri personaggi, soprattutto quelli privi di iscrizione di compagno, ha destato maggiori problemi, spingendo gli editori del vaso a collegarli a generiche divinità delle acque (personaggi maschili)⁸⁹⁶ o a ninfe (personaggi femminili)⁸⁹⁷. M. Tiverios, dal canto suo, ha osservato che la presenza di divinità fluviali all'interno dell'episodio del giardino delle Hesperides non deve considerarsi affatto rara⁸⁹⁸: due dei personaggi maschili potrebbero identificarsi con i fiumi Echedoro ed Eridano che, nel racconto di Apollodoro, sono presenti all'interno della lunga descrizione dell'impresa⁸⁹⁹; lo stesso Strymon è menzionato alla fine dell'impresa di Geryone: il mitografo ateniese sostiene che Herakles, adirato con il fiume, ne riempì il corso di pietre così da non renderlo più navigabile⁹⁰⁰. Proprio sulla presenza della personificazione⁹⁰¹ di questo fiume della Grecia settentrionale si

⁸⁹⁶ CAHN 1988, 114; tale identificazione è stata contestata da TIVERIOS 1991, 131 n. 12 il quale sostiene che la presenza di ramoscelli di canna nelle mani delle figure femminili e la presenza di capelli a ricciolo in quelle maschili non può essere interpretata come attributo esclusivo di personificazioni di divinità fluviali, tanto più che questa è una caratteristica del Pittore di Copenhagen. Sulle personificazioni delle divinità fluviali si vedano BREWSTER 1997; CREMONESI 2004. Cfr. soprattutto WEISS 1984, il cui contributo sottolinea come non si registri la presenza di divinità fluviali antropomorfe fino al secondo quarto del V secolo a.C.: la prima attestazione sarebbe rappresentata dalla personificazione dei fiumi sul frontone di Olimpia, cui doveva essere contemporanea la nostra anfora. Ancora SMITH 1999, 133: la coincidenza tra il modo di rappresentare i fiumi e i giovani eroi ateniesi attesterebbe l'importanza attribuita, da questo momento in poi, alle personificazioni. Sull'importanza delle personificazioni di luoghi s.v. anche AELLEN 1994, 92-101; METZGER 1996; SHAPIRO 1988; SHAPIRO 1993.

⁸⁹⁷ TIVERIOS 1991, 132, contesta l'identificazione con generiche ninfe delle acque. Si tratterebbe delle Hesperides stesse che, secondo l'autore, "*dovevano essere presenti in maniera inevitabile, in qualità di soggetti, nella storia del giardino*", tanto più che esse in più occasioni sono annoverate tra le Oceanine, ovvero figlie di Okeanos (sulla genealogie delle Hesperides s.v. RoscherLex I. 2, s.v. *Hesperiden*, coll. 2594-2603; RE VIII. 1, s.v. *Hesperiden*, coll. 1243-1248), e di cui si ricorda nelle fonti (Hes., fr. 360) quattro nomi, numero che coincide con le figure femminili presenti sull'anfora.

⁸⁹⁸ TIVERIOS 1991, 130, n. 6: l'autore nota come anche il nome di Ladon in A.R. IV, 1396, era associato a quello di un corso d'acqua. Ma il termine Ladon può designare anche l'Ismenos, una fonte di Tebe (Paus. IX, 10, 6), un fiume a Nord della bassa valle dell'Alfeo, o un affluente dell'Alfeo stesso, che funge da limite tra l'Arcadia e l'Elide in epoca storica (Paus. VIII, 26, 3-4). Sull'argomento s.v. SERGENT 1979, 59-101, in particolare 85; SERGENT 1986, 5-39, in particolare 27.

⁸⁹⁹ Apollod., *Bibliotheca* II, 5, 11: "*Herakles si mise in cammino e giunse al fiume Echedoro*"; e ancora "*Herakles attraversa l'Illiria e si dirige verso il fiume Eridano*" (trad. a cura dell'autore). A proposito di questi due fiumi s.v. anche HAMMOND, GRIFFITH 1979, 57.

⁹⁰⁰ Apollod., *Bibliotheca* II, 5, 10.

⁹⁰¹ Sul valore da attribuire alle personificazioni di luoghi nella *imagerie* attica s.v. METZGER 1996, il quale sostiene che non si tratti di localizzazioni certe a causa del carattere "concettuale"

è concentrata l'attenzione degli studiosi⁹⁰², i quali hanno letto nell'immagine del Pittore di Copenhagen la volontà da parte dell'artigiano di sottolineare la dimensione espansionistica della politica ateniese contemporanea⁹⁰³. A ciò si aggiunga l'analisi del contesto di provenienza del vaso, Vulci, che rappresenta in questo periodo un mercato privilegiato⁹⁰⁴, non solo per l'accoglienza che vi trova questa forma, ma anche per la presenza di temi legati alla politica cimoniana, strettamente collegati con la tradizione dei grandi *gene* ateniesi⁹⁰⁵. In chiave propagandistica potrebbe essere letta anche la raffigurazione sulla spalla con la Centauromachia con Teseo⁹⁰⁶: la

dell'iconografia attica; tale tesi si basa sul contributo di WEBSTER 1954. Riferendosi alla ceramica italiota, AELLEN 1994, inserisce le personificazioni di luoghi all'interno del cosiddetto "macrocosmo", insieme alle personificazioni del tempo, degli astri e dei fenomeni atmosferici; se nel mondo attico le personificazioni di luoghi sono dei personaggi anonimi, nella ceramica italiota divengono delle vere e proprie figure portanti, la cui funzione è di armonizzare e costituire la base dell'esistenza umana, ovvero il cosmo.

⁹⁰² TIVERIOS 1991, 133-136: l'autore sostiene che potrebbe essere stato naturale per un contemporaneo del generale Leagro, succeduto a Cimone nella guida dell'esercito ateniese alla conquista delle regioni settentrionali dell'Attica, in cui rientra anche la regione dello Strymon, quale era il Pittore di Copenhagen ambientare l'episodio mitico in quelle regioni settentrionali ricche di miniere, tenendo ben presente la tradizione secondo cui i pomi delle Hesperides fossero dorati. Anche nell'atteggiamento di Herakles nei confronti di Atena, quasi recalcitrante alla profferta dei doni preziosi che la dea gli porge, M. Tiverios ritrova un'allusione alle difficoltà incontrate dagli ateniesi nel conquistare le regioni dello Strymon, e la contemporanea presenza di Nilos potrebbe alludere, invece, alle ricchezze del grano egizio cui gli ateniesi aspiravano, come è tramandato anche da Th. I 104, 2 e PLU., *Cim.* 18, 1. Sulla possibilità di leggere le immagini alla luce dell'attualità politica s.v. ARAFAT 1997; BARRON 1908; BOARDMAN 1982; BOARDMAN 1989 a; BOARDMAN 1991; CRUCIANI, FIORINI 1998; *L'IMAGE ANTIQUE* 2006; MAILLEY-VON ARX 1982; JPOLLITT 1987; SHAPIRO 1989; SMITH 1997; THOMAS 1976. Per quanto riguarda l'ambito italico s.v. MASSA PAIRAULT 1992; per quello siceliota e magno greco HARREL 2002; MASSA PAIRAULT 1996.

⁹⁰³ I forti interesse dell'Atene cimoniana verso le regioni settentrionali della Grecia sono segnalati da MARCADÉ 1982 e TSIAFAKIS 1998. SMITH 1999, 133: l'insieme dei fiumi (Strymon, Nilo, Scamandro e Meandro), nessuno dei quali è vicino all'Attica, ma che potrebbero indicare i confini del mondo conosciuto, suggerisce la volontà da parte dell'artigiano di porre l'accento su un tema di natura politica. Infatti lo Strymon è il fiume più lungo della Grecia settentrionale, sulle cui rive Pericle fonderà Anfipoli tra il 437 e il 436 a.C., il Nilo, a Sud, rappresenta la volontà ateniese di approvvigionarsi del grano egiziano, lo Scamandro e il Meandro costituiscono due importanti corsi fluviali delle regioni a Est della Grecia; le Hesperides, dal canto loro, poste ai confini del mondo conosciuto vanno ad intensificare la suggestione di ampiezza geografica; la presenza di Atena al centro del lato secondario rafforza l'idea della centralità del potere ateniese nella storia contemporanea del bacino del Mediterraneo. L'argomento è ribadito da MASSA PAIRAULT 2007, 47, la quale parla di "*temi funzionali agli interessi dei Filaidi nel Nord Egeo*".

⁹⁰⁴ Secondo WEBSTER 1972, 42 ss, queste anfore possono essere qualificate già sul mercato interno ateniese come commissioni speciali con una circolazione ristretta.

⁹⁰⁵ MASSA PAIRAULT 2007, 47.

⁹⁰⁶ SERVADEI 2005, scheda n. 09.0002. Lato A: Teseo, con corto chitone e corazza, munito di elmo, schinieri e scudo al braccio sinistro, trafigge con la spada un Centauro, caduto a terra davanti a lui, che stringe in mano il tronco di un albero. A sinistra, un Centauro avanza minacciando l'eroe con un ramo, sollevato sopra la propria testa. A destra, un greco, reso di prospetto, barbato con corazza, elmo, schinieri, lancia e scudo, fronteggia un Centauro che lo assale brandendo un tronco. A terra, il ramo di un albero. Chiude la scena un giovane, vestito di clamide e corto chitone, con petaso sul capo, che

comparsa del tema quasi contemporaneamente nella produzione vascolare, sul frontone del tempio di Zeus ad Olimpia⁹⁰⁷ e nel ciclo pittorico del *Theseion*⁹⁰⁸ segnala un forte interesse verso questo episodio mitico. Lo scontro tra Greci e Centauri, allo stesso modo di quello tra Greci e Amazzoni, rappresenta lo scontro tra uomini ed esseri mostruosi, tra la società civile e la natura selvaggia⁹⁰⁹: la funzione della figura di Teseo, come quella di Herakles nello scontro con le Amazzoni, ha come obiettivo comune l'affermazione dei valori della *polis* e della civiltà⁹¹⁰. Pertanto ad una tematica di carattere "normativo", come può essere considerata la Centauromachia, si associano temi funzionali alla politica delle famiglie ateniesi⁹¹¹, attraverso continui richiami al mito e al rito⁹¹²: Herakles, ad esempio, riceve i pomi d'oro da Atena mentre sembra essere seduto su un *eschaton horos*⁹¹³, quasi come un *mystes* di Eleusi⁹¹⁴.

Allo stesso orizzonte cronologico dell'anfora del Pittore di Copenhagen si riferisce una *hydria* attribuita al Pittore di Siracusa⁹¹⁵ [S27], dove compaiono per la prima

afferra per la testa il rivale, bloccandone la fuga; questo, con lo sguardo rivolto all'aggressore, tende in alto le braccia sollevando una grossa pietra. Lato B: Peirithoos, a destra, barbato, in armamento oplitico, affonda la spada nel ventre del Centauro che incede da sinistra, con pelle ferina sulle spalle, pronto a scagliare un masso contro l'avversario. In secondo piano, dietro agli zoccoli di questo, un Centauro caduto al suolo. A sinistra, un Centauro afferra con entrambe le mani la testa di un guerriero, armato di lancia, che cerca di respingerlo parandosi dietro lo scudo. Dietro al Centauro, un albero; a destra, un Centauro attacca con un tronco un greco caduto a terra.

⁹⁰⁷ Paus. V, 10, 8. ASHMOLE, YALOURIS 1967, 17-22, tavv. 92-97; SCHEFOLD, JUNG 1988, 265-268.

⁹⁰⁸ Paus. I, 17, 2-3. Sulla decorazione del *Theseion* s.v. KOPIANIAS 2006, 155-163 con bibliografia precedente.

⁹⁰⁹ CRUCIANI, FIORINI 1998, 19-76, in particolare 36 ss. Il Fiorini sostiene che l'Amazzonomachia fosse un tema caro alla propaganda cimoniana che rappresentava la trasposizione mitica delle guerre persiane: essa era stata dipinta da Mikon nel *Theseion*, costruito per contenere le ossa dell'eroe, e un'altra era stata dipinta da Polignoto nella *Stoa Poikile*.

⁹¹⁰ L'argomento è ampiamente trattato in BOARDMAN 1982, 1-28 e ripreso di recente in GIUMAN 2005, 198. Sull'evoluzione ideologica dello scontro tra Greci e amazzoni cfr. LIMC I, s.v. *Amazones*, 638-646.

⁹¹¹ SHAPIRO 1992.

⁹¹² A proposito del processo in base al quale la realtà trova spazio nei repertori figurativi, GIUMAN 2007, 124, parla di "mediazione sintattica del mito". Su questo argomento s.v. anche HÖLSCHER 1997.

⁹¹³ A., *Pr.* 666. "gh" ejp³4ejscavto" o[roi]".

⁹¹⁴ MASSA PAIRAULT 2007, 48. Anche ZACCAGNINO 2007, 104, sottolinea come all'indomani della vittoria presso l'Eurimedonte (469 a. C.) appaia chiara la volontà di Cimone di rilanciare il culto e i misteri di Eleusi. Sull'argomento s.v. CATALDI 1981, 73-146, in particolare 120-124.

⁹¹⁵ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2701; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 7; *CVA* I, tav. 22; *GREEK VASE* 1981, n. 100; ROBERTSON 1975, 685, n. 35.

volta tre figure femminili identificabili come Hesperides⁹¹⁶, Herakles e l'albero con i pomi intorno al cui tronco è avvolto il serpente. Herakles incedente verso sinistra e retrospiciente, con *leonté* sul capo e annodata sul petto, brandisce nella mano destra la clava, mentre regge con la sinistra tre pomi; alle sue spalle, una figura femminile con *sakkos* e chitone incede verso sinistra, e sembra, con entrambe le mani sollevate in direzione dell'eroe, voler accompagnare il suo allontanarsi dalla parte centrale della scena o, in caso contrario, arrestarlo; al centro, un'altra figura femminile stante di tre quarti a destra e retrospiciente, i capelli raccolti in uno *chignon*, solleva entrambe le mani⁹¹⁷; a destra una figura femminile stante di profilo, con *sakkos* e chitone, tende la mano destra verso un ramo dell'albero che chiude la scena.

Nella prima metà del V secolo a.C. in sostanza va definendosi, grazie all'opera del Pittore di Kleophrades⁹¹⁸, la sistematizzazione di un codice visivo⁹¹⁹, la cui complessità si evince dall'accento posto non solo sulla dimensione geografica⁹²⁰ ma anche su quella misterica⁹²¹: allo stesso modo del logografo ateniese Ferecide che in quegli stessi anni va operando, sul piano letterario, una grande opera di sintesi della materia mitica giunta sino a lui⁹²², così Kleophrades costruisce nelle sue opere un

⁹¹⁶ Tre era il numero delle Hesperides tramandatoci da SERV. sulla base dell'autorità di un frammento di Hes., fr. 360.

⁹¹⁷ Secondo LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 7, la donna solleva le mani in un gesto di costernazione.

⁹¹⁸ Ricordiamo a tale proposito il giudizio espresso da BEAZLEY 1974, 7.

⁹¹⁹ Il linguaggio iconografico utilizzato dal ceramografo ateniese, sembra affondare le sue radici nell'Atene cimoniana, manifestando un profondo mutamento ideologico e culturale; processo analogo può essere riscontrato a proposito dell'opera di Polignoto di Taso, come ha ben messo in evidenza MUGIONE 2006, 212: “*tali nuovi significati sono ripresi in maniera consapevole nelle serie iconografiche ceramiche*” successive con schemi differenti, all'interno di un codice non canonizzato in quanto di per sé già “finito” nella sua complessità

⁹²⁰ Si veda l'ampia discussione sviluppata nelle pagine precedenti a proposito del rapporto tra la politica espansionistica cimoniana e la comparsa di nuovi soggetti all'interno della *imagerie* attica. Un'ampia discussione sul tema del rapporto tra aspetti della leggenda e attualità politica è presente in COPPOLA 1995, 22-29.

⁹²¹ Sul rapporto tra Cimone ed Eleusi cfr. CATALDI 1981. L'argomento è ripreso in CRUCIANI, FIORINI 1998, 61, 75, a proposito delle pitture della *Stoà Poikile*: “*si tratterebbe di una riorganizzazione in chiave panellenica e dichiaratamente antipersiana del culto di Demetra da inserire nell'ambito della politica di Cimone tendente ad equilibrare le forze egemoni di Sparta e Atene*”; “*elemento coesivo dell'intero ciclo era il mondo demetriaco celebrato dai misteri eleusini, in cui le promesse soteriologiche erano strettamente connesse al programma politico che Cimone intendeva realizzare nel suo panellenismo riorganizzato sotto l'egida di Demetra*”. Sulla svolta della politica del Filaide dopo la battaglia dell'Eurimedonte s.v. SORDI 1971; SORDI 1994.

⁹²² A proposito dell'importanza dell'opera di Ferecide s.v. ASHERI 1996.

programma figurativo e ideologico complesso, che, se da un lato rifunzionalizza i segni emergenti in età arcaica – presenza dell’albero, del serpente, di Atlante – dall’altro pone maggiormente l’accento sul significato dell’accesso alla condizione divina inaugurando quella stagione in cui, in maniera significativa, il tema della raccolta dei pomi si associa a quello dell’apoteosi. Proprio l’associazione di questi due elementi andranno a costituire la nuova immagine di Herakles alla fine del V secolo a.C., quando essi si sovrapporranno fino a fondersi in un’unica tematica: il motivo dell’apoteosi dell’eroe che, a partire dai decenni finali del V secolo a.C., sia sulla ceramica attica a figure rosse che su quella italiota, sarà caratterizzato dalla raffigurazione di Herakles seduto⁹²³, in alcuni casi nei pressi di un albero⁹²⁴, circondato dagli dei ma anche da eroti⁹²⁵, personaggi del corteggio dionisiaco e figure femminili che potrebbero implicitamente richiamare alle fanciulle Hesperie, risulterà intercambiabile rispetto a quello della raccolta dei pomi.

Proprio l’immagine del giardino paradisiaco, all’interno del quale l’albero svolge una funzione iconica fondamentale, “the tree world”⁹²⁶, costituisce la proiezione di un mondo altro: la promessa di un empireo paradisiaco, sia esso celeste o oltremondano, che attende gli uomini oltre i confini della terra trova la sua giustificazione nelle dottrine mistiche che cominciano a diffondersi in Grecia proprio a partire dal secondo quarto del V secolo a.C.⁹²⁷ Solo all’interno di questa

⁹²³ METZGER 1946.

⁹²⁴ LIMC V, s.v. *Herakles’ death and apotheosis*, n. 2870; ARV² 1339, 4; Para 481; CVA III. I. D. 3, tav. 79.1-4; ARAFAT 1990, tav. 34; FELLMUTH 1996, 52, fig.45; FURTWÄGLER, REICHHOLD 1904-32, tav. 20; HAHLAND 1930, tav.13; MASSA PAIRAULT 1999, 521-554, in particolare 542, fig. 9; SCHEFOLD, JUNG 1988, 225, fig. 278; *THE GODS OF ANCIENT GREECE* 2010, 243, fig.12.7; VOLLKOMMER 1988, 38, fig. 48.

⁹²⁵ WOODFORD 1989.

⁹²⁶ WEST 1971, 55 ss.

⁹²⁷ Il concetto salvifico di un’Ade paradisiaco, un oltretomba di eterna serenità, quale premio eterno per quanti seguono alla lettera i precetti sacri come i *mystai* eleusini, si mostra quale vero e proprio elemento fondante delle dottrine soteriologiche ed escatologiche. Fin dal VI secolo a.C. il culto eleusino garantisce beatitudine ai propri adepti come è testimoniato dalle parole di Pi. fr. 137 Snell e S. fr. 387 Pearson.

Per un approccio preliminare alle problematiche storiche e dottrinali pertinenti ai movimenti orfico-pitagorici vedi BRISSON 1995; GUTHRIE 1952; MOULINIER 1956; *ORPHISME ET ORPHÉE* 1991.

prospettiva si può offrire una interpretazione coerente dell'immagine presente sulla coppa a fondo bianco attribuita a Sotades⁹²⁸ [S29], il cui tema iconografico⁹²⁹, ovvero due "apple-pickers"⁹³⁰, è stato interpretato in maniera non univoca⁹³¹ dagli studiosi che si sono interessati nel corso del tempo al contesto di provenienza della *kylix*⁹³².

L'ostacolo maggiore per riconoscere nella scena proposta dalla *kylix* di Londra il giardino delle Hesperides⁹³³ sembra risiedere in motivazioni di ordine iconografico, prima fra tutte l'assenza del serpente Ladon⁹³⁴. In realtà che l'immagine propostaci rappresenti in senso puntuale il giardino delle fanciulle della sera o che non sia la trasposizione indefinita di un oltretomba paradisiaco, ben connotata in senso mitico come sembra dimostrare la presenza dei nomi iscritti, contribuisce poco alla lettura ermeneutica del contesto di provenienza della coppa⁹³⁵: infatti il giardino dei pomi delle Hesperides oltre a costituire un modello archetipico da cui deriva la visione di

⁹²⁸ LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 75; *Add²* 286; *ARV²* 763, 1; BROMMER 1956, 41 n. 8(a8); BURN 1985; COLLINGE 1988; GIUMAN 2008, 6-8; HOFFMANN 1990; HOFFMANN 1997; MERTENS 1977, 172; PHILIPPART 1936, 292; ROBERTSON 1959, 131, 133; SIMON 1985, 77-78, tav. 73; SMITH 1893-1925, 391-392; TSINGARIDA 2003; WEHGARTNER 1883, 95, tav. 32.1; WILLIAMS 2004; WILLIAMS 2006.

⁹²⁹ London, British Museum D6: una giovane fanciulla graziosamente sollevata sulle punte dei piedi, il leggerissimo chitone trattenuto tra le dita di una mano, è raffigurata con il braccio destro sollevato, intenta a cogliere da un arbusto dei pomi, resi a rilievo; a sinistra, una seconda fanciulla, probabilmente accovacciata, di cui non restano che pochi tratti intellegibili lungo il bordo del tondo. Le due figure sono caratterizzate da iscrizioni: per la prima solo poche lettere superstiti A o L, R e O la seconda, al contrario, identificata con il nome di MELISA.

⁹³⁰ Per la bibliografia relativa a questa tematica si veda la trattazione e la discussione dell'immagine presente sulla *kelebe* da Rutigliano (LO PORTO 1976, 737-738, tav. CVI. 2). A questo si aggiunga che il tema della raccolta dei pomi è soggetto molto popolare nei repertori a figure nere dell'Atene del V secolo a.C., soprattutto per quanto concerne *lekythoi* di ambito funerario; è altrettanto vero che la fortuna di questo tema non può non legarsi in maniera diretta alle valenze simboliche che connettono i pomi d'oro del giardino delle Hesperides al concetto stesso di immortalità. Su questo legame s.v. FRACCHIA 1972; KOSMOPOULOU 1998.

⁹³¹ SMITH 1893-1925, 390 ss: intende la scena in senso meramente generico, riconoscendovi alcune figure all'interno di un frutteto. *ARV²*, 763; BUSCHOR 1940; HOFFMANN 1997, 127; ROBERTSON 1975, 264; vedono nella scena la rappresentazione del giardino delle Hesperides. GIUMAN 2008, 8, fa notare come sia significativa l'assenza del serpente, elemento tematico di notevole importanza nell'economia funzionale ed iconografica del soggetto. Di diverso avviso è TSINGARIDA 2003, 69, la quale sostiene che il serpente sia il filo conduttore che unisce le tre coppe a fondo bianco presenti nella sepoltura: Herakles che accede all'immortalità tramite la raccolta dei pomi può essere paragonato a Poliedo che resuscita e ad Orione che rivive in cielo per sempre.

⁹³² L'intero contesto è stato pubblicato in maniera completa per la prima volta da WILLIAMS 2006, 292-316, cui si rimanda per l'ampia bibliografia.

⁹³³ LIMC V, s.v. *Hesperides*, 395-406.

⁹³⁴ *Idem*. Di recente. MASSERIA TORELLI cds. Ha supposto l'esistenza del serpente alla base dell'albero, in corrispondenza dell'ampia lacuna.

⁹³⁵ GIUMAN 2008, 233.

un mondo ultraterreno paradisiaco, assimilabile all'isola dei beati, viene a rappresentare anche il punto di passaggio finale, l'ultima impresa appunto, attraverso cui Herakles porta a felice compimento le sue fatiche e riesce ad accedere alla condizione divina o ultraterrena⁹³⁶.

Proprio l'immagine della coppa londinese costituisce uno dei primi esempi del cambiamento avvenuto nel valore da attribuire all'episodio mitico della raccolta dei pomi da parte di Herakles: al significato della impresa eroica (VI secolo a.C.) cui si associa o si sovrappone il tema dell'apoteosi (prima metà del V secolo a.C.), a partire dalla seconda metà del V secolo a.C.⁹³⁷ si sostituisce un valore differente che vede nel mito del giardino delle Hesperides la trasposizione di un mutamento delle concezioni religiose legate ad un mondo altro.

Tale innovazione si avverte anche a livello iconografico, a partire dagli anni finali del secolo, in modo particolare nelle opere della bottega del Pittore di Meidias⁹³⁸: al pittore eponimo e ai suoi seguaci, infatti, sono stati attribuiti quattro esemplari censiti nel nostro catalogo⁹³⁹. Herakles non è più impegnato nello sforzo di recuperare i pomi, ma siede in calma attesa mentre le Hesperides colgono per lui i frutti e glieli offrono.

⁹³⁶ BURN 1985 95.

⁹³⁷ Risulta significativo il fatto che esista un forte iato tra le attestazioni della prima metà e quelle della seconda metà del V secolo a.C.: se l'ultimo esempio del primo periodo è costituito dalla coppa di Sotades, dobbiamo aspettare l'ultimo quarto del secolo per ritrovare la riproposizione dell'episodio mitico sulla ceramica. In questi stessi anni però, non lo dimentichiamo, si colloca la raffigurazione scultorea dell'*Hephaisteion* di Atene, di cui discuteremo nel capitolo successivo.

⁹³⁸ BURN 1987: dall'analisi della produzione globale dell'officina emerge con chiarezza il quadro delle realizzazioni orientate verso un consumo prevalentemente femminile; alla specificità dei prodotti corrisponde, nel campo delle decorazioni figurate, una particolare attenzione riservata al *mundus muliebris*. Secondo l'autrice il pittore e la sua cerchia dipingono rappresentazioni di un "paradiso" ateniese, popolato da eroi attici, Afrodite e personificazioni femminili della cerchia della dea, che mostrano una sorta di via di fuga, di evasione dalla crudezza della realtà della guerra, in un clima retrospettivo e idealizzato di nostalgia per i bei tempi passati in cui Atene godeva di prestigio e di pace, dopo la vittoria sui Persiani. Sul rapporto tra produzione, fruizione e consumo della ceramica attica s.v. GRASSIGLI 1999 a, 448, 454-456.

⁹³⁹ *Hydria* (London, British Museum E224) [S34]; pisside (Athens, National Museum 14507) [S35]; cratere a calice (London, British Museum 1907.7-15.2) [S36]; *lekythos aryballica* (Genève, coll. Privata) [S37].

L'esempio più significativo di questo gruppo di vasi è costituito dall'*hydria* londinese⁹⁴⁰ [S34] databile allo scadere del V secolo a.C. di cui sfortunatamente non si conosce con esattezza il contesto di provenienza⁹⁴¹. La decorazione figurata è impostata su tre registri sovrapposti, con una particolare enfasi posta sulla parte anteriore come dimostra il fatto che solo la decorazione della fascia inferiore corre lungo il corpo del vaso⁹⁴²; tutti i personaggi sono identificati dalle iscrizioni⁹⁴³. I primi due registri sono in realtà collegati in quanto il gruppo centrale di due personaggi condivide lo spazio tra di essi fungendo da collegamento. La rappresentazione sulla spalla descrive l'episodio del ratto delle Leucippidi ad opera dei Dioscuri⁹⁴⁴: le figure femminili sono collocate al centro fra le due fasce di decorazioni sovrapposte e completa, insieme alla raffigurazione della dea Afrodite⁹⁴⁵ e del suo corteggio⁹⁴⁶, la decorazione del secondo registro. Separato dai due precedenti da una decorazione a meandri intervallati da scacchiere, il terzo registra raffigura sul lato principale Herakles nel giardino delle Hesperides. Il centro della scena è costituito dall'albero intorno al cui tronco si avvolgono le spire di un

⁹⁴⁰ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2717*; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 26; CVA 6, tav. 91; *Add²* 361; ARV 146, 3, fig. 287; ARV² 1313, 5; Para477; ARAFAT 1990, 151, fig. 8; ARIAS, SHEFTON, HIRMER 1962, tav. 214; BERTI, GUZZO 1993, 56, fig. 46; BOARDMAN 1984, 224; BOARDMAN 2001, 99, fig. 134; BROMMER 1956, 41 n. 5(a5); BURN 1987, 15-25, tavv. 1-3; CAMPONETTI 2007; CARPENTER 1991, fig. 213; COUËLLE 1998; COULSON *ET AL.*, 1994, 106-107, figg. 2-3; FLACELIÈRE, DEVAMBEZ 1966, 120-122, tav. XXIII; DE CESARE 1997, 128, fig. 67; FURTWÄNGLER, REICHHOLD, 1904, 32, tavv. 8-9; JENKINS, SLOAN 1996, 181, n. 55; KAMPEN 1996, 124, fig. 50; KRON 1976, 166-167, tav. 25. 2-3; PEDLEY 1993, 270, fig. 8.48; PANDORA 1995, 79-80, figg. 5-6; RICHLIN 1992, 31, fig. 1.12; SCHEFOLD, JUNG 1988, 31, fig. 19; SHAPIRO 1993, 127, 207, figg. 79, 168; STEWART 1997, 175, fig. 112; TIVERIOS 1996, 192-193, figg. 175-176; VOLLKOMMER 1988, 16, n. 120, fig. 26; WOODFORD 1966, 190.

⁹⁴¹ BURN 1987, 25; JENKINS, SLOAN 1996, 181, n. 55. Sulla base dello studio effettuato da ROMUALDI 2000, si potrebbe ipotizzare che anche il nostro vaso provenga da una tomba etrusca appartenente ad un individuo di sesso femminile.

⁹⁴² CAMPONETTI 2007, 20.

⁹⁴³ COUËLLE 1998: una delle caratteristiche del Pittore di Meidias e del suo atelier è l'uso dei concetti personificati sotto forma di figure, più sovente femminili, prive di attributi e unicamente riconoscibili grazie alle iscrizioni. Già SHAPIRO 1993, aveva sottolineato la portata allegorica di questo accumularsi di iscrizioni nelle rappresentazioni di scene di gineceo. Nella bottega del Pittore di Meidias le iscrizioni non costituiscono più il mezzo per l'identificazione dei protagonisti del racconto iconografico ma un *medium* narrativo di grande plasticità, dal momento che permette di creare un altro sistema di narrazione.

⁹⁴⁴ LIMC III, s.v. *Les Dioscures et les Leucippides*, n. 201.

⁹⁴⁵ LIMC II, s.v. *Aphrodite*, nn. 41, 1536.

⁹⁴⁶ SHAPIRO 1993, 127, 207, figg. 79, 168. Sul mondo di Eros e di Afrodite s.v. BREITENBERGER 2004 con bibliografia precedente; PELLEGRINI 2009 con bibliografia precedente.

serpente, in una sorta di continuità visiva rispetto all'altare presso cui è seduta Afrodite, collocata nel secondo registro, e dello *xoanon* della stessa dea nel primo⁹⁴⁷. Intorno all'albero sono collocate quattro figure femminili, tre a sinistra ed una a destra: in modo particolare la figura collocata accanto all'albero a sinistra ed identificata come KRUSOQEMIS⁹⁴⁸ raccoglie con la mano sinistra i pomi dall'albero e li ripone nelle pieghe del vestito che regge con l'altra mano⁹⁴⁹. Alla sua sinistra è collocata un'altra figura femminile identificata come ASTERROPH⁹⁵⁰, appoggiata alle spalle della prima e intenta a volgere lo sguardo verso la scena che si svolge nella parte sinistra del vaso; alle sue spalle è presente una terza figura femminile seduta, identificata come UGIEA⁹⁵¹, la quale con la mano destra compie il gesto dello svelamento⁹⁵², mentre con la mano sinistra regge una lancia⁹⁵³. A destra dell'albero è collocata una coppia composta da LIPARA⁹⁵⁴, stante di tre quarti a destra ma

⁹⁴⁷ Sulla centralità del segno albero si è già ampiamente parlato nelle pagine precedenti; per la bibliografia si rimanda a DIEZ DE VELASCO 2000.

⁹⁴⁸ LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 26.

⁹⁴⁹ Si veda anche la *pelike* del Pittore di Pasithea (LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2720; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 29*; LIMC VI, s.v. *Ladon*, n. 2*; *Add²* 381; *ARFV* II fig. 378; *ARV²* 1472,1; BROMMER 1956, 41 n. 11(b1); METZGER 1953, tav. 27.2; RICHTER, HALL 1936, n. 166, tavv. 162, 166; VOLLKOMMER 1988,17, n. 134; WOODFORD 1966, 190); e il cratere a calice del Pittore del Gruppo L.C. (LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 26; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2725*; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 34; *CVA* tav. 24.1-4, 6; tav. 25. 1-4; *Add²* 380; *ARV²* 1457, 8; *ARFV* II fig. 420; BROMMER 1956, 41 n. 14(b4); METZGER 1953, tav. 27.3; VOLLKOMMER 1988,17, n. 127; WOODFORD 1966, 190).

⁹⁵⁰ LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 26.

⁹⁵¹ LIMC V, s.v. *Hygieia*, n. 1; WROTH 1884. È proprio il pittore di Meidias che utilizza per la prima volta questa figura sui suoi vasi: nel caso specifico, la giustapposizione tra eroi propriamente attici e panellenici è un chiaro segno del patriottismo locale che si manifesta in molte raffigurazioni della fase finale del V secolo a.C. Ella appare anche come figura del corteggio di Afrodite sull'*hydria* di Firenze (inv. 81947) e su una pisside di Londra (British Museum, 1893. 11-3.2): in quest'ultima è raffigurata nell'atto di cogliere un frutto da un arbusto da cui pendono pomi di forma circolare.

⁹⁵² L'*anakalypsis* o svelamento è uno dei gesti più importanti, dal punto di vista iconico, utile per la sfumatura matrimoniale più o meno accentuata dell'intera scena, fino a diventare così frequente alla fine del V secolo a.C. e in quello successivo, da perdere l'intensità semantica e indicare genericamente lo status della donna sposata in scene non necessariamente nuziali. Il gesto evoca dunque il motivo preciso del rito, il primo contatto visivo tra i due sposi, con lo sguardo veicolo di bellezza e desiderio reciproco. Lo svelamento diventa un marchio di separazione, di *limen* tra due fasi della vita, segnato dall'acquisizione di una nuova identità, avvolta connessa alla simbologia di morte e di rinascita abituale. Cfr. CAIRINS 2002; OAKLEY, SINOS 1993, 25-26; VÉRILHAC, VIAL 1998, 304-312.

⁹⁵³ Secondo COUËLLE 1998, tale figura non deve identificarsi con una personificazione bensì con un personaggio reale, ovvero la dea Igeia, figlia di Asclepio, grazie alla presenza dello scettro che la raffigura in maestà, in contrapposizione alla figura ugualmente seduta di Herakles, sull'altro lato del vaso (SHAPIRO 1993, 128).

⁹⁵⁴ LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 26.

retrospiciente, che compie il gesto dell'*anakalypsis*, mentre porge all'eroe un pomo con la mano sinistra, ed Herakles, nudo seduto su un rialzo roccioso su cui è poggiata la *leontè*, regge con la mano destra la clava, mentre una spada pende al lato del petto. La scena è chiusa a sinistra da un personaggio maschile nudo, identificato come KLUTIOS⁹⁵⁵, proteso in avanti con il piede sinistro sollevato su un rilievo roccioso, con mantello avvolto intorno al braccio sinistro e due lance nella mano corrispondente; a destra, alle spalle di Herakles è posto IOLEWS di tre quarti a destra, retrospiciente, anch'egli nudo, con mantello annodato all'altezza del petto, *petasos* sulla schiena e calzari, regge nella mano destra due lance⁹⁵⁶. La raffigurazione, che continua ininterrotta sul lato posteriore⁹⁵⁷, presenta una diversità di conformazione del terreno, si passa infatti da leggere asperità rocciose, arbusti fioriti e ramoscelli che connotano la scena del lato principale, ad una ambientazione quasi infera per la decorazione del lato posteriore dell'ultima fascia: da sinistra troviamo un gruppo costituito da tre figure femminili (Medea⁹⁵⁸, Arniope⁹⁵⁹ ed Elera⁹⁶⁰) e otto personaggi, cinque dei quali identificati come eroi eponimi (Acamante⁹⁶¹, Antioco⁹⁶², Ippotoonte⁹⁶³, Oineo⁹⁶⁴, Demofonte⁹⁶⁵) e i restanti come Argonauti (Klytios⁹⁶⁶, Filottete⁹⁶⁷, Klymenos⁹⁶⁸). Ad eccezione dei primi due eroi eponimi, tutti sono raffigurati secondo lo schema dell'efebo, stante e nudo; sia

⁹⁵⁵ LIMC VI, s.v. *Klytios I*, n. 4.

⁹⁵⁶ LIMC V, s.v. *Iolaos*, n. 38.

⁹⁵⁷ Già SMITH 1892-1893, 115-120, in particolare 119, notava come non ci fosse una divisione tettonica fra le due scene: esse formano una linea continua il che probabilmente deve essere posto in relazione con il contenuto delle stesse; l'autrice parla di "*scene of Herakles in the garden of Hesperides*" e "*scene from Argonautica*", quest'ultima così interpretata a causa della presenza di Medea. Per la tematica degli eroi delle tribù s.v. KRON 1976.

⁹⁵⁸ LIMC VI, s.v. *Medeia*, n. 70.

⁹⁵⁹ LIMC II, s.v. *Arniope*, n. 1.

⁹⁶⁰ LIMC III, s.v. *Elera II*, n. 1.

⁹⁶¹ LIMC I, s.v. *Akamas et Demophon*, n. 26.

⁹⁶² LIMC I, s.v. *Antiochos*, n. 4.

⁹⁶³ LIMC V, s.v. *Hippothon*, n. 19.

⁹⁶⁴ LIMC VIII, s.v. *Oineus II*, n. 3.

⁹⁶⁵ LIMC I, s.v. *Akamas et Demophon*, n. 26.

⁹⁶⁶ LIMC VI, s.v. *Klytios I*, n. 4.

⁹⁶⁷ LIMC VI, s.v. *Philoktetes*, n. 2.

⁹⁶⁸ LIMC VI, s.v. *Klymenos*, n. 1.

Klytios che Filottete, inoltre, i quali seguono nella raffigurazione il gruppo degli eroi eponimi, non sembrano aver nessun legame mitico o rituale con il gruppo degli eroi clistenici. Chiude la scena, in corrispondenza dell'ansa destra Chryseis⁹⁶⁹ seduta verso sinistra, mentre con la mano destra solleva un lembo del chitone.

Herakles risulta essere, in definitiva, il protagonista assoluto dell'ultima fascia del vaso in quanto è la figura intorno alla quale ruotano la maggior parte dei personaggi: presentato nella sua funzione paradigmatica di eroe che gode della beatitudine eterna in seguito al successo di una serie di prove, ultima delle quali è la conquista dei pomi del giardino delle Hesperides, rimanda al tempo stesso ad una realtà contemporanea che sottende i rapporti tra l'Attica, la Tessaglia e l'Etolia, regioni cui si legano gli eroi raffigurati sul lato secondario del vaso, inseriti all'interno della narrazione con il doppio proposito di formare un "quadro territoriale di riferimento" e di interagire con la realtà ateniese⁹⁷⁰.

La nostra attenzione viene attirata in primo luogo dalla scelta operata dal pittore di Meidias a proposito dei nomi attribuiti alle figure femminili che popolano il giardino dell'albero dai pomi d'oro: si tratta di personaggi i cui nomi non sono conosciuti all'interno della tradizione letteraria relativa all'episodio mitico⁹⁷¹, per questo il ceramografo compie una scelta deliberata: alla maniera di Mikon e Polignoto, ha inventato nomi conformi alla logica delle immagini che propone⁹⁷², nomi parlanti – Asterope (sguardo di stella), Chrysothemis (legge splendente), Lipara (la lucente) – evocativi delle qualità personali delle figure rappresentate⁹⁷³, procedimento attestato

⁹⁶⁹ LIMC III, s.v. *Chryseis III*, n. 1. La ninfa dal nome parlante (la Dorata) è una delle figure maggiormente utilizzate dal Pittore di Meidias: s.v. BURN 1987, 17-18.

⁹⁷⁰ CAMPONETTI 2007, 37.

⁹⁷¹ Lo stesso procedimento è stato applicato anche per l'episodio del ratto delle Leucippidi, in quanto i nomi utilizzati dal pittore non sono conformi a quelli della tradizione letteraria: si potrebbe ipotizzare per entrambi i casi una dipendenza dai nomi utilizzati da Polignoto di Taso e da Mikon nella Lesche degli Cnidi a delfi (Paus. X, 25-31) o nell'Anakeion di Atene (Paus. I, 18, 1).

⁹⁷² COUËLLE 1998, 144.

⁹⁷³ CAMPONETTI 2007, 24.

nella letteratura del periodo classico come già aveva messo in evidenza C. Calame⁹⁷⁴. Inoltre, come già sottolineato in precedenza, l'*hydria* di Meidias costituisce il primo esempio di un nuovo schema iconografico, che si diffonderà soprattutto nella ceramica attica del IV secolo a.C. e in quella italiota, in cui Herakles non è più impegnato nello sforzo di recuperare i pomi bensì li riceve dalle Hesperides, mentre siede in calma attesa in un luogo che a diritto può definirsi paradisiaco. Tale cambiamento potrebbe sottintendere una diversa concezione dell'aldilà⁹⁷⁵ come conferma la lettura delle fonti letterarie coeve, in modo particolare la tragedia euripidea⁹⁷⁶, dove viene messo in evidenza come il giardino delle Hesperides sia diventato un luogo di beatitudine e felicità, all'interno del quale sia Herakles che le fanciulle, figlie di Nyx, godono della vita eterna⁹⁷⁷; d'altro canto lo stesso tragediografo sottolinea in maniera esplicita il legame tra la conquista dei pomi e la ricompensa suprema, ovvero il raggiungimento dell'immortalità da parte dell'eroe, al termine delle fatiche compiute⁹⁷⁸. L'*hydria* del Pittore di Meidias, con il nuovo schema iconografico in cui Herakles siede in attesa di ricevere i pomi all'interno di un luogo assimilabile ad un paradiso *ante litteram*, partecipa di quella temperie culturale che alla fine del V secolo a.C. aveva prodotto un cambiamento nelle concezioni religiose legate al mondo dei morti. Allo stesso clima culturale possiamo ascrivere altre testimonianze iconografiche quale una base funeraria proveniente da Kallithea⁹⁷⁹, nei pressi di Atene, su cui è raffigurata la raccolta dei pomi ad opera di un personaggio maschile, mentre una figura femminile, posta dall'altro lato

⁹⁷⁴ CALAME 1985, 27-37.

⁹⁷⁵ A riguardo s.v. ALBINUS 2000, 86-89; KOSMOPOULOU 1998, 531-545, in modo particolare 542-545.

⁹⁷⁶ Sullo stretto rapporto tra decorazione figurata e tragedia s.v. *LA CERAMICA FIGURATA A SOGGETTO TRAGICO* 2003. L'*hydria* londinese è citata tra l'altro dai curatori dell'opera come testimonianza di una tragesia perduta di Euripide, le Peliadi (39, cat. A67).

⁹⁷⁷ E., *Hipp.* 742-751. Per l'analisi dei versi e delle tematiche in essi contenuti s.v. GRIFFITHS 2002.

⁹⁷⁸ E., *HF* 394-399. PRALON 1997, 5-17, sottolinea come Herakles nel primo stasimo enumeri le prove da lui sostenute: significativamente la conquista dei pomi dorati è posta, con un fine teologico, a metà del ciclo, come prefigurazione dell'immortalità dopo il termine della vita umana, simboleggiato dalla dodicesima fatica che è la discesa all'Ade.

⁹⁷⁹ KOSMOPOULOU 1998 con bibliografia precedente.

dell'albero⁹⁸⁰, regge i pomi nelle pieghe del chitone; o ancora uno dei cosiddetti rilievi a tre figure, di cui abbiamo solo copie di età romana e che deve essere attribuito alla decorazione di un monumento ateniese risalente all'ultimo quarto del V secolo a.C.⁹⁸¹ Tutte queste testimonianze sembrano poter rimandare ad un patrimonio religioso che in Attica era inglobato nella religione eleusina, considerando anche il fatto che Herakles era *protomystes*, il primo iniziato straniero ai misteri⁹⁸². Fermo restando che non si può né si vuole affermare con certezza la connessione dell'*hydria* con concezioni di una religiosità di tipo eleusino, sembra quanto meno corretto ipotizzare una lettura della scena in chiave allusiva ad una concezione di tipo escatologico di salvezza ed eroizzazione dopo la morte, rafforzata probabilmente da un valore allusivo alla morte insito anche nel tema del ratto delle Leucippidi che decora la spalla⁹⁸³.

D'altro canto, la parte anteriore del vaso può essere letta anche in funzione di una tematica nuziale, in quanto, in successione, abbiamo un mito di ratto che sottintende il tema matrimoniale (primo registro), trasportato nel campo culturale e rituale grazie alla presenza di Afrodite e del suo corteggio (registro centrale), e culminante in un episodio che unisce i concetti di amore e morte⁹⁸⁴, unificandoli in una visione di beatitudine eterna (terzo registro).

L'interesse della bottega del Pittore di Meidias per tematiche di tipo nuziale, all'interno delle quali si inserisce il mito delle Hesperides, è confermato anche dalla presenza su un cratere a calice conservato a Londra⁹⁸⁵ [S36], sul lato A della

⁹⁸⁰ Anche in questo caso bisogna sottolineare la centralità del segno albero, la cui presenza su stele funerarie del V secolo non è frequentemente attestata: s.v. DELIVORRIAS 1968, 19-31, specialmente 25 n. 34; CARROLL-SPILLECKE 1985, 41-56.

⁹⁸¹ Per la discussione del monumento e delle tematiche iconografiche si rimanda a MICHELI 2004.

⁹⁸² LLOYD JONES 1967.

⁹⁸³ Sulla lettura in chiave funeraria dei miti di ratto e di inseguimento s.v. ARIAS 1958; DE LA GÈNIÈRE 1979, 75-80; SORVINOU INWOOD 1990, 395-445; SORVINOU INWOOD 1991, 58-98.

⁹⁸⁴ Cfr. PFISTERER-HAAS 2003.

⁹⁸⁵ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2737; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 80; BROMMER 1956, 118; WALTERS 1921, 137-138, tav. 7.V.3.

raffigurazione della corte di Anchise e di Afrodite⁹⁸⁶, popolata da eroti e satiri, e sul lato B dell'episodio di Herakles nel giardino delle Hesperides. La scena del lato secondario è distribuita su più piani: da sinistra, una figura femminile di profilo a destra, con la mano sinistra mostra un lembo del chitone; un erote di profilo a destra con un pomo nella mano destra; un'altra figura femminile stante di profilo a sinistra è collocata nei pressi di un albero e sembra raccogliere i frutti dai suoi rami; accanto all'albero è posta una donna seduta verso destra ma retrospiciente, affiancata all'altezza della spalla sinistra da un erote di dimensioni ridotte; chiude la scena una figura femminile stante di profilo a destra. In basso, un giovane nudo, seduto sul mantello, ramoscello di mirto; un erote che insegue un'oca brandendo una clava nella mano destra; un giovinetto nudo stante di profilo a sinistra.

L'opera databile agli anni a cavallo tra V e IV secolo a.C. costituisce il primo esempio di quella serie di vasi in cui l'attenzione non è posta più sull'impresa compiuta dall'eroe, tanto che il personaggio maschile che potremmo identificare con Herakles è privo di qualsiasi tipo di attributi che qualificano l'eroe tebano (clava, arco, faretra, *leontè*)⁹⁸⁷. Ciò che preme sottolineare ai pittori è l'ambientazione della scena, proliferano infatti le figure femminili e gli eroti, i personaggi del corteggio dionisiaco, che spostano l'attenzione dal mito in quanto rappresentazione degli *athla* eroici e mezzo attraverso cui giungere alla condizione divina, con una progressiva sostituzione dell'elemento dionisiaco all'elemento olimpico non solo nelle raffigurazioni del giardino delle Hesperides ma anche nelle rappresentazioni dell'apoteosi di Herakles⁹⁸⁸.

Negli ultimi trenta anni del V secolo a.C. si affaccia nell'*imagerie* attica un fenomeno che accosta due sfere religiose, trovando poi ampia fortuna nel secolo

⁹⁸⁶ LIMC II, s.v. *Aphrodite und Anchises*, 147-148 non menziona il nostro vaso nel catalogo.

⁹⁸⁷ È significativo che sia l'erote a reggere la clava, grazie a quel processo di appropriazione degli attributi di Herakles da parte di Eros, messo in evidenza da WOODFORD 1989.

⁹⁸⁸ METZGER 1953, 205, 222.

successivo: Eros entra a far parte del repertorio dionisiaco, fenomeno questo ben più complesso che va sotto il nome di sincretismo religioso in cui gli elementi e le immagini proprie delle diverse sfere, dionisiache, erotiche e misteriche, subiscono una tale mescolanza da rendere di fatto inutile la suddivisione in categorie preconcepite, necessitando così una interpretazione delle immagini secondo una chiave di lettura nuova⁹⁸⁹.

Al di là del livello mitico gli episodi, ambientati a partire da questo momento in un paesaggio idilliaco in cui predominano gli elementi vegetali, acquisterebbero un valore simbolico ed escatologico secondo concezioni religiose che alludono al riposo paradisiaco dell'anima dopo la morte, al termine delle fatiche terrene. A tal proposito analizzando le immagini dei vasi attici del IV secolo a.C. che propongono il tema del giardino delle Hesperides, H. Metzger sostiene che la "beatitudine" all'interno del giardino e la conseguente conquista pacifica dei pomi dell'immortalità, costituiscono due aspetti di uno stesso riposo eroico: il tema di Herakles ajnapauovmeno" non può essere dissociato dal tema delle imprese faticose di cui questo riposo non è altro che il coronamento⁹⁹⁰.

Solo alla luce di queste riflessioni possiamo spiegarci tutte le esemplificazioni dell'episodio mitico presenti sui vasi attici databili a partire dagli anni finali del V secolo a.C. e per tutto il secolo successivo. Si tratta di undici esemplari che si dispongono in maniera omogenea nell'arco cronologico su indicato: solo uno di essi, la coppa del Pittore di Jena⁹⁹¹ [S42], si presenta ad uno stato frammentario, dei

⁹⁸⁹ *Idem*; VATIN 2004, 31-55: il dionisismo con la sua forte carica sessuale, è particolarmente presente nelle rappresentazioni antiche connesse allé nozze; l'introduzione dell'elemento dionisiaco, con la sua valenza sotterologica, serve a proteggere e favorire un evento atteso e importante, soprattutto dal punto di vista femminile, come la transizione matrimoniale. Ne matrimonio, quindi, i due percorsi si uniscono ed hanno il loro esito felice che si riflette e prolunga anche in prospettiva ultraterrena con un destino privilegiato nell'aldilà.

⁹⁹⁰ METZGER 1946, 374-384.

⁹⁹¹ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2702; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 28*; *ARV*² 1512, 20; BROMMER 1956, 41 n. 10; VOLLKOMMER 1988, 17, n. 135; WOODFORD 1966, 190.

restanti esemplari è possibile riconoscere uno schema iconografico canonizzato proprio a partire dalle opere del Pittore di Meidias e della sua bottega.

Herakles, nella maggior parte dei casi, è raffigurato in nudità eroica, seduto su una roccia, ricoperta dalla *leonté*, o stante nei pressi di un albero e circondato da numerose figure femminili, personaggi del corteggio di Afrodite (eroti e personificazioni di concetti astratti) e di Dioniso (satiri e menadi). Nel suo attento studio sull'evoluzione del mito eracleo S. Woodford⁹⁹² ha notato come dalla fine del V secolo a.C. il giardino delle Hesperides diventi uno dei temi più popolari per esemplificare l'apoteosi di Herakles; il cambiamento registrato nel *trend* dei secoli precedenti, dove veniva esaltato l'*athlon* eroico, rivela l'evoluzione delle concezioni relative alla morte, la cui beatitudine passa attraverso il soggiorno nel giardino, non più nell'Olimpo insieme agli dei. L'autrice mette in risalto una ulteriore chiave interpretativa nella lettura delle immagini relative all'episodio mitico, ovvero il concetto di abbondanza e prosperità che prefigura la partecipazione alla "gioia dionisiaca e all'abbondanza ctonia"⁹⁹³. Nelle immagini che alludono in maniera simultanea sia all'episodio del giardino delle Hesperides che all'apoteosi dell'eroe (possiamo parlare a buon diritto di sovrapposizione semantica), la presenza di elementi dionisiaci ribadisce il ruolo fondamentale di Dioniso nell'eroizzazione e nel raggiungimento dell'immortalità, ciò testimonia un primo segno della ricchezza semantica di tale imagerie, aperta agli aspetti misterici e salvifici coevi⁹⁹⁴.

⁹⁹² WOODFORD 1966, 134.

⁹⁹³ METZGER 1953, 222. L'autore riporta il giudizio espresso da WELCHER, 308, il quale spiegava la fortuna del tema del giardino delle Hesperides nel IV secolo a.C. con l'esistenza di una tradizione popolare diffusa che supponesse uno stadio intermedio tra la vita terrestre dell'eroe e la sua deificazione; secondo tale credenza Herakles avrebbe potuto godere di una certa quiete nel tiaso bacchico prima di passare all'Olimpo.

⁹⁹⁴ BOTTINI 1992, 102; ISLER KERÉNYI 2004; KERÉNYI 1992, 329-338; SENA CHIESA 2005.

Si può notare a questo livello cronologico una sorta di polarizzazione⁹⁹⁵ del mito verso aspetti precedentemente sconosciuti. Forte è la presenza di rimandi al mondo dionisiaco e a quello di Eros⁹⁹⁶: le scene si popolano di satiri o di eroti che sembrano cingere con ghirlande e corone il capo dell'eroe o dei personaggi femminili che gli si affiancano, alludendo all'unione matrimoniale tra Herakles ed una delle Hesperides (implicita anche nel gesto della *anakalypsis* di alcune figure femminili e di una maschile) o prefigurando la sua futura apoteosi⁹⁹⁷. Il valore aggiunto della *imagerie* dionisiaca risiede nella prospettiva trionfale che proietta l'uomo in un livello eroico e divino⁹⁹⁸.

A queste considerazioni si aggiunge un altro dato significativo: degli undici esemplari censiti all'interno del nostro catalogo tre provengono dalla Cirenaica. Il primo esempio è costituito da una *pelike* attribuita al Pittore di Pasithea⁹⁹⁹ [S38], databile al primo quarto del IV secolo a.C. il cui schema compositivo include quattro personaggi: a sinistra sono presenti due figure femminili che offrono da bere ad Herakles, il quale è raffigurato seduto, appoggiato alla clava, al centro della scena, quasi interamente di prospetto, nell'atto di bere da un *kantharos*; a destra è presente

⁹⁹⁵ DOMINICI 2009, 31-32: il concetto di polarizzazione tende a cogliere la scelta di enfatizzare particolari aspetti di un mito, valorizzandone determinate accezioni. All'interno dello stesso ambito HARARI 1995, 103-135, in particolare 106, parla di una "sorta di «congelamento» iconografico".

⁹⁹⁶ Eros è presente su tre vasi, uno rinvenuto a Tanagra (cratere a calice: LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 26; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides [Labour XII]*, n. 2725*; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 34; CVA tav. 24.1-4, 6; tav. 25. 1-4; Add² 380; ARV² 1457, 8; ARFV II fig. 420; BROMMER 1956, 41 n. 14(b4); METZGER 1953, tav. 27.3; VOLLKOMMER 1988, 17, n. 127; WOODFORD 1966, 190) e altri due di cui non si conosce la provenienza (*pelike* di Amsterdam: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides [Labour XII]*, n. 2721; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 30*; BROMMER 1956, 41 n. 16[b6]; BURKE, POLLITT 1975, n. 65; GÖTZE 1948-1949 95, fig. 6; PUGLIESE UHLENBROCK 1986, tav. 21; SCHEFOLD, JUNG 1988, 17, n. 122; WOODFORD 1966, 190. Cratere a calice di Leipzig: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides [Labour XII]*, n. 2724; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 35; Add² 380; Para 493, 8bis; BROMMER 1956, 41 n. 56; PAUL 1983, tav. 26; SCHAUBURG 1963, 131 n. 125, tav. 12.1; VOLLKOMMER 1988, 17, n. 125). La relazione tra Herakles ed Eros non è una caratteristica molto diffusa: ciò rende ancora più significativa la presenza di questo binomio sui vasi provenienti dalla Cirenaica. Senza dubbio la reinterpretazione erotica del mito, sviluppatasi a partire dal IV secolo a.C. deve essere presa in considerazione.

⁹⁹⁷ Come garanzia dell'acquisizione della condizione divina da parte dell'eroe vi è la presenza di Atena appoggiata al suo scudo sull'*hydria* del Pittore delle Hesperides (New York, MMA 24.97.5).

⁹⁹⁸ PELLEGRINI 2009, 162: le implicazioni di questa affermazione, in termini salvifici ed escatologici, saranno manifeste soprattutto nella ceramica magno greca.

⁹⁹⁹ LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 25; LIMC IV, s.v. *Herakles*, n. 1656; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 77; CVA Louvre 8, tav. 48. 3-5; ARV² 1472,3; METZGER 1953, n. 41.

una figura maschile barbata appoggiata ad una canna ed interpretata come Atlante¹⁰⁰⁰. Alla stessa officina appartiene un'altra *pelike*¹⁰⁰¹ [S39] con la raffigurazione di una figura femminile denominata Pasithea¹⁰⁰², seduta nei pressi di un albero intorno al cui tronco è avvolto un serpente; la scena è completata, a sinistra dalla raffigurazione di Okeanos¹⁰⁰³ e di una figura femminile la quale regge nelle pieghe del chitone due frutti circolari, a destra da Herakles, nudo, proteso in avanti verso sinistra, appoggiato alla clava¹⁰⁰⁴. A tal proposito dobbiamo ricordare che due dei cinque vasi attribuiti a questo pittore sono stati rinvenuti sulle coste mediterranee della Cirenaica, all'interno di sepolture della necropoli classica di Bengazi¹⁰⁰⁵. Né d'altro canto deve essere considerata una pura coincidenza il fatto che anche altri due prodotti di *ateliers* attici con la raffigurazione di Herakles nel giardino delle Hesperides, siano stati rinvenuti in un sito il cui nome richiama chiaramente una delle localizzazioni mitiche¹⁰⁰⁶ del giardino stesso, la città di Euhesperides (Bengazi), sorta in prossimità dell'arcaica Cirene¹⁰⁰⁷, dove è attestata con una certa frequenza la presenza di vasi con raffigurazioni relative agli *athla* di Herakles¹⁰⁰⁸. Il

¹⁰⁰⁰ METZGER 1953, 213, include la scena nel gruppo delle rappresentazioni di Herakles che riceve libagioni in segno di ospitalità, sulla base della classificazione già operata da MINGAZZINI 1925 e da POTTIER in *CVA* Louvre 8, tav. 48.3-5. Al contrario *ARV*², 1472 interpreta la scena come Herakles nel giardino delle Hesperides, identificando le figure femminili con le figlie di Nyx e la figura maschile barbata con Atlante.

¹⁰⁰¹ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2720; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 29*; LIMC V, s.v. *Ladon*, n. 2*; *Add*² 381; *ARFV* II fig. 378; *ARV*² 1472,1; BROMMER 1956, 41 n. 11(b1); METZGER 1953, tav. 27.2; RICHTER, HALL 1936, n. 166, tavv. 162, 166; VOLLKOMMER 1988, 17, n. 134; WOODFORD 1966, 190.

¹⁰⁰² LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 29.

¹⁰⁰³ LIMC VII, s.v. *Okeanos*, n. 5.

¹⁰⁰⁴ Per una bibliografia esaustiva sull'argomento s.v. MORENO 1981; MORENO 1982; MORENO 1984.

¹⁰⁰⁵ La città fu fondata alla fine del VII secolo a.C. e abbandonata alla metà del III secolo a.C. Cfr. WILSON 2003; BOARDMAN 1966; BOUZAIN, LLOYD 1996; JONES 1983; JONES 1985, 27-41; JONES, LITTLE 1971; LARONDE 1987, 382 ss; LLOYD 1988.

¹⁰⁰⁶ COPPOLA 1999; DELGADO 2000, cap. 3; MALKIN 1994, 186 ss; STUCCHI 1976.

¹⁰⁰⁷ Per una bibliografia aggiornata sul mito e la storia di Cirene si rimanda a CALAME 1990; CALAME 1995, 56-169.

¹⁰⁰⁸ Secondo BROMMER 1942, 118 e METZGER 1953, 208-209, non si tratta di una coincidenza. L'analisi dei vasi attici rinvenuti in Cirenaica, sulla base dei dati offerti dal Beazley Archive, permette di avanzare delle ipotesi ulteriori. I reperti provengono da tre centri principali: Cirene (con l'enorme quantità di vasi rinvenuti negli scavi del santuario di Demetra e Kore pubblicati da MOORE *ET ALII* 1987), Bengazi, oltre ad altri sporadici rinvenimenti in altri siti della regione. A Bengazi sono stati rinvenuti 32 vasi o frammenti attici che raffigurano soprattutto la dea Atena (VICKERS, GILL 1986). La presenza di Herakles è attestata soprattutto a Cirene: nel tempio di Demetra e Kore, sui 227 vasi

primo esemplare è una *pelike*¹⁰⁰⁹ della bottega del Pittore di Ippolito¹⁰¹⁰ rinvenuta a Dernah¹⁰¹¹ [S45]: in posizione centrale è collocato l'albero intorno al cui tronco è avvolto il serpente; in primo piano, davanti all'albero, è seduto Herakles, nudo con leonté e clava, e una figura femminile seminuda seduta verso destra e retrospiciente, che regge con la mano sinistra un lembo della sua veste. In prossimità di entrambe le figure sono posti due eroti: particolarmente interessante risulta essere l'atteggiamento della figura alata posta in corrispondenza del capo della donna, con una ghirlanda tra le mani con cui sembra coronare il capo dell'eroe¹⁰¹². Completano la scena, a sinistra una figura femminile stante di profilo a destra che raccoglie i frutti dai rami dell'albero, a destra una figura femminile con il capo velato e un satiro seduto verso destra e retrospiciente. L'ultimo esempio proveniente dalla Cirenaica è costituito da una *hydria* conservata a Londra¹⁰¹³ [S48]: la scena ancora una volta è incentrata sulla figura di Herakles nudo seduto verso destra di tre quarti e con il braccio destro appoggiato alla clava; in secondo piano rispetto all'eroe è presente l'albero da cui pendono frutti rotondi e un erote. Ai lati dell'albero due figure femminili, a sinistra una donna stante intenta a porgere all'eroe un pomo, a destra una donna seduta verso sinistra che raccoglie i pomi dall'albero. La scena è arricchita dalla presenza di altre

attici, 16 rappresentano episodi della vita di Herakles (3 con l'apoteosi, tre con Cerbero, 3 con il leone di Nemea) tra cui un frammento di *skyphos* a figure nere (Cirene, Museo inv. 409.14) con una probabile rappresentazione della lotta tra Herakles e il mostro Tritone. Dei restanti 29 vasi ritrovati nel territorio di Cirene, il mito di Herakles è ben attestato.

¹⁰⁰⁹ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2721; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 30*; BROMMER 1956, 41 n. 16(b6); BURKE, POLLITT 1975, n. 65; GÖTZE 1948-1949, 95, fig. 6; PUGLIESE UHLENBROCK 1986, tav. 21; SCHEFOLD, JUNG 1988, n. 543; VOLLKOMMER 1988, 17, n. 122; WOODFORD 1966, 190.

¹⁰¹⁰ Alla stessa officina si attribuisce anche un'altra *pelike* conservata ad Amsterdam raffigurante il mito delle Hesperides: cfr. LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2703*; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 31; *CVA* I, tav. I (36), 3; ALLARD PIERSON MUSEUM 1965, tav. 72; BROMMER 1956, 41 n. 15(b5); SCHEFOLD, JUNG 1988, n. 355; RVOLLKOMMER 1988, 17, n. 126; WOODFORD 1966, 190.

¹⁰¹¹ WILSON 2003, 1647-1675 con ampia bibliografia di riferimento.

¹⁰¹² Tradizionalmente le corone sono segno di vittoria, anche nella contesa amorosa: strettamente legate alle feste e al lato gioioso della vita, la corona compare frequentemente nelle scene di simposio. Essa è metafora visiva dell'intreccio d'amore e insieme della seduzione avvolgente. Cfr. BAGGIO 2003, 135.

¹⁰¹³ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2722*; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 32; *CVA* 6 tav. 93. 2; BROMMER 1956, 41 n. 12(b2); METZGER 1953, tav. 27.1; SCHEFOLD, JUNG 1988, n. 170; SMITH 1893-1925, 179-180; VOLLKOMMER 1988, 17, n. 123; WOODFORD 1966, 190.

due figure femminili e di due giovani nudi, uno dei quali è identificabile con Iolao; l'altro compie, secondo un processo di inversione, il gesto dell'*anakalypsis*, tipicamente femminile.

In definitiva, la scelta di una rappresentazione non violenta e allo stesso tempo idillica dell'episodio mitico, cui si aggiunge l'iconografia della moneta [S20] della città databile già alla fine del VI secolo a.C.¹⁰¹⁴ (diritto: Silphio; rovescio: Herakles+albero+serpente+Hesperides¹⁰¹⁵), sembra corrispondere ad una adozione e ad un appropriazione del motivo mitologico ad opera dei committenti dei vasi della regione nord africana¹⁰¹⁶ che rispecchia il "clima iconografico" del IV secolo a.C. Questa nuova cifra iconografica può essere riassunta nell'immagine di una *hydria* dello stile di Kerch attribuita dallo Schefold al Pittore delle Hesperides e databile alla metà del IV secolo a.C. [S59]: al centro, a sinistra dell'albero intorno al cui tronco si avvolgono le spire di un serpente, è raffigurato Herakles, una Nike lo corona, in una prospettiva trionfale del matrimonio; ad essi si aggiungono tre figure femminili, tutte compiono il gesto dell'*anakalypsis*, un giovane nudo identificabile con Iolao e un satiro. La presenza di un satiro, di un Pan di dimensioni ridotte e di un cratere a calice nel campo indicano la trasposizione della scena in un luogo beato dove "l'ingrediente dionisiaco"¹⁰¹⁷ risulta essere una necessità e che già era apparso

¹⁰¹⁴ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2714*; LIMC V, s. v. *Hesperides*, n. 24; *A CATALOGUE OF THE GREEK COINS* 1873, XXII - XXIV tav. 2.19; BABELON 1901, 1, tav. 64.15; tav. 4.12; BROMMER 1942, 120, fig. 13; CHAMOUX 1953, 280; KRAY, HIRMER 1966, tav. 213.784; STUDNICZKA 1890, 20, fig. 15; TODISCO 1980, 163-177, fig. 3.

¹⁰¹⁵ Interessante risulta essere la presenza su un gruppo omogeneo di vasi provenienti dalla Cirenaica e databili alla prima metà del VI secolo a.C., di una figura di divinità femminile definita *Kyrene Silphiophoros* che regge sul capo un albero dai frutti circolari simili ai pomi delle Hesperides, come faceva già notare uno dei primi scavatori: STUDNICZKA 1890, 17-277. Sull'importanza del silfio nell'economia e nella iconografia della zona s.v. AMIGUES 2004, con ampia bibliografia precedente.

¹⁰¹⁶ Tre rappresentazioni dell'episodio del giardino delle Hesperides su vasi rinvenuti in Cirenaica, su un totale di 34 vasi attici conosciuti con la raffigurazione di questo mito, costituiscono una percentuale significativa, il cui valore aumenta se si tiene unicamente conto di quelli di cui conosciamo la provenienza (18 casi in tutto). Non è possibile pertanto difendere l'ipotesi di un carattere fortuito di questa distribuzione. Cfr. ELRASHEDY 1985.

¹⁰¹⁷ DIEZ DE VELASCO 2000, 212.

all'interno del giardino in altre rappresentazioni¹⁰¹⁸. Ad attirare la nostra attenzione è soprattutto la presenza, all'estremità destra della scena di un *omphalos* che sottolinea la collocazione del giardino al centro del mondo¹⁰¹⁹: esso però è posto in maniera significativa ai margini della immagine, quasi a creare un ulteriore polo di attrazione rispetto all'albero collocato al centro, della cui assialità e centralità abbiamo in precedenza discusso.

Non a caso quindi la maggior parte della tradizione letteraria colloca all'ultimo posto la raccolta dei pomi d'oro delle Hesperides; per usare le parole di F. Diez de Velasco si tratta di “*un travail qui se situerait un degré au-delà de la descente dans le monde inférieur dans cette irruption progressive dans l'altérité que semblent signifier les derniers travaux héracléens*”¹⁰²⁰.

¹⁰¹⁸ S.v. la *pelike* di San Pietroburgo (Hermitage St. 1788) che sembra rappresentare Dioniso e il suo corteggio all'interno del giardino delle Hesperides, come suggeriscono METZGER 1953, 204, e SCHEFOLD 1930, tav. 24b. Si tratterebbe di una scena senza precedenti dove si può notare l'assenza di Herakles e la contemporanea presenza di Dioniso. P. Cabrera Bonet ha presentato uno studio interessante sul rapporto tra Dioniso e lo spazio del giardino: cfr. CABRERA BONNET 1998, 73 ss.

¹⁰¹⁹ BALLABRIGA 1986, 84-85 difende, utilizzando l'iconografia, il carattere onfalico del giardino. Il suo studio sulla topografia immaginaria di Atlante e del giardino delle Hesperides suggerisce un carattere di totalità cosmica che simboleggia quel luogo. Egli pone un parallelo tra la terra delle Hesperides e l'isola di Calipso: a livello iconografico potremmo avere conferme del suo ragionamento dalla presenza del nome della maga sulla *lekythos* da Paestum ((Napoli, Museo Archeologico inv. 81847) rappresentante Herakles nel giardino delle Hesperides.

¹⁰²⁰ DIEZ DE VELASCO 2000, 214.

Cap. 5. I contesti pubblici: il tempio di Zeus ad Olimpia e l'Hephaisteion di Atene

Le metope del tempio di Zeus¹⁰²¹ ad Olimpia¹⁰²² rappresentano il primo esempio figurato della canonizzazione delle dodici imprese imposte ad Herakles da Euristeo¹⁰²³, conservatosi non solo nelle testimonianze letterarie¹⁰²⁴ ma anche nei dati archeologici¹⁰²⁵. All'unicità del documento si associa l'importanza del monumento

¹⁰²¹ Le dodici metope erano poste sei per lato, al di sopra degli ingressi della cella: seguendo la descrizione di Pausania (V, 10, 9-10) possiamo riconoscere le seguenti fatiche: ad Ovest, leone di Nemea, idra di Lerna, uccelli di Stinfalo, toro di Creta, cerva cerinide, cinto delle Amazzoni; ad Est, cinghiale di Erimanto, cavalle di Diomede, buoi di Geryone, Atlante e i pomi delle Hesperides, Cerbero e stalle di Augia. Per l'analisi stilistica e ricostruttiva della decorazione metopale s.v. ASHMOLE, YALOURIS 1967, 22-29, 181-184.

¹⁰²² Una ampia rassegna bibliografica relativa agli scavi e ai rinvenimenti effettuati ad Olimpia a partire dall'800 può trovarsi nello studio di PIMPINELLI 1994

¹⁰²³ PAUSANIA 1999, 235: i curatori del libro sostengono di non sapere se questa rappresenti la prima rappresentazione del *dodokathlon*, ma di certo essa esercitò grande influenza sulla canonizzazione del ciclo, a cominciare dalle metope del cosiddetto Hephaisteion ad Atene. ROLLEY 1994-1999, 367 sostiene trattarsi del primo esempio di un ciclo limitato alle dodici fatiche: è il prestigio di Olimpia che spiegherebbe come dodici sia divenuto poi il numero canonico.

¹⁰²⁴ LIMC V, s.v. *Herakles Dodekathlos*, 5-7 riporta alcuni esempi relativi all'età arcaica conservatisi solo nelle fonti letterarie e in pochi frustoli scolpiti. Dall'analisi bibliografica possiamo evincere che in nessuna delle testimonianze riportate dallo studioso anglosassone vi sia la certezza che fossero rappresentate tutte le imprese di Herakles, divenute canoniche, grazie alle sculture di Olimpia e alle fonti letterarie del periodo successivo.

¹⁰²⁵ Imprese eraclee erano note a proposito di diversi monumenti dell'età arcaica. Tra questi vogliamo ricordare, oltre a quelli già presi in considerazione nei capitoli precedenti ovvero il tempio di Athena Chalkioikos a Sparta, il trono di Apollo ad Amyklai e le metope del tempio B di Imera, due cicli scultorei relativi alla decorazione metopale del *thesauros* alla foce del Sele a Paestum, databile entrambi alla metà del VI secolo a.C., e del *thesauros* degli Ateniesi a Delfi.

Il primo complesso è stato analizzato dal punto di vista iconografico e iconologico da uno studio condotto a due mani da MASSERIA, TORELLI 1999. Gli autori hanno isolato più cicli eroici, uno relativo ai miti iliaci, uno alle imprese di Giasone, l'altro ad Herakles all'interno del quale compaiono soggetti che non saranno inclusi nel *dodekathlon* di Olimpia. Le gesta di Herakles a Poseidonia non mirano a descrivere tutte le azioni dell'eroe, dalla nascita alla sua apoteosi, ma la scelta del singolo episodio è fatta in funzione di specifici valori ritenuti preminenti nella vita della *polis* dove l'eroe costituisce un modello cui gli *aristoi* di epoca arcaica in maniera conscia e non si rifanno. Ma alla foce del Sele il mito eracleo può sottendere anche la conquista della *chora* attraverso alcuni *exempla* tratti dagli *athla* che mirano a mettere in evidenza la capacità dell'eroe di liberare la terra da nemici e mostri. Accanto alla lotta di Herakles con i Giganti, i Centauri, i Sileni e altri motivi poco diffusi nell'iconografia pre-classica, vogliamo puntare la nostra attenzione sulla metopa n. 26 di cui si conservano solo pochi frammenti riconducibili ad essere serpentiforme e ad un personaggio maschile con spada. Essa è stata interpretata in maniera differente; secondo gli autori, CRUCIANI 1996 e MEYER 1980, 87-93, il mito rappresentato dovrebbe essere quello relativo allo scontro tra Giasone e il drago della Colchide. Di diverso avviso sono VERMEULE 1966; ZANCANI MONTUORO 1951, che identificano la scena con lo scontro mortale tra Oreste e le Erinni. SCAHUENBURG 1980, 96-102, dal canto suo, pensa all'episodio di Herakles e l'idra di Lerna; o ancora MARCONI 2007, 202, attribuisce in maniera ipotetica la raffigurazione all'episodio del combattimento di Herakles con il serpente delle Hesperides.

La decorazione del *thesauros* degli Ateniesi a Delfi risalente ad un periodo compreso tra l'ultimo decennio del VI secolo a.C. e ed il primo decennio del V secolo o agli anni immediatamente successivi alla battaglia di Maratona [490 a.C.] (riguardo alla datazione delle metope si vedano i contributi di AGARD 1923, che riassume le diverse tesi, e di DINSMOOR 1946 che ricava la datazione dell'edificio dalla sua decorazione architettonica) consta tra le altre di 9 metope riferibili

su cui tali imprese sono scolpite, ovvero il tempio principale di uno dei santuari panellenici più cari alla sensibilità e alla cultura del mondo della Grecia classica¹⁰²⁶.

La combinazione tra i dati archeologici e la testimonianza di Pausania¹⁰²⁷ permette di ricostruire la successione dei motivi raffigurati; il periegeta, tuttavia, riporta solo undici delle dodici fatiche compiute dall'eroe peloponnesiaco¹⁰²⁸: il ritrovamento di un frammento raffigurante la parte anteriore del muso di un cane ha consentito l'identificazione di una metopa, mancante nella descrizione di Pausania, posta subito dopo quella con Atlante, che andrebbe a colmare il vuoto della descrizione periegetica ed essere identificata con quella di Cerbero¹⁰²⁹.

I dati a nostra disposizione forniscono un quadro eccezionale della organizzazione tematica della decorazione metopale¹⁰³⁰, un caso unico per l'epoca pre-classica¹⁰³¹.

alle imprese di Herakles, due posizionate sul lato O dell'edificio (Herakles e Iolao contro Geryone), quattro lungo il lato Nord (leone di Nemea, Centauri, cinghiale di Erimanto, Atlante e Kyknos, cinto di Ippolita): quella relativa all'episodio delle Hesperides dovrebbe essere rappresentata dalla sola figura di Atlante, in quarta posizione, secondo la descrizione del periegeta (Paus. X, 11, 5). DE LA COSTE MESSELIÈRE 1923, 402 n. 4 afferma che il frammento con l'albero interpretato dai primi editori con l'albero delle Hesperides deve essere riletto come l'albero di Sinis, all'interno del racconto che vede protagonista quest'ultimo e Teseo. Più recentemente RIDGWAY 1991, 108 è ritornata sull'attribuzione alla fatica nel giardino delle Hesperides dell'ultima metopa della serie, sostenendo che sia l'unica, all'interno del ciclo delle imprese di Herakles a Delfi, a rivestire un significato dal punto di vista geografico. Per la ricostruzione della decorazione architettonica del tempio s.v. AGARD 1923; DE LA COSTE MESSELIÈRE 1957; DE LA COSTE MESSELIÈRE 1966; ROLLEY 1994-1999, 215-219. Per quanto riguarda il rapporto tra l'Amazzonomachia di Herakles e quella di Teseo s.v. GAUER 1980; GIUMAN 2005, 145-151.

¹⁰²⁶ BARRINGER 2005: l'omogeneità dei temi raffigurati ha indotto spesso a liquidare il motivo della presenza delle imprese dell'eroe peloponnesiaco con una scelta riportata già dalla tradizione letteraria (Pi., O. III, 18-23; X, 42-59; D. S. IV, 14) secondo cui Herakles fondò il recinto sacro di Olimpia e vi istituì agoni pubblici. Al contrario uno studio condotto da PIMPINELLI 1994, ha cercato di dimostrare come i temi scelti per decorare i due ingressi della cella devono essere letti non solo con l'ausilio di "tradizioni antiche ormai semplicistiche e banalizzanti", ma alla luce della lettura dei contenuti, dei messaggi espressi dai singoli episodi della vicenda eraclea e dalla loro combinazione nel ciclo del *dodekathlon*. Anche MARCONI 1995, 93 adduce come motivo delle scelte iconografiche la possibilità che i fregi si relazionino con il rito e chi vi partecipa si trova "irretito" nella trama di immagini, una sorta di modo di partecipare al rituale tipica anche di altre realtà come quella di Selinunte.

¹⁰²⁷ Paus. V, 10, 9-10.

¹⁰²⁸ GEERTMAN 1982.

¹⁰²⁹ TREU 1897, 144-148: la metopa con Cerbero deve essere collocata all'undicesimo posto della successione continua tra la metopa recante la conquista dei pomi delle Hesperides e quella con la pulizia delle stalle di Augia; questa collocazione sembra essere deducibile non solo dal luogo di rinvenimento del frammento in questione, ovvero il lato orientale del tempio, a nord-est della metopa di Atlante, ma anche dalla numerazione delle due lastre di questo lato del tempio, quello Est.

¹⁰³⁰ ROLLEY 1994-1999, 367, nota come l'insieme delle immagini dei due lati testimoni una unità formale di insieme. Atena ed Ermes, ad esempio, presidiano le due estremità, come se si trattasse di un fregio continuo. Soluzioni diametralmente opposte furono adottate in anni contemporanei a Selinunte per il cosiddetto tempio E, ad esempio, dove anziché distribuire le vicende di un solo

Due sono gli elementi che confluiscono nella serie delle metope di Olimpia: una generale presentazione legata a quella tendenza di ordinamento ciclico¹⁰³² che nei decenni precedenti e nello stesso periodo si riscontra anche altrove¹⁰³³ e, d'altro canto, un particolare desiderio espresso dalla autorità religiosa¹⁰³⁴, che esula dai confini geografico-cronologici della serie¹⁰³⁵. Nelle metope di Olimpia il tema a disposizione, le imprese eraclee, fu inteso e raffigurato in modo particolare: F. Brommer¹⁰³⁶ dimostra come in questo caso non solo si introducano rappresentazioni nuove, ma anche come quelle già sfruttate vengano modificate con il ridurle all'essenza: il mondo narrativo viene cioè condensato nella resa di un momento significativo dell'avvenimento rappresentato come lo sforzo premiato. Oltre alla impostazione cronologica – topografica è presente nel ciclo di Olimpia un sistema unitario ottenuto mediante una articolazione che va da un inizio particolarmente calmo e soprattutto allusivo nelle prime tre metope, un seguito costituito da sei momenti culminanti, una conclusione formata da tre fatiche simboliche e particolarmente significative¹⁰³⁷.

personaggio per dodici metope, si preferì inserire per ognuna di esse un personaggio diverso. In genere tale accorgimento viene biasimato tacciandolo di disorganicità, secondo una evoluzione preconstituita del fregio dorico figurato, che da scene slegate sarebbe giunto ai grandi raggruppamenti dell'età classica. È chiaro che giocando sulla indipendenza dei rilievi, ciascuno significativo in se, veicolo di ulteriori significati entrando in rapporto con il proprio pendant, con il fregio, con l'intero ciclo, la rete dei messaggi si dilatava enormemente, scalata sui vari destinatari, appropriata per le diverse circostanze. Su questi argomenti s.v. MARCONI 1995; MARCONI 2006. A proposito dell'importanza della decorazione metopale s.v. lo studio di RIDGWAY 1977, 225, ha insistito nel proporre di localizzare in Italia meridionale e in Sicilia il punto di origine e di diffusione delle metope scolpite.

¹⁰³¹ Sull'approccio allo studio della decorazione architettonica s.v. SETTIS 1994.

¹⁰³² Sui criteri compositivi alla base della decorazione metopale s.v. JUNKER 1993; MARCONI 1994; MARCONI 2007, 1-28; 201. L'autore sostiene che prima del 530 a.C. non può sussistere una unità tematica nell'organizzazione del mito su un tempio arcaico, bensì una scelta dettata da criteri quali l'associazione e l'accumulazione. Egli si contrappone alla tesi esposta da altri autori (M. Torelli) secondo cui i fregi arcaici potevano essere letti come un manuale della religione greca.

¹⁰³³ MASSERIA, TORELLI 1999.

¹⁰³⁴ Tale ipotesi è sostenuta da KÄHLER 1949, 83 per quanto riguarda il sistema delle metope e da SIMON 1968 per quanto concerne l'organizzazione dei frontoni, in modo particolare quello orientale con la raffigurazione della gara tra Pelope ed Enomao.

¹⁰³⁵ GEERTMAN 1982.

¹⁰³⁶ BROMMER 1979.

¹⁰³⁷ GEERTMAN 1982; RIDGWAY 1991.

“A Olimpia sono raffigurate anche la maggior parte delle fatiche di Eracle. Sopra le porte del tempio è la caccia del cinghiale arcade, l’impresa contro Diomede il trace e quella contro Gerione a Erizia; inoltre Eracle che sta per prendere sulle spalle il carico di Atlante e mentre purifica dal letame la terra agli Elei. Sopra le porte dell’opistodomo c’è Eracle che rapisce il cinto dell’Amazzone e le imprese contro la cerva, il toro di Cnosso, gli uccelli di Stinfalo, l’idra, il leone in terra argiva”¹⁰³⁸.

Prima di procedere all’analisi iconografica della metopa che raffigura Atena, Herakles ed Atlante [S26] vogliamo soffermarci brevemente sulla testimonianza di Pausania. Il periegeta deve aver confuso le due figure maschili identificando la prima a sinistra rispetto allo spettatore con Atlante e la seconda con Herakles. Il primo a porre l’accento su questo problema è stato C. Murley¹⁰³⁹, contrapponendosi ad illustri studiosi dell’800 che, al contrario, concordavano con la descrizione di Pausania¹⁰⁴⁰. In effetti non vi è nessun elemento distintivo che possa aiutare nella identificazione dei due personaggi, se non il confronto con altre testimonianze coeve e la presenza di Atena, alle spalle del personaggio maschile di sinistra che lo aiuta nel sorreggere il peso.

¹⁰³⁸ Paus. V, 10, 9-10 (trad. a cura di G. Maddoli). Non si tratta delle metope esterne, ma di quelle poste sulla trabeazione del pronao e dell’opistodomo. Il fatto che l’eroe peloponnesiaco, raffigurato in alcune metope imberbe e con volto giovanile, appaia in altre barbato e d’aspetto maturo, dimostra che la successione delle imprese seguiva l’arco della sua vita terrena, cominciando dall’estremità Nord del lato Ovest. Pausania, al contrario comincia la sua descrizione con le metope del lato orientale, per passare poi a quelle occidentali, procedendo in entrambi i casi da Sud verso Nord. Cfr. ROLLEY 1994-1999, 366-367

¹⁰³⁹ MURLEY 1924. L’autore sostiene che alla base della confusione vi sia una errata interpretazione di Herakles come [Atlanto" to; fovrhma ejkdevcesqai mevllwn Il cielo è indicato con la parola fovrhma. Secondo Murley Pausania con tale lessema indica non il cielo, bensì i pomi e in questo concorda con l’opinione di chi sostiene che il dio ha già restituito i pomi mentre Herakles gli ha reso il peso del cielo. Il verbo utilizzato fevrw comunemente implica o esprime un movimento: Pausania stesso lo utilizza in V 18, 4 per indicare lo spostamento degli stessi pomi; ed è usato nello stesso tempo altre quattro volte dallo scoliasta di A. R. IV, 1396. D’altro canto il verbo e[cw è usato comunemente per indicare un grande peso, sopportato in maniera eccezionale: ci sono venti passaggi in Pausania in cui questo verbo occorre per denotare il sollevamento del cielo o della terra. Sulla stessa base del tempio di Zeus ad Olimpia, Herakles è dipinto mentre prende su di sé il peso del cielo, ma il linguaggio di Pausania, in questo caso specifico, è significativamente differente: JHraklh" ejkdevxasqai to; a[cqo" ejqevlwn tou` [Atlanto".

¹⁰⁴⁰ BAUMEISTER 1885-1888; CURTIUS 1876-1881; OVERBECK 1881-1882; PAUSANIAS’S DESCRIPTION OF GREECE 1898; PAUSANIAE GRAECIAE DESCRIPTIO 1896-1910; WERNICKE 1884.

Da sinistra troviamo quindi Atena, con corpo di prospetto e volto di profilo rivolto verso il centro della scena; indossa un peplo e regge nella mano destra una lancia, mentre con il braccio sinistro sollevato aiuta l'eroe a sostenere la volta celeste. Al centro, di profilo è collocato Herakles, stante, nudo¹⁰⁴¹, con un cuscino adagiato sulla nuca, quasi a voler attutire il peso che sorregge con entrambe le mani. A destra, è visibile una figura maschile stante, nuda, barbata con *taenia* tra i capelli, che porge in entrambe le mani, distese in avanti, tre oggetti rotondi identificati come i pomi delle Hesperides. Significativa risulta la posizione centrale di Herakles, su cui probabilmente lo scultore vuole porre maggiore attenzione: l'eroe risulta essere, anche in questo caso¹⁰⁴², il protagonista assoluto della sua impresa¹⁰⁴³.

¹⁰⁴¹ COHEN 1994: l'autore sostiene che le metope del tempio di Zeus esibiscono una nuova concezione dell'eroe. A proposito della metopa con Atlante (n. 87) egli sostiene come, a differenza delle altre rappresentazioni precedenti dello stesso episodio mitico, l'eroe non sia armato (s.v. la *lekkythos* a figure nere del Pittore di Atena e gli *Schildbänder* di Olimpia). Seconda una sua suggestione l'Atena della metopa avrebbe potuto reggere piuttosto che una lancia, perduta, la clava di Herakles.

¹⁰⁴² Sulle metope di Olimpia, infatti, solo in altri due casi sono raffigurati aiutanti divini: si tratta della metopa in cui è protagonista contro il leone Nemeo, dove incontriamo sia Atena che Hermes, e di quella in cui cattura gli uccelli di Stinfalo, dove Atena più che essere rappresentata come sua aiutante risulta essere la destinataria della conquista. È significativo che gli dei siano nuovamente presenti nelle ultime tre metope che rappresentano le estreme fatiche e che ad essi sia attribuito un ruolo attivo e decisivo: le metope finali esprimono sublimazione in quanto alludono al destino di immortalità che finalmente coronerà la tribolata vita dell'eroe.

¹⁰⁴³ La centralità dell'eroe risulta visibile anche da un punto di vista costruttivo. HURWIT 1977, 4-5, analizzando il problema della coincidenza tra i confini delle immagini e i confini della storia raffigurata adduce come maggiore esempio per l'epoca classica, propria la metopa di Herakles ed Atlante ad Olimpia. Questa risulta essere, agli occhi dell'autore, la rappresentazione "più tettonica" (trad. a cura dell'autore), essendo inquadrata in maniera originale da due sottili bande laterali, entrambe ricavate in un blocco diverso da quello con cui è stata resa la parte centrale. È chiaro che in questo caso l'artista ha subordinato il suo lavoro alla composizione della figura in modo da focalizzare l'attenzione dello spettatore sulla figura centrale dell'eroe. Il dramma risulta essere concentrato ed intenso, forzato dalle stesse limitazioni della campo di azione. Tre linee verticali – Atena che fiancheggia Herakles e lo supporta nel reggere il peso; Herakles stesso posto verticalmente in asse come supporto principale dell'immagine; e il ritorno di Atlante che bilancia la figura di Atena, sebbene non ricordi il suo dovere eterno – estendono l'altezza preservata della lastra, come tre colonne che sostengono una struttura ormai perduta. Solo la gamba destra rilassata di Atlante contrasta con la rigida postura della divinità e dell'eroe, caricato del peso del cielo: Herakles funge da asse di una colonna – un telamone – e il cuscino che reca per alleviare il peso assomiglia ad un echino. Il sistema architettonico dorico è stato traslato in una immagine narrativa: il disegno dell'ordine dorico enfatizza una serie di supporti verticali; lo spazio pittorico sembra essere racchiuso da una struttura che funziona da metafora del tetto del *kosmos* che Herakles regge sulle spalle. In definitiva, secondo l'autore, la metopa delle Hesperides parafrasa l'ordine dorico, inserendosi perfettamente all'interno dell'architettura templare.

Lo schema a tre figure non risulta essere innovativo se lo troviamo già diffuso in ambiente peloponnesiaco alla metà del VI secolo a.C.¹⁰⁴⁴ su due Schildbänder di produzione argiva¹⁰⁴⁵ [S8; S9]: in essi, tuttavia, ruoli e posizioni risultano invertiti, in quanto Atlante sorregge il cielo ed è collocato alla sinistra della scena, Herakles, con i pomi è posto al centro, mentre Atena è a destra.

Molto affine alla raffigurazione presente sulla metopa risulta essere la decorazione di una *lekythos* attica a figure nere¹⁰⁴⁶ [S19], dove compaiono solo i due protagonisti maschili della scena di Olimpia¹⁰⁴⁷.

Ciò che sorprende è il ricorrere di questa versione figurata dell'episodio mitico tra la fine del VI e l'inizio del V secolo a.C. in maniera così limitata¹⁰⁴⁸, se si pensa alla coeva tradizione letteraria diffusasi soprattutto con Ferecide Ateniese¹⁰⁴⁹: allo storico deve attribuirsi anche la prima attestazione letteraria dello stratagemma del cuscino¹⁰⁵⁰, posto sulla cervice dell'eroe, e presente sulla metopa olimpica, dove però si tende a fornire, a differenza della fonte letteraria, una rappresentazione positiva dell'eroe evitando di indugiare sull'inganno¹⁰⁵¹ con cui avrebbe raggirato il titano¹⁰⁵².

¹⁰⁴⁴ Sul problema del riuso degli schemi iconografici s.v. DE CESARE 1997, 38: l'autrice sostiene che l'importanza di significato contenuta in un motivo iconografico ricorrente fa sì che il riuso di questo comporti "non solo una traslazione iconografica del modello, ma spesso anche una traslazione simbolica del contenuto". Cfr. anche il contributo di CATONI 2005.

¹⁰⁴⁵ LIMC III, s.v. *Atlas*, nn. 3-4; JUCKER 1977, 193, tav. 55.2; KUNZE 1982, 241-247, figg. 9, 12, 13; LULLIES 1968, 138-139 n. 56.

¹⁰⁴⁶ LIMC III, s. v. *Atlas*, n. 7*; LIMC V, s. v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2677; ASHMOLE, YALOURIS 1967, 183, fig. 24-25; BROMMER 1956, 41 n. 4; DUGAS 1960; HASPELS 1936, tav. 47.3a-b; HATZIVASSILIOU 2010, cat. 223; SALIS 1940, 114, n. 6; SCAHUENBURG 1962, 55.

¹⁰⁴⁷ SELLER 1892-1893, 9-12 sostiene che appare evidente una stretta relazione tra le due rappresentazioni; su entrambe Atlante è nudo e ha i capelli raccolti in una *taenia*, in entrambe regge i pomi con entrambe le mani; al contrario il firmamento reso in maniera così dettagliata sul vaso non appare affatto sulla metopa.

¹⁰⁴⁸ L'ultimo esempio è costituito da una *neck-amphora* di produzione campana databile alla metà del V secolo a.C. e attribuibile al Gruppo del Pilastro e della Civetta: JBEAZLEY 1943, 66-111, n. 1.

¹⁰⁴⁹ Pherecyd., *FGrHist* 3 F 16-17. [T9]

¹⁰⁵⁰ Secondo JUCKER 1977, 191-199, il cuscino sulle spalle dell'eroe allude all'astuzia, che gli consente di portare a buon fine l'impresa. M. L. West, sostiene che il motivo del cuscino debba essere inquadrato nell'ambito degli *autoschediasma*: egli colloca sulla base della testimonianza L'episodio narrato da Ferecide fu ripreso da Apollod., *Bibliotheca* II, 120 e costituì anche il tema di un dramma satiresco, *TrGF* II, *adesp.* F 655.

¹⁰⁵¹ WEST 1979, 146 sostiene che il motivo del cuscino sia uno *autoschediasma*: sulla base della testimonianza di Eusebio colloca il *floruit* di Ferecide tra il 456 e il 455 a.C.; di conseguenza l'aure avrebbe appreso il motivo dello *spei'ra* dalla scultura di Olimpia e non viceversa. Lo scultore, a sua volta, evidentemente, conosceva la versione dell'episodio delle *Hesperides* cui Ferecide faceva

Dal momento che si sostituisce al gigante, che con la sua azione di sostegno permette il mantenimento dell'ordine cosmico, Herakles viene inserito a pieno titolo in quella dimensione cosmica che ha caratterizzato tutto il pensiero arcaico¹⁰⁵³, di chiara marca esiodea, e che abbiamo visto riflessa anche nella decorazione figurata dell'Arca di Cipselo.

Da un punto di vista compositivo e contenutistico la metopa con Atlante può essere associata a quella successiva che vede la raffigurazione della cattura di Cerbero¹⁰⁵⁴; il cane è raffigurato nel momento della sua risalita dagli Inferi: l'autore della metopa apporta, rispetto alle raffigurazioni precedenti¹⁰⁵⁵, una modifica tale da enfatizzare l'aspetto della verticalità del movimento ascensionale, quasi un *anodos*¹⁰⁵⁶, così come espresso dalla *Teogonia* esiodea per tutte le descrizioni delle entità del Tartaro¹⁰⁵⁷. Le due metope possono essere lette in maniera unitaria: accettando l'ipotesi del Treu¹⁰⁵⁸, il quale sosteneva che sulla testa di Herakles fosse rappresentata una volta celeste, in esse vediamo raffigurate tre differenti dimensioni,

riferimento, nella misura in cui è Atlante che raccoglie i pomi; probabilmente non conosceva quella parte dell'episodio che riguardava il tentativo di Atlante di liberarsi del peso e del trucco conseguente di Herakles, dal momento che il gigante gli sta porgendo i pomi in maniera ansiosa, quasi pacifica, ed Herakles sta già "utilizzando" il cuscino. Secondo M. L. West il racconto di Ferecide sulle tappe dell'avvicinamento di Herakles al paese delle Hesperides, sembra essere costruito sulla testimonianza di Paniassi, il quale morì probabilmente nel 450 a.C. e la cui *Herakleia* risale pertanto agli anni precedenti. Che il *dodekathlon* a noi noto dal periodo ellenistico sarebbe alla base del disegno di Olimpia o che addirittura esso sia stato creato da colui che ideò la serie delle metope del tempio di Zeus, è una tesi che a ragione viene rifiutata da BROMMER 1979, 57-72, in quanto gli indizi che la smentiscono sono eccessivi. Si è a torto badato troppo poco al fatto che già in quel periodo ci fossero gli inizi di un ordinamento ciclico delle fatiche di Herakles (vedi Thesaurus degli Ateniesi a Delfi) e che Olimpia ne costituisca solo uno degli esempi.

¹⁰⁵² PIMPINELLI 1994, 390. DAVIDSON 1880, 229, nel gruppo formato da Atena, Herakles ed Atlante può leggere l'intera storia del genere umano; egli vede una sorta di ironia nel gesto di Atlante che porge i pomi, in quanto l'uomo che gli sta di fronte non può raccogliarli.

¹⁰⁵³ Per un'ampia trattazione del tema s.v. ARRIGHETTI 1960; BALLABRIGA 1986. Le interpretazioni ellenistiche hanno in un certo senso rimosso questo aspetto della concezione arcaica, sulla scorta dei progressi compiuti dalle speculazioni della filosofia ionica, ma soprattutto Sulla base delle nuove conoscenze geografiche, che hanno teso ad identificare i dati del mito con precise realtà geografiche.

¹⁰⁵⁴ Apollod., *Bibliotheca* II, 122-126 colloca l'impresa di Cerbero all'ultimo posto dopo quella della conquista dei pomi delle Hesperides; al contrario D.S. IV, 25 la colloca all'undicesimo posto, prima della fatica dei pomi.

¹⁰⁵⁵ LIMC V, s.v. *Herakles and Kerberos (Labour XI)*, 85-100.

¹⁰⁵⁶ Per la tematica dell'*anodos* s.v. BÉRARD 1974, 49.

¹⁰⁵⁷ Hes., *Th.* 720-819, in particolare 766-773: il poeta di Ascra sostiene che davanti al luogo in cui risiede Atlante sorge la dimora di Ade e di Persefone, sorvegliata dal terribile cane che riserva buona accoglienza a chi entra ma non permette ad alcuno di uscire.

¹⁰⁵⁸ TREU 1897, 174, fig. 205.

quella celeste, quella infera e quella terrena costituita per entrambe dal piano di appoggio di tutti i personaggi, garante della continuità spaziale e mediatrice tra le due opposte dimensioni. Queste ultime due imprese inserite in una dimensione ultraterrena, cosmica, si presentano articolate analogamente attraverso una opposizione di due poli: nella metopa con Atlante, la volta celeste è raffigurata al limite superiore sinistro del quadro, in quella con Cerbero, al contrario, il cane emerge dagli inferi al limite inferiore destro¹⁰⁵⁹; le due metope, inoltre, sembrano essere dominate da linee verticali chiuse dalle due figure estreme di Atena ed Ermete, cui si oppone la diagonale formata dal corpo emergente di Cerbero e dalla corda-guinzaglio di Herakles¹⁰⁶⁰. Un ulteriore elemento in comune è costituito per entrambe dall'allusione marcata alla sfera della morte: nella prima essa viene esorcizzata tramite la conquista dei pomi che danno accesso all'immortalità¹⁰⁶¹, nella seconda Herakles trionfa su di essa ritornando dall'Ade sano e salvo¹⁰⁶².

L'accesso alla dimensione cosmica e ultraterrena è suggellato dalla conquista dei pomi, la quale gli permette anche di accedere agli inferi dotato di un nuovo statuto che lo libera dalla condizione mortale e lo proietta verso l'Olimpo: mentre Herakles sostiene la volta celeste, Atlante lo ricompensa porgendogli i pomi simbolo di eterna giovinezza e immortalità¹⁰⁶³. Suggestiva a questo proposito sembra essere l'immagine dello *stamnos* attico a figure rosse attribuito al Pittore di Providence [S24] e datato al secondo quarto del V secolo a.C., conservato a Leningrado¹⁰⁶⁴, in

¹⁰⁵⁹ PIMPINELLI 1994, 409.

¹⁰⁶⁰ *Ibidem*, 413.

¹⁰⁶¹ Secondo BARRINGER 2005, 237, l'immortalità cui accede l'eroe potrebbe costituire una promessa di eternità per gli atleti vincitori dei giochi; naturalmente essi non possono raggiungere l'Olimpo, come il loro modello eroico, ma possono guadagnarsi quel *kleos* che gli permetterà di perpetuare la loro memoria nel ricordo delle generazioni future. Sull'associazione tra lo statuto eroico e quello atletico s.v. LEE 1983; RASCHKE 1988.

¹⁰⁶² Hes., *Th.* 766-773. L'episodio di Cerbero è tra l'altro l'unico ricordato da Omero tra le imprese eraclee: Hom., *Il.* VIII, 362-369; *Od.* IX, 601-626.

¹⁰⁶³ Della simbologia dei pomi si è ampiamente discusso nei capitoli precedenti. A titolo esemplificativo si citano i seguenti contributi: BRAZDA 1977; FOSTER 1899; LITTLEWOOD 1967; LUGAUER 1967; STOCK MCCARTNEY 1925; TRUMPF 1960.

¹⁰⁶⁴ LIMC V, s.v. *Herakles' introduction to Olympos on foot*, n. 2875; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 7 a.

cui è rappresentata l'apoteosi di Herakles: sul lato A l'eroe è raffigurato accanto alla sua divinità protettrice, Atena, al cospetto di Zeus mentre regge nella mano destra un pomo, sotto l'ansa di destra è presente un albero intorno al cui tronco è avvolto un serpente; sul lato B troviamo una figura maschile con scettro e tridente e due figure femminili ammantate, di cui una è stata interpretata come Hesperide¹⁰⁶⁵.

Infine non bisogna dimenticare che imprese eraclee¹⁰⁶⁶ erano raffigurate anche sulla balaustra che delimitava la statua di Zeus in trono¹⁰⁶⁷ [S33] all'interno della cella del tempio: essa chiudeva la zona antistante lo Zeus per lo spazio di tre intercolumni, fino a raggiungere il lato anteriore della base della statua: si trattava di nove pannelli figurati¹⁰⁶⁸ formanti tre gruppi, disposti ai lati e davanti alla statua del dio¹⁰⁶⁹. Le pitture, opera di Paneno¹⁰⁷⁰, recavano le raffigurazioni di *“Atlante che regge il cielo e la terra; gli sta accanto anche Eracle desideroso di assumersi il peso di Atlante; e poi Teseo, Piritoo, Ellade e Salamina, quest'ultima con in mano l'ornamento che viene posto sulle estremità delle navi, una delle fatiche di Eracle, la lotta con il leone di Nemea; e l'oltraggio di Aiace a Cassandra; Ippodamia, figlia di Enomao insieme alla madre; Prometeo ancora legato in catene mentre Eracle si protende verso di lui: si racconta infatti anche questo di Eracle, che uccise l'aquila che nel Caucaso tormentava Prometeo e liberò dalle catene lo stesso Prometeo. Le ultime figure del dipinto sono Pentesia che esala l'ultimo respiro e Achille che la*

¹⁰⁶⁵ PETERSEN 1859.

¹⁰⁶⁶ Come era accaduto per gli altri due monumenti di epoca arcaica, ovvero l'arca di Cipselo e il tesoro degli Epidamni, anche quest'ultimo risulta noto solo dalle fonti letterarie, da cui riesce a desumersi anche una datazione quasi certa intorno agli anni tra il 433 e il 430 a.C.

¹⁰⁶⁷ Per quanto riguarda i troni lignei decorati s.v. KYRIELEIS 1969, in particolare 139-141, 166-168.

¹⁰⁶⁸ MCCONNELL 1984; VÖLKER – JANSEN 1987.

¹⁰⁶⁹ BELLONI 1996; DE WAELE 1988; PANNUTI 1968; PRICE 1988; VICKERS 1992.

¹⁰⁷⁰ Paus. V, 11, 5. Str. VIII, 3, 30 ricorda un aneddoto secondo cui lo stesso Fidia avrebbe detto a Paneno di aver tratto ispirazione per la scultura del suo Zeus da alcuni versi dell'*Iliade* I, 528-530: *“Disse, e con le nere sopracciglia il Cronide accennò; le chiome ambrosie del sire si scompigliarono sul capo immortale: scosse tutto l'Olimpo”*. (trad. a cura di R. Calzecchi Onesti). Su Paneno cfr. anche la notizia di PLIN., *Nat.* XXXV, 54, 57 che lo considera fratello e coadiutore di Fidia ad Olimpia e attivo anche a Elis, dove avrebbe decorato l'interno dello scudo di Atena. In merito alla personalità artistica di Paneno cfr. RE XVIII, 3, s.v. *Panainos*, coll. 417-418; EAA, s.v. *Panainos*, 924-925.

sorregge; due Esperidi infine portano i pomi, di cui si narra che avessero la custodia”¹⁰⁷¹.

Non stupisce che l'autore dei dipinti abbia voluto condensare le fatiche dell'eroe peloponnesiaco rappresentando la prima, quella del leone nemeo, e l'ultima, Atlante e i pomi delle Hesperides¹⁰⁷²: a differenza di ciò che avviene per la metopa del tempio¹⁰⁷³, a proposito della prima impresa, è raffigurato il momento della lotta con il leone, laddove sulla metopa è invece rappresentato il momento in cui l'eroe ha vinto e ucciso l'animale disposto ai suoi piedi. Sostanziali differenze sussistono anche a proposito dell'ultima impresa: la metopa raffigura in un unico pannello i due attori principali, Herakles ed Atlante con il bottino (i pomi d'oro)¹⁰⁷⁴, qui, così come accadeva per le sculture lignee del *Thesauros* degli Epidamni¹⁰⁷⁵ [S7], l'episodio è diviso in più sequenze, distanti tra di loro¹⁰⁷⁶. Non doveva trattarsi di una disposizione casuale dal momento che Atlante, con Herakles desideroso di alleggerirlo del peso, è collocato all'inizio della sequenza delle figure¹⁰⁷⁷, mentre le Hesperides con i pomi chiudono la serie, precedute dalla raffigurazione di Herakles che libera il titano Prometeo dai suoi vincoli¹⁰⁷⁸. Tale episodio era stato collegato, per la prima volta, in modo esplicito¹⁰⁷⁹, all'impresa delle Hesperides¹⁰⁸⁰ da

¹⁰⁷¹ Traduzione a cura di G. Maddoli.

¹⁰⁷² Un simile tentativo può intravedersi anche nella decorazione di una coppa attica a figure nere rinvenuta a Taranto, se vogliamo scorgere nelle figure femminili che raccolgono frutti da un albero la rappresentazione delle Hesperides. Per la coppa s.v. *CVA Italia* 3 tav. 26; *ABV* 66, 55; *Para* 27.

¹⁰⁷³ PIMPINELLI 1994, 352-356 con ampia bibliografia di riferimento.

¹⁰⁷⁴ *Ibidem*, 389-393.

¹⁰⁷⁵ Cfr. BURR CARTER 1989.

¹⁰⁷⁶ Il primo autore a dividere l'episodio in due parti sarà E., *HF* 359-453.

¹⁰⁷⁷ Si tratta dello schema inverso rispetto a quello della metopa del tempio dove a sorreggere il peso del cielo è Herakles e non il titano.

¹⁰⁷⁸ LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 10; VOLLKOMMER 1988, n. 42.

¹⁰⁷⁹ Una coppa laconica a figure nere proveniente da Caere e conservata ai Musei Vaticani (inv. 16952), databile agli ultimi anni del secondo quarto del VI secolo a.C., mostra nel tondo da sinistra Atlante nudo che sostiene sulla schiena la volta celeste identificata da una stella resa in sovraddipintura bianca; alle sue spalle è collocato un serpente, probabile allusione al serpente delle Hesperides posto nelle vicinanze del gigante. A sinistra, Prometeo, reso di profilo, legato ad una colonna con capitello dorico, è attaccato dall'aquila, raffigurata nel momento in cui sta per divorargli il fegato. In questa raffigurazione potrebbe intravedersi un primo isolato tentativo di collegare i due episodi. Bisognerà attendere l'inizio del IV secolo a.C. per trovare una rappresentazione riconducibile al dramma di Eschilo: si tratta di un cratere a campana a figure rosse di produzione proto apula (bottega del Pittore di Sisifo 400 a.C. ca.). VOLLKOMMER 1988, 21, 65 lo collega all'antefatto

Ferecide¹⁰⁸¹ e ripreso successivamente da Eschilo nel *Prometeo*¹⁰⁸² e, in base all'autorità del logografo ateniese, da Apollodoro¹⁰⁸³.

Il ciclo ideato da Paneno sembra avere, proprio per i temi raffigurati, un carattere unitario: da un lato si ha il richiamo alle leggi divine, intese come limite posto all'agire dell'essere umano, la raffigurazione dei confini del mondo identificati con Atlante, dall'altro l'esaltazione del premio riservato a chi, come Herakles, ha superato fatiche insormontabili e alla fine del suo percorso è riuscito a raggiungere l'immortalità.

È con la realizzazione del tempio di Zeus ad Olimpia, quindi, che viene a rivelarsi un decisivo punto di svolta nelle funzioni semantiche che hanno caratterizzato fino a questo momento la percezione delle imprese di Herakles nei repertori dell'arte arcaica: il collegamento tra le ultime due fatiche dell'eroe, la cattura di Cerbero e la conquista dei pomi delle Hesperides, l'accento posto sulla sua figura positiva e giusta¹⁰⁸⁴ dovevano costituire per i visitatori del santuario un modello da imitare¹⁰⁸⁵.

Ad una temperie culturale differente, inizi della seconda metà del V secolo a.C., si ascrive la decorazione architettonica dell'*Hephaisteion* di Atene¹⁰⁸⁶: esso

dell'ultima fatica di Herakles; MONTANARO 2007, 928-929; TRENDALL, WEBSTER 1971, n. II, 13, n. IV, 18 ad un dramma satiresco perduto, intitolato probabilmente *Atlas*, avente come soggetto principale non l'episodio di Herakles e Prometeo ma quello di Atlante. Per la coppa laconica cfr. LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 1; per il cratere cfr. LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 14; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2687.

¹⁰⁸⁰ D. S. IV, 15 collega, invece, l'episodio alle fasi precedenti alla cattura delle cavalle di Diomede.

¹⁰⁸¹ Pherecyd. *FGrHist* 3 F17. [T9]

¹⁰⁸² Sulla trilogia eschilea s.v. WEST 1979; ZUNTZ 1993.

¹⁰⁸³ Apollod., *Bibliotheca* II, 5, 121. [T16]

¹⁰⁸⁴ Il testo pindarico (fr. 169 Sn.) costituisce una fonte pressoché contemporanea alle sculture di Olimpia e costituisce una buona chiave di lettura per le imprese di Herakles raffigurate ad Olimpia: in esso si mette in evidenza come il suo scopo reale fosse quello di affermare il *nomos* sulla natura selvaggia, seguendo due percorsi esemplari, uno di tipo universale concernente la storia del genere umano, l'altro di tipo individuale, riguardando la sorte dell'uomo singolo. Per questa tematica cfr. CASTAGNA 1971; LLOYD JONES 1972; SEGAL 1964; STEWART 1983.

¹⁰⁸⁵ HURWIT 1987.

¹⁰⁸⁶ Un'ampia raccolta bibliografica inerente sia i dati archeologici che le varie interpretazioni del monumento è presente in CRUCIANI, FIORINI 1998, 79-142. I due autori riportano, nelle pagine iniziali del capitolo dedicato al tempio ateniese (84-87), le diverse posizioni affermatesi a partire dall'800, secolo in cui sono state effettuate le prime indagini nell'area del Kolonos Agoraios. All'ipotesi sostenuta da MORGAN 1962; MORGAN 1963, secondo cui esiste una distanza di circa trenta anni tra la realizzazione delle metope e quella dei fregi, si oppone DÖRIG il quale sostiene tale

rappresenta, dopo il *Thesaurus* degli Ateneiesi a Delfi [S21] e il tempio di Zeus ad Olimpia, il terzo esempio di un ciclo figurato avente come soggetto le imprese di Herakles; a differenza del monumento peloponnesiaco, le metope del tempio di Atene si presentano più frammentarie e talvolta difficile risulta l'attribuzione ai singoli episodi della vita dell'eroe dei frustuli a noi pervenuti.

La decorazione metopale del tempio consta di diciotto pannelli: dieci di essi sono dedicati alle imprese di Herakles e sono collocati sul lato orientale dell'edificio, altri otto sono ascrivibili alle gesta giovanili di Teseo e dovevano essere posti sui lati settentrionale e meridionale del tempio.

Tra le fatiche di Herakles troviamo rappresentate, a partire dalla lastra posta a Sud, quella contro il leone di Nemea, l'idra di Lerna, la cerva cerinite, il cinghiale di Erimanto, le cavalle di Diomede, Cerbero, il cinto delle Amazzoni, Geryone¹⁰⁸⁷ e i pomi delle Hesperides: mancano l'episodio degli uccelli di Stinfalo¹⁰⁸⁸, del toro di Creta¹⁰⁸⁹ e delle stalle di Augia¹⁰⁹⁰.

Ancora una volta possiamo notare un collegamento narrativo tra le ultime metope – si tratta di tre episodi ambientati in occidente¹⁰⁹¹ o ai confini del mondo conosciuto-

tesi poco plausibile e colloca tutta la decorazione del tempio intorno al 450 a.C., coerentemente con la proposta di DINSMOOR 1941.

¹⁰⁸⁷ Come nelle metope del *Thesaurus* degli Ateniesi a Delfi (almeno sei metope), anche ad Atene l'episodio si svolgeva su più lastre (due). Sull'argomento s.v. BOARDMAN 1978, tav. 210; AGARD 1923.

¹⁰⁸⁸ THOMPSON 1962, 340, ipotizza l'assenza di questa scena adducendo come pretesto un difficile adattamento di questa al campo metopale.

¹⁰⁸⁹ SECONDO THOMPSON 1962, 340, l'assenza dell'episodio è da ascrivere alla esplicita volontà dello scultore di non ripetere tale l'episodio che doveva comparire anche nella serie di Teseo. Secondo la tradizione si tratterebbe dello stesso animale. Paus. I 27, 10 racconta congiuntamente le vicende dei due eroi: dopo che Herakles ebbe compiuto la propria impresa, il toro fu liberato sulla piana di Argo, fuggì attraverso l'Istmo e, giunto a Maratona, uccise Androgeo, figlio di Minosse. Allora Teseo affrontò l'animale, lo condusse sull'acropoli e lo sacrificò ad Atene. Per un'analisi comparativa tra i due episodi s.v. SHEFTON 1962; LIMC V, s.v. *Herakles and the Cretan Bull (Labour VII)*, 59-67.

¹⁰⁹⁰ L'episodio delle stalle di Augia doveva essere considerato un motivo legato principalmente al territorio di Olimpia, per questo preventivamente eliminato dalla serie attica. Cfr. PIMPINELLI 1994, 398-399, la quale sostiene una precisa volontà di omettere nell'*Hephaisteion* l'impresa compiuta agli ordini di Augia se, come sembra, essa avrebbe avuto nella capitale elea una forte valenza ideologica, in chiave antispartana.

¹⁰⁹¹ Il maggiore accento posto sull'episodio di Geryone potrebbe alludere alla dibattuta questione dei rapporti fra Atene e l'area occidentale del Mediterraneo dove l'impresa mitica era ambientata e proiettata. Non bisogna dimenticare, tra l'altro, che già dall'età arcaica l'impresa di Geryone era "funzionale" a spiegare i rapporti tra Grecia continentale e colonie occidentali. Sull'argomento s.v. un

che rispecchia una sorta di crescendo nella volontà dell'artista di raffigurare quegli *athla* che preannunciano l'accesso alla condizione divina dell'eroe, incarnata dall'apoteosi sul corrispondente frontone orientale.

L'ultima metopa¹⁰⁹² [S30] della serie rappresenta con certezza l'impresa dei pomi d'oro, dal momento che possiamo individuare nella mano del personaggio maschile nudo, posto di tre quarti, nel campo destro della metopa, due oggetti di forma circolare assimilabili ai frutti delle Hesperides. L'eroe con *leonté* sulla spalla sinistra, faretra legata intorno al petto, e clava nella mano sinistra, regge nella mano destra protesa i frutti¹⁰⁹³; di fronte a lui, un personaggio femminile di tre quarti, con chitone, solleva il braccio sinistro e regge con la mano destra un lembo della sua veste.

La figura è stata interpretata come una Hesperide¹⁰⁹⁴, la dea Era¹⁰⁹⁵ o Atena¹⁰⁹⁶: quest'ultima ipotesi sembra essere quella maggiormente accettata dagli studiosi anglosassoni e non che, a più riprese, si sono interessati all'analisi della decorazione architettonica del monumento¹⁰⁹⁷. L'associazione tra l'eroe e la dea¹⁰⁹⁸ è frequentemente attestata non solo sui vasi attici figurati¹⁰⁹⁹ ma anche su monumenti

contributo di GIANGIULIO 2003. L'autore ribadisce la tesi secondo cui l'Occidente erculeo e gerionico “non è la creazione dei fenomeni coloniali in senso stretto, non ha nulla a che vedere con le dinamiche territoriali e insediative. Ma è difficile non pensare che...la tradizione...riecheggiasse aspetti della cultura della frequentazione del Mediterraneo”. “...In definitiva, il mito di Eracle e Gerione si lascia intendere come un elemento, e non dei meno significativi sul piano culturale, dell'immaginario della mobilità mediterranea orientata verso Ovest”.

¹⁰⁹² LIMC V, s.v. *Herakles Dodekathlos*, n. 1706; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2706; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 83.

¹⁰⁹³ CRUCIANI, FIORINI 1998, 95 sembrano notare una certa somiglianza nella posa di Herakles che porge ad Atena gli uccelli della palude dello Stinfalo sulla metopa n. 4 di Olimpia e che offre i pomi alla figura femminile sulla nostra metopa di Atene.

¹⁰⁹⁴ L'identificazione è avanzata da KOCH 1955, 121 e da SAUER 1899, 178 ss, accettata in una prima ricostruzione da THOMPSON 1949, ma scartata successivamente in THOMPSON 1962, 340 per l'assenza dell'albero: tale tesi sarebbe confermata dall'assenza di raffigurazioni in cui compaiono unicamente Herakles e un personaggio femminile identificato come una delle Hesperides: cfr. LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, nn. 2676-2787; LIMC V, s.v. *Hesperides*, nn. 1-86.

¹⁰⁹⁵ Manca qualsiasi attributo distintivo che possa ricondurre la figura femminile alla moglie di Zeus, come ad esempio il capo velato. Di diverso avviso ROBERT 1921, 493, n. 1, 498.

¹⁰⁹⁶ L'identificazione con Atena risale a SCHNEIDER 1888, 65: l'autore sosteneva che l'oggetto presente nella mano sinistra della figura poteva essere integrato come una ghirlanda. Cfr. anche KATTERFELD 1911, 67, 81, 86, 107.

¹⁰⁹⁷ DINSMOOR 1976; DÖRIG 1985; HARRISON 1977; HARRISON 1977 a; HARRISON 1977 b; MORGAN 1962; MORGAN 1963; THOMPSON 1949; THOMPSON 1962; YEROLANOU 1998.

¹⁰⁹⁸ KUNISCH 1990.

¹⁰⁹⁹ LIMC V, s.v. *Herakles with Athena*, nn. 3078-3098.

ufficiali come la decorazione del *Thesauros* degli Ateniesi a Delfi¹¹⁰⁰ e il tempio di Zeus ad Olimpia¹¹⁰¹, strutture queste ultime che sembrano aver giocato un ruolo fondamentale nella scelta del tema da rappresentare sull'edificio ateniese¹¹⁰².

Altresì bisogna sottolineare l'assenza degli attributi caratteristici della divinità quali l'egida, lo scudo o la lancia: H. A. Thompson¹¹⁰³ sostiene che la dea dovesse reggere nella mano sinistra sollevata un elmo, non una ghirlanda con la quale incoronare l'eroe, come era stato supposto alla fine dell'800 da J. Schneider¹¹⁰⁴. Nell'atteggiamento di Herakles che porge i pomi, inoltre, non bisognerebbe intravedere un gesto di offerta dell'eroe verso la divinità ma una sorta di "esibizione" del premio conseguito a voler indicare il compimento dell'impresa. La dea, non a caso, nel suo rapporto particolare con l'eroe, costituisce la protezione divina indispensabile per superare la serie di prove che faranno di lui un immortale¹¹⁰⁵.

A rendere ancora più pregnante il significato dell'ultima delle metope con le imprese di Herakles vi sarebbe l'interpretazione della decorazione frontonale e dell'acroterio centrale del lato orientale del tempio: nella prima è stata letta la scena dell'apoteosi dell'eroe peloponnesiaco al cospetto di Zeus, Atena ed Efesto¹¹⁰⁶, il secondo è stato interpretato con certezza¹¹⁰⁷ come la raffigurazione di una coppia di Hesperides.

¹¹⁰⁰ DE LA COSTE MESSELIÈRE 1923.

¹¹⁰¹ PIMPINELLI 1994, 352-356 con ampia bibliografia di riferimento.

¹¹⁰² THOMPSON 1962, 340.

¹¹⁰³ *Idem*. Sul tema cfr. FURTWÄNGLER 1895, 13-15; KIRSTEN 1954, 168: elenca una selezione di vasi a figure rosse su cui Atena appare con elemetto in mano.

¹¹⁰⁴ SCHNEIDER 1888, 65. A proposito della relazione tra Atena ed Herakles in riposo s.v. GERHARD 1840-1858, 177 ss; RoscherLex I, s.v. *Herakles*, col. 2215; SIMON 1953, 10-12.

¹¹⁰⁵ PIMPINELLI 1994, 363.

¹¹⁰⁶ THOMPSON 1949, tav. 63; THOMPSON 1962, 344: la presenza di un albero all'interno della composizione richiamerebbe l'episodio dei pomi d'oro.

¹¹⁰⁷ THOMPSON 1949, 235. Al contrario GOTTLIEB 1957, ha messo in discussione l'identificazione di questo gruppo per tre motivi: la scelta delle figure femminili risiede unicamente su basi estetiche e non contenutistiche, ovvero per completare il significato della decorazione del frontone sottostante (162); la presenza dell'albero all'interno della raffigurazione dell'apoteosi violerebbe il principio di unità di tempo e spazio (162); infine, l'utilizzo di un tipo di marmo differente per la realizzazione del frontone e degli acroteri potrebbe spiegarsi solo con l'attribuzione di questi ultimi quindi ad un tempio differente, di Ares probabilmente, non riconosciuto dagli scavatori (163). Anche BIEBER 1951-1953, 556-558, ha proposto una identificazione diversa da quella di H. A. Thompson, propendendo per la raffigurazione di concetti astratti quali le nuvole.

Con l'acquisizione dei pomi d'oro (metopa), Herakles quindi raggiungerebbe l'Olimpo (frontone), assistito nella sua *escalation* dalle Hesperides (acroterio)¹¹⁰⁸. Tale lettura in senso "eracleo" più che "teseico" della decorazione dell'*Hephaisteion* potrebbe essere avvalorata da un attento riesame del materiale ceramico rinvenuto nell'area del Kolonos Agoraios¹¹⁰⁹: i nuovi dati emersi dallo studio dei livelli della cisterna G6:3 potrebbero confermare l'esistenza nell'area di un culto in cui la componente eraclea occupa un posto predominante¹¹¹⁰.

Dall'analisi fin qui condotta si può osservare come la presenza su uno stesso monumento, databile alla metà del V secolo a.C. ca., delle saghe relative ad Herakles e a Teseo costituisca l'espressione di forme di autorappresentazione e propaganda della *polis* ateniese.

Già nel VI secolo a.C., in modo particolare sulla ceramica attica a figure nere, avevamo visto come Herakles avesse assunto il valore di modello di virtù eroiche e guerriere su cui si fondava l'aristocrazia arcaica¹¹¹¹; all'inizio del V secolo possiamo scorgere un calo delle rappresentazioni delle imprese di quest'eroe a vantaggio di quelle di Teseo¹¹¹², tuttavia la presenza quasi per intero del ciclo di Herakles sulle metope dell'*Hephaisteion*, sembra suggerire che il mito avesse assunto anche altri significati, più adatti ad esprimere i contenuti della nuova democrazia, che si

¹¹⁰⁸ THOMPSON 1962, 345.

¹¹⁰⁹ ROTROFF 1983.

¹¹¹⁰ M. Scafuro, *I vasi a figure rosse dai contesti dell'Agora di Atene*, Tesi di Dottorato in Metodi e Metodologie della Ricerca Archeologica e Storico Artistica, università degli Studi di Salerno, a.c. 2010/2011.

¹¹¹¹ BOARDMAN 1972; BOARDMAN 1975; BOARDMAN 1984; BOARDMAN 1989 a.

¹¹¹² Verso la fine del VI secolo a.C. ebbe origine ad Atene un ciclo di Teseo nella forma di una successione cronologica-topografica di imprese con un preciso significato politico di marca democratica. Un riflesso diretto di questo ciclo programmatico si ha nella serie delle metope del *Thesaurus* degli Ateniesi a Delfi. Eminentissimi studiosi a tal proposito sostengono che il ciclo di Teseo non possa non aver influito sul formarsi di un ciclo di Herakles: cfr. KÄHLER 1949, 79-86; BROMMER 1974, 56-57. Altri sostengono che il ciclo di Teseo non possa essersi formato ex nihilo, ma come il coronamento di un processo di costruzione che vede già nel governo tirannico di Pisistrato un promotore: cfr. RE Suppl XIII, s.v. *Theseus*; SHAPIRO 1989, 145 ss. Quanto proposto dai due studiosi contrasta con la teoria evidenziata da J. Boardman nei contributi citati a n. 91, il quale vede nella scelta di Clistene di eleggere Teseo ad eroe nazionale la volontà di opporsi con un nuovo eroe a Herakles. In effetti, nel periodo successivo alla caduta dei Pisistratidi, quando viene innalzato il *thesaurus* delfico, è assolutamente evidente che i due eroi non si oppongono l'uno all'altro, ma piuttosto si affiancano.

ricollegava alle tradizioni arcaiche in maniera intenzionale¹¹¹³. La stessa figura di Teseo, che si sostituisce e si affianca a quella dell'eroe peloponnesiaco, è fatta propria della *polis* a partire dall'epoca di Cimone ed è portata avanti dall'ideologia di dominio attuata da Pericle.

In effetti ad uno sguardo poco attento può apparire singolare che su uno stesso monumento databile alla metà del V secolo a.C. compaiano i campioni di due aree culturali differenti come l'Attica e il Peloponneso¹¹¹⁴, ma il tutto può essere ridimensionato se letto alla luce del programma politico di Cimone, che si basava sulla ripresa dello scontro con i Persiani¹¹¹⁵, adombrati nelle immagini delle Amazzoni¹¹¹⁶, prefigurando quell'unione tra le due regioni ritenuta necessaria per la sconfitta del nemico. La "collaborazione" tra Herakles e Teseo permetterebbe a Cimone di esaltare la stirpe dei Filaidi¹¹¹⁷, cui lui stesso appartiene, attraverso i due eroi e di porsi come artefice di quella pace indispensabile alla prosperità cittadina¹¹¹⁸.

¹¹¹³ MUGIONE 2000, 129.

¹¹¹⁴ Come sottolineato da GIUMAN 2005, 156-157, "*Teseo...eroe generico e per struttura funzionale simile a tanti altri, sembra modellarsi primariamente su quello che abbiamo visto essere il prototipo eroico per eccellenza, Eracle. È un legame, questo che non doveva sfuggire neppure in antico, se proprio «per lui si diffuse il detto "questo è un secondo Eracle [Plu., Thes. 29,3],»*".

¹¹¹⁵ ZACCAGNINO 2007.

¹¹¹⁶ BOARDMAN 1988, 196-233.

¹¹¹⁷ CULASSO GASTALDI 1996.

¹¹¹⁸ CRUCIANI, FIORINI 1998, 111-122.

Cap. 6 La ceramica italiota

In un momento di revisione delle problematiche inerenti la ceramica figurata italiota¹¹¹⁹ non è semplice disegnare lo stato della questione in un'ottica di confronto fra produzioni simili di aree diverse¹¹²⁰. Pesa infatti su questa categoria di materiali la tradizione di studi stilistici¹¹²¹, mentre solo negli ultimi decenni del secolo scorso la ricerca ha rivolto una maggiore attenzione alla individuazione dei luoghi di produzione¹¹²² e ad una attenta riflessione critica¹¹²³ della monumentale ed ancora oggi significativa classificazione di A. D. Trendall¹¹²⁴, il quale a partire dal 1938 ha impegnato la sua intera attività di ricerca nella realizzazione di un imponente corpus critico organizzato su basi stilistiche. Tali studi hanno consentito di puntualizzare le cronologie e ridefinire i rapporti tra le botteghe¹¹²⁵.

Grande importanza è stata data anche alle questioni iconografiche e in particolare

¹¹¹⁹ Per una sintesi ed un completo aggiornamento bibliografico sul tema s.v. DENOYELLE, IOZZO 2009.

¹¹²⁰ Cfr. LIPPOLIS, MAZZEI 2005, 11-18; MAZZEI 2000, 137-146; SCHMIDT 2002, 253-264.

¹¹²¹ DENOYELLE 2005; LIPPOLIS 1996.

¹¹²² PONTRANDOLFO 1996, 206-214, sottolinea come esista una “*macroscopica differenza tra produzione attica e magno greca: quella è legata all'attività del ceramico di una polis, mentre i vasi italioti sono l'espressione di più centri di produzione che storicamente non possono essere appiattiti nei due pur utili grandi raggruppamenti definiti «scuola lucana» e «scuola apula» per fermarci alle fasi iniziali e all'area ionica*”. Tale concetto è ripreso da DE JULIIS 2004.

¹¹²³ Un primo tentativo di revisione della immensa opera di catalogazione operata da A. D. Trendall si evince dalla selezione effettuata in *ARTHUR DALE TRENDALL* 1990.

ARIAS 1997, 205-219, in particolare 218-219, si è espresso sul metodo e sul lavoro di Trendall a confronto con quello, più cauto, del Beazley, in cui si sottolinea proprio l'importanza ma al contempo la fragilità di questo approccio esclusivamente “ottico-visivo” dei fenomeni stilistici per un preciso inquadramento cronologico di pittori e gruppi, e soprattutto per una corretta valutazione antropologica e storica della ceramica figurata: “*Tutto questo in sostanza non rende vani gli sforzi degli studiosi che hanno dedicato parte della loro esistenza alla valutazione stilistica delle rappresentazioni figurate nella ceramica sia greca che italiota; tuttavia non si può continuare ad adoperare il metodo stilistico come l'unico mezzo essenziale alla ricostruzione di una verità storico-scientifica. Esso è stato ed è una premessa, non può diventare una verità conclusiva; è, insieme, uno stimolo per affrontare i contenuti di quella ‘imagerie’ così complessa, che vale la pena di approfondire con tenacia allo scopo di comprendere meglio una delle più alte espressioni dell'artigianato di età arcaica, classica ed ellenistica*”. ARIAS 1997 a, 199-203, in particolare 202-203, con riferimento all'importanza dei contesti. Un recente bilancio del «Trendall e dopo Trendall» negli studi sulla ceramica figurata italiota in DENOYELLE 2005; SCHMIDT 2002.

¹¹²⁴ TRENDALL 1936; TRENDALL 1938; TRENDALL 1953-1955; TRENDALL 1959; TRENDALL 1966; *LCS*; TRENDALL 1971; TRENDALL 1973; TRENDALL 1974; *RVP*; TRENDALL 1990; *RVAp*.

¹¹²⁵ Cfr. DEPALO 1997; LIPPOLIS 1996; MUGIONE 2005; MUGIONE 2008.

alla ricezione di temi e schemi della ceramica attica nelle produzioni italiote¹¹²⁶ e, più recentemente, l'attenzione degli studiosi si è fissata sul problema del rapporto tra la grande pittura ellenistica, ben testimoniata dalle pitture macedoni, e la ceramografia apula¹¹²⁷.

Tali indagini sono affrontate con prudente atteggiamento critico volto da un lato a superare l'idea di una ricezione passiva dei modelli greci da parte delle officine italiote e dall'altro a sottolineare il consapevole riutilizzo, da parte di queste ultime, di iconografie ben consolidate che vengono comprese e adattate alle esigenze locali dando vita ad “*un linguaggio figurativo autonomo ed originale*”¹¹²⁸: la ricezione delle immagini rivela anzitutto un alto livello di conoscenza ed un atteggiamento selettivo tale per cui il modello è assunto e rifunzionalizzato in una chiave diversa a seconda dei contesti e delle fasi¹¹²⁹.

La questione più complessa resta quella del meccanismo di selezione delle ceramiche, in particolare quelle attiche destinate ad ambiti “periferici” del Mediterraneo antico, sia per quanto riguarda le forme e i loro usi nelle cerimonialità simposiache indigene¹¹³⁰, sia, soprattutto, per quanto riguarda le immagini. Il problema non può essere ricondotto ad un unico schema di riferimento ma deve essere analizzato volta per volta. Certo il grado di comprensione e di consapevolezza che emerge dai casi esaminati fa intuire meccanismi d'influenza e di contatto che potrebbero anche far pensare a *special commissions*¹¹³¹.

¹¹²⁶ GIUDICE 1996, 267-327; GIUDICE, GIUDICE 2008; LISSARRAGUE 1987; MUGIONE 2000; PONTRANDOLFO 1991; PONTRANDOLFO 1997; PONTRANDOLFO 2000.

¹¹²⁷ S. v. PONTRANDOLFO 2008, con ampia bibliografia di riferimento.

¹¹²⁸ MUGIONE 2000, 123.

¹¹²⁹ Tale problematica è stata messa in evidenza anche per quanto riguarda l'ambito etrusco: s.v. SASSATELLI 2010.

¹¹³⁰ PONTRANDOLFO 1995.

¹¹³¹ TODISCO, SISTO 1998. Il numero dei contesti noti risulta essere molto basso rispetto a quello delle provenienze conosciute e la scarsa disponibilità di informazioni utili per una precisa ricostruzione degli ambiti di rinvenimento, ha rappresentato e rappresenta ancora oggi un limite della ricerca. Il dato in sé non sorprende dal momento che la maggior parte dei vasi italioti noti furono rinvenuti nel XVIII e XIX secolo. È inutile sottolineare come la ricontestualizzazione della ceramica figurata e non è un passo imprescindibile per la comprensione del mondo antico; a ragion veduta essi sono “*il riflesso dell'immagine sociale voluta dal defunto*” (TORELLI 1991). Ogni considerazione a

Non ultimo è il problema che riguarda la “contestualizzazione delle immagini”¹¹³²: uno studio delle immagini, in stretta connessione con i contesti di rinvenimento, comporta una lettura che difficilmente potrà essere univoca¹¹³³. Pertanto ci troviamo, il più delle volte, in presenza di una voluta ambiguità semantica che ha come inevitabile conseguenza non un significato predeterminato o uno schema di riferimento predefinito, ma al contrario un ventaglio di possibili letture che mettono in gioco e riflettono un patrimonio culturale funzionale ai produttori e ai destinatari di tali immagini¹¹³⁴; ad esse si dovrà prestare molta attenzione anche per evitare analisi selettive che finirebbero con l’essere parziali e incomplete.

Se è indiscutibile il fatto che, almeno nella fase iniziale, le officine ceramiche italiote mostrano forti legami con la produzione attica, tuttavia può essere utile premettere che il repertorio di immagini magno greche si presenta, soprattutto a partire dalle testimonianze di pieno IV secolo a.C., più articolato e complesso, tanto nella forma quanto nel contenuto, con variabili significative strettamente legate ai luoghi di produzione¹¹³⁵.

Anche nel caso del tema di Herakles nel giardino delle Hesperides le immagini

riguardo si fonda sul presupposto che la presenza di forme e soggetti vascolari, particolarmente “in voga” ad Atene, in contesti non ateniesi debba essere interpretata nel senso di un pubblico di acquirenti al quale essi dovevano essere congeniali (CATUCCI 2003, 361-385; DE LA GENIÈRE 2006).

¹¹³² Sul tema s.v. CERCHAI 1997; *GREEK VASES* 2004; MAZZEI 1999; PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992.

¹¹³³ La bibliografia sull’argomento risulta essere molto ampia e già in parte riportata nel capitolo sulla produzione ceramica attica, pertanto a titolo di esemplificazione si cita uno degli ultimi lavori di PONTRANDOLFO 2008.

¹¹³⁴ D’AGOSTINO, CERCHIAI 1999, XV-XXXVI; LISSARRAGUE 2002, 9-15, in particolare 13: “*Le même images, en Grèce, en Grande Grèce ou en Etrurie, ne produisent pas les mêmes effects; l’études de ce écarts est un des champs les plus prometteurs de la recherche récente. Mais là encore il faut insister sur le fait que cette notion de contexte ne va pas de soi; elle doit être construite, définie et explicitée par l’analyse. Ce peut être le contexte archéologique, géographique, stylistique, typologique ou plus largement historique. Sous un apparent accord méthodologique de principe, bien des écarts peuvent être repérés. Chaque étude est un cas particulier et les donne dont nous disposon ne sont pas toujours de même nature d’un case à l’autre, ce qui les rend par fois difficilement comparables. La généralisation ne va pas toujours de soi, mai doit être tentée*”.

¹¹³⁵ A tal proposito mi sembra utile riportare il giudizio espresso da MUGIONE 1999, 315-322, in particolare 318: “*le prime officine italiote non sono una meccanica filiazione della ceramica attica ma piuttosto in esse è possibile cogliere un sapere tecnico, formale ed iconografico frutto di esperienze artigianali di differenti officine attiche*”. Sullo stesso argomento s.v. DENOYELLE 2008; LIPPOLIS 2008.

testimoniano una molteplicità di livelli semantici, a volte in continuità con la tradizione iconografica fin qui descritta, altre volte con significati completamente mutati.

L'episodio che vede protagonista Herakles nel giardino in cui si trova l'albero dai frutti dorati risulta essere attestato su 27 esemplari¹¹³⁶, di questi solo 3 si collocano tra la metà e la fine del V secolo a.C., i restanti si distribuiscono in maniera omogenea nel secolo successivo, con una maggiore concentrazione tra il secondo e il terzo quarto del IV secolo a.C.

La prima raffigurazione del mito di Herakles nel giardino delle Hesperides è su una *neck-amphora* campana¹¹³⁷ [S32] databile alla metà del V secolo a.C. e attribuita al Pittore del Gruppo del Pilastro e della Civetta¹¹³⁸; essa rappresenta la prima formulazione dello schema iconografico composto da Herakles+Atlante+albero+figura femminile nella produzione italiota: una figura femminile stante di tre quarti a destra, con *sakkos* molto simile ad una cuffia e chitone segnato da pieghe rigide¹¹³⁹, porge la mano sinistra in avanti in direzione della bocca di un serpente le cui spire sono avvolte intorno al tronco di un albero, che si differenzia da quelli della produzione precedente per i suoi rami spogli e secchi; dal lato opposto, una figura maschile nuda e barbata si avvicina all'albero con

¹¹³⁶ A questi va aggiunto un cratere apulo del Gruppo di Boston 00.348, che presenta sul lato principale un artigiano che sta scolpendo una statua di Herakles, mentre sul lato secondario due divinità (Atena ed Hermes), Pan, un erote accanto ad un albero che è stato interpretato come una chiara allusione all'albero delle Hesperides, andandosi a configurare come il prosieguito dell'avvenuta ammissione all'Olimpo, allusa nel lato A: è nota infatti la predilezione dei pittori del IV secolo per l'immagine di Herakles che riposa nel giardino paradisiaco. Sul cratere s.v. DE CESARE 1994; DE CESARE 1997, 175-177. Un'ulteriore conferma in tal senso potrebbe venire dalla lettura di un cratere apulo, riconducibile alla bottega del Pittore di Dario (*RVAp* Suppl II, 365, 200), in cui Herakles è raffigurato seduto all'interno di una edicola, affiancato dall'albero delle Hesperides con Ladon: cfr. SCHAUBENBURG 1988, 633-655, in particolare 650; SCHAUBENBURG 1989, 19-60, in particolare 53-55, figg. 39-40.

¹¹³⁷ LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 13*; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2685; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 54; LIMC VI, s.v. *Ladon*, n. 12*; *LCS* 667, 1; BEAZLEY 1943, 66-111, n. 1; BROMMER 1956, 42 n.D2.(III2); ROBERT 1921, ² 2, 495; SCHAUBENBURG 1962, tav. 17.4; SCHAUBENBURG 1989 a, 31 n. 50; VOLLKOMMER 1988, 16, n. 118, fig. 25.

¹¹³⁸ A proposito di questo gruppo già individuato da BEAZLEY 1943, 66-69, s.v. anche PONTRANDOLFO 1997.

¹¹³⁹ Questa risulta essere una caratteristica del pittore come messo in evidenza PONTRANDOLFO 1997, 97.

entrambe le mani protese in avanti, quasi a voler compiere il gesto di afferrare il serpente¹¹⁴⁰. Al centro della composizione, sull'altro lato, è raffigurata una figura maschile nuda di prospetto colta nello sforzo di sorreggere sulle spalle la volta celeste, caratterizzata dalla decorazione di due stelle e un quarto lunare; a destra una figura femminile stante di profilo verso sinistra, completamente ammantata e con il capo coperto da un *polos*. Non vi sono dubbi da parte dei primi editori del vaso¹¹⁴¹ nell'inserire questa raffigurazione tra l'esemplificazione del mito di Herakles nel giardino delle Hesperides: la prima figura femminile è stata interpretata come una delle figlie di Nyx, la figura maschile incedente come Atlante, mentre l'altra di prospetto è stata identificata con Herakles per la presenza della *leontè* sul capo dell'eroe; maggiori dubbi sorgono circa l'identificazione dell'altro personaggio femminile definito da A. Pontrandolfo come Era a causa della presenza del *polos*¹¹⁴². La scena, associando l'eroe ad Atlante e alle Hesperides, sembra riecheggiare quella dipinta da Panainos sul trono di Zeus ad Olimpia¹¹⁴³, e propone la versione del mito in cui è Herakles a sostenere la volta celeste¹¹⁴⁴, collegandosi direttamente alla

¹¹⁴⁰ In maniera eccezionale il serpente viene raffigurato con due teste: si tratta dell'unico caso insieme alla *lekythos* del P. del Cactus [S18] (LIMC V, s.v. *Herakles*, n. 2692). Nella maggior parte dei casi, infatti il serpente presenta una sola testa: s.v. LIMC VI, s.v. *Ladon I*, nn. 1-9. Per la problematica riguardante le attestazioni letterarie ed iconografiche dei serpenti negli episodi riguardanti le gesta di Herakles s.v. GILS, VERBANCK PIÉRARD 1998.

¹¹⁴¹ BEAZLEY 1943, 66-111, n. 1; BROMMER 1956, 42 n.D2.(III2).

¹¹⁴² PONTRANDOLFO 1997, 100; al contrario LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2685, legge la figura in maniera dubitativa come Era, Ghe e Atena.

¹¹⁴³ LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 10; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2684; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 65; EAA V, s.v. *Panainos*, 924-925; RE XVIII, s.v. *Panainos*, coll. 417-418; PETERSEN 1905; PFHUL 1923, II, 636, 660 ss; VOLCKER-JANSEN 1987.

¹¹⁴⁴ Tale schema riprende quello delle *lekythos* da Eretria [S19] (LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 7) e quello del già citato cratere del P. di Kleophrades [S23] (LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 8) e anticipa quello del cratere a campana conservato a Milano del P. del Choregos [T43] (LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2687). Anche sul vaso apulo Herakles è raffigurato di prospetto, al centro della composizione, con *leontè* annodata sul collo, mentre sorregge la sfera celeste; ai lati due satiri, quello alla sua destra regge l'arco e la faretra, quello a sinistra la clava; sul lato opposto è raffigurata una scena fliacica con tre attori. Tale immagine si inserisce a pieno titolo tra quelle selezionate da TRENDALL, WEBSTER 1971, 38: essa doveva far riferimento ad un dramma satiresco perduto, dal titolo *Atlas*. Secondo TURNER 1976, 1-23, si tratterebbe della stessa opera riportata su un papiro frammentario e attribuibile ad un autore del III secolo a.C., ricordato anche su un monumento rinvenuto nell'agorà di Atene, la cui iscrizione è stata restituita dall'edizione di B. D. Meritt. Di opinione contraria risulta essere il giudizio di LISSARRAGUE 1995 a, 172-199, in particolare 181: l'autore sostiene che non necessariamente bisogna ricondurre tutte le immagini a drammi perduti. Nell'ambito dello stesso contributo egli analizza la relazione tra Herakles e i satiri sottolineando come il rapporto tra Herakles e i satiri cambi a seconda delle immagini: Herakles appare comunque come

tradizione letteraria della fine del VI secolo a.C. che sottolineava il valore dell'*athlon* eroico portato a termine da Herakles, ovvero la conquista dei pomi mediante lo sforzo nel sorreggere la volta celeste¹¹⁴⁵ oppure mediante l'uccisione del serpente¹¹⁴⁶.

Del tutto originale è la figura femminile che offre una patera al serpente; essa la si ritrova nel primo quarto del IV secolo a.C. su un cratere a calice di produzione apula¹¹⁴⁷ [S44] e conservato al Museo Archeologico di Napoli (inv. 81865)¹¹⁴⁸: al centro della scena è l'albero, dai cui rami, privi di foglie, pendono i sacri pomi; a guardia di essi sta il serpente Ladon che avvolge le sue sottili spire intorno al tronco. A sinistra dell'albero è una delle Hesperides, col nome iscritto accanto, Aretusa (JArequvsa), con peplo a balza nera e *himation*, *sphendone* sui capelli, una benda ricamata nella sinistra, orecchini, e nella destra una *patera* baccellata con palline bianche di cibo (uova?), del quale il rettile si sta nutrendo. A destra dell'albero una seconda ninfa, vestita come la compagna, Egle (]Egfh), approfitta della distrazione del serpente per cogliere un pomo¹¹⁴⁹. Notiamo in questa composizione innanzitutto l'assenza dell'eroe, motivo che caratterizzerà buona parte della produzione magno

l'eroe civilizzatore che cerca di "*conduit à les remettre à leur place*"; in altri casi i satiri si sostituiscono all'eroe come su un *chous* conservato a Londra (British Museum E 539) dove è raffigurato un satiro che brandisce la clava contro un serpente avvolto intorno al tronco di un albero: tale immagine risulta essere significativa anche ai fini della nostra ricerca in quanto riprende lo schema di Herakles che affronta Ladon già presente sulle *lekythoi* di VI secolo a.C. La scena, allo stesso modo di quella presente sul cratere a campana apulo sembra parodiare l'episodio di Herakles nel giardino delle Hesperides, ma per spiegarla non necessariamente bisogna postulare l'esistenza di un dramma satiresco: la logica di questo "scambio" fa riferimento al "*domaine du simposio et du vin*". Sul rapporto tra testi teatrali e immagini cfr. *LA CERAMICA FIGURATA A SOGGETTO TRAGICO* 2003; MANNACK 2008, 193-202; TAPLIN 2007, 34; TODISCO 2002.

¹¹⁴⁵ Pherecyd. *FHistGr* fr. 16-17. [T9]

¹¹⁴⁶ Panyas. fr. 10^E. [T8]

¹¹⁴⁷ MUGIONE 2000, 176, attribuisce il cratere al P. di Truro, in contrasto con *RVAp* I 126, 234 che lo inserisce tra le opere del P. di Lecce: in entrambe i casi si tratta di due pittori del cosiddetto *plain style* databili alla fine del primo quarto del IV secolo a.C. Sul problema cfr. anche MUGIONE 1996, 215-218: la studiosa individua un gruppo di vasi che per peculiarità stilistiche, mostra molti elementi in comune tra loro, a tal punto che forse è possibile ipotizzare una produzione ben distinta e caratterizzata che abbraccia l'area tirrenica e alcune produzioni apule di Taranto e riferibili alla bottega del Pittore di Tarporley.

¹¹⁴⁸ LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 3*; *RVAp* I 126, 234; BROMMER 1956, 42 n. D5 (III5); *ERCOLE* 2001, n. 33; HEYDEMAN 1870, 427, n. 2885; MUGIONE 2000, 176, n. 307; TRENDALL, *CAMBITOGLU* 1961, 65, n. XI.

¹¹⁴⁹ Sul lato B sono presenti due giovani ammantati.

greca.

Allo stesso schema che prevede la presenza della donna che nutre il serpente, collocata alla destra dell'albero dai frutti dorati, rispondono altre immagini collocabili alla metà del IV secolo a.C. e provenienti da area tirrenica. Si tratta di tre *lekythoi* [S53; S55; S56], una proveniente da Ruvo¹¹⁵⁰, le restanti, attribuite ad Assteas, da Paestum¹¹⁵¹: in tutti e tre i casi al centro della scena è collocato l'albero intorno al cui tronco sono avvolte le spire di un serpente ad una sola testa, a sinistra una figura femminile che seduta o in posizione stante offre una *patera* al serpente, a destra una figura femminile stante che con la mano destra raccoglie i pomi dall'albero, mentre con la sinistra regge nelle pieghe del chitone i frutti precedentemente raccolti; lo schema varia solo nella *lekythos* di Ruvo dove, alla destra dell'albero è presente una figura femminile seduta che porge ad Herakles un ramo proveniente dallo stesso albero.

Allo stesso orizzonte cronologico possono riferirsi anche una *hydria* campana¹¹⁵² [S57] e un cratere a volute [S58] rinvenuto in una tomba di Genova¹¹⁵³ e definito genericamente di "fabbrica italiota"¹¹⁵⁴: in entrambi i casi l'albero con i frutti dorati è

¹¹⁵⁰ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2726*; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 39; BROMMER 1942, 117, fig. 12; BROMMER 1956, 42 n. D6. (III6); *ERCOLE* 2001, n. 34; HEYDEMAN 1870, 431-432; *I GRECI IN OCCIDENTE. LA MAGNA GRECIA* 1996, 120, n.10.24; JATTA 1869, copia anastatica 1996, 120; MONTANARO 2007, 357- 381.

¹¹⁵¹ *Lekythos* di Assteas, Napoli inv. 81847: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2729; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 36*; EAA I, s.v. *Assteas*, 743-746, fig. 938; *RVP* 86, 135; 99-100, tav. 57; BROMMER 1956, 42 n.D4.(III4); CIPRIANI, AVAGLIANO 2005, 121-132; GOGOS 1984, 35, fig. 6; *LA MAGNA GRECIA NELLE COLLEZIONI DEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI NAPOLI* 1996, 18, 22, n.1.2; PONTRANDOLFO 1986, 120-138, in particolare 128 n. 16; STELLA 1956, 55; TRENDALL 1989, fig. 351; *VASI ANTICHI* 2009, 100-101; VOLLKOMMER 1988, 17, n. 131. *Lekythos* di Assteas, recentemente restituita dal P. Getty Museum di Malibù: LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 5 a; LIMC VI, s.v. *Ladon*, n. 9*; *RVP* 200, fig. 351; *A PASSION FOR ANTIQUITIES* 1994, 146-149, cat. n. 65; *NOSTOI* 2007, 178, n. 48; *THE J. PAUL GETTY MUSEUM HANDBOOK* 2002, 120.

¹¹⁵² LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 5*; LIMC VI, s.v. *Ladon*, n. 8*; *LCS* 381, 139, tav. 147.1; *LCS Suppl II*, 214; *LCS Suppl III*, 183; *Das Tier in der Antike 400 Werke ägyptischer, griechischer, etruskischer und römischer Kunst aus privatem und öffentlichen Besitz*, Ausgestellt im Archäologischen Institut der Universität Zürich vom. 21 September bis 17 November 1974, Zürich 1974, n. 264, tav. 44.

¹¹⁵³ LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 63*; BROMMER 1956, 42 n. D12.(III12); PARIBENI 1911, 24, fig. 4.

¹¹⁵⁴ PARIBENI 1911, 24, fig. 4. Interessante è notare che all'interno della sepoltura, oltre al cratere a volute, fu rinvenuto un frammento di cratere con scena dionisiaca su di un lato e dall'altro scena del giudizio di Paride.

posto al centro della scena, con la figura femminile che nutre il serpente alla sinistra dell'albero; l'unica differenza che sussiste tra i due esemplari è il numero di personaggi che popolano l'immagine del cratere da Genova, il cui stato frammentario non permette di identificare con certezza, se si tratti esclusivamente di donne o tra essi sia presente anche una figura maschile assimilabile ad Herakles. Lo schema si presenta invertito¹¹⁵⁵ sul collo di un cratere a volute del Pittore di Gioia del Colle¹¹⁵⁶ [S62] e su un esemplare [S68] databile alla fine del IV secolo a.C. attribuito all'officina campana del Pittore delle Danaidi¹¹⁵⁷: in entrambi i casi il personaggio maschile nudo (identificabile nel primo esemplare sicuramente con Herakles per la presenza della *leontè* e della clava) è collocato alla sinistra dell'albero, mentre il personaggio femminile che nutre un serpente con il capo crestato¹¹⁵⁸ è posto nella parte destra della scena.

Dall'analisi delle immagini prodotte per lo più in Campania ricaviamo la consapevolezza dell'esistenza, in pieno V, così come nel IV secolo a.C. e in ambito tirrenico, di maestranze capaci di riprodurre a livelli più o meno alti modelli attici, in grado anche di penetrare nell'essenza stessa di queste immagini, per coglierne gli elementi significanti e rielaborarli¹¹⁵⁹: notevole a questo proposito è l'accento posto sulla rappresentazione in posizione centrale dell'albero (elemento derivante dalla

¹¹⁵⁵ Questo schema (figura maschile+albero+figura femminile) è presente sui sarcofagi romani a proposito delle raffigurazioni del mito di Giasone. Cfr. GAGGADIS – ROBBIN 1994, 79-94: l'autore sostiene la sua derivazione dalla ceramica italiota

¹¹⁵⁶ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2727; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 38*; *RVAp* II 458, 7 a; Sotheby, 10 July 1979, n. 342 e 15 July 1980, n. 185; VOLLKOMMER 1988, 17, n. 136.

¹¹⁵⁷ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2705; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 61; *LCS* 429, 487; BEAZLEY 1943, 76; BROMMER 1956, 42 n.D3(III3); BROMMER 1960, 88; *ERCOLE* 2001, n. 35; HEYDEMAN 1870, 405, n. 2852; VOLLKOMMER 1988, 17, n. 128.

¹¹⁵⁸ Si tratta di una innovazione ascrivibile alla fabbrica campana e che successivamente ritroveremo anche in ambiente apulo, alla fine del secolo, su una *patera* del Pittore del Sakkos Bianco [S71] (New York, mercato antiquario). A differenza di ciò che avviene per il mito di Cadmo, dove il modo in cui è reso il serpente diventa un elemento significativo nella composizione della scena e quindi sul particolare aspetto del mito che si intende mettere in risalto, nelle scene raffiguranti Ladon i differenti modi di rendere il serpente non risultano essere importanti, si potrebbe pensare, al contrario, a scelte puramente decorative. Cfr. PONTRANDOLFO 1995 a, 220.

¹¹⁵⁹ PONTRANDOLFO 1997, 106. Sullo stesso argomento s.v. anche MUGIONE 2008; PONTRANDOLFO 1991; PONTRANDOLFO 2000; SCHMIDT 2002..

tradizione attica contaminata da quella peloponnesiaca) e sulla presenza della figura femminile la quale è intenta a dare da mangiare al serpente¹¹⁶⁰. Proprio questo elemento innovativo rispetto alla tradizione attica precedente costituirà il *leit motiv* di più segmenti della produzione italiota: la struttura delle immagini ripropone la stessa variante che è possibile cogliere nelle raffigurazioni relative al mito di Medea¹¹⁶¹, in modo particolare in quelle che raffigurano la maga intenta a nutrire il serpente per permettere a Giasone di conquistare il vello d'oro¹¹⁶², generando una sovrapposizione tra l'albero¹¹⁶³ cui è appeso il vello guardato da un serpente e il melo custodito da Ladon¹¹⁶⁴. Solo alla luce di queste osservazioni è possibile spiegarci l'immagine presente su una *hydria* pestana [S70] attribuita al Pittore dell'Oreste di Boston¹¹⁶⁵, dove, accanto all'albero con il serpente, collocato in

¹¹⁶⁰ Si tratta di un motivo già attestato nei secoli precedenti nell'arte greca in modo particolare su rilievi votivi e su rilievi funerari; per un'ampia raccolta bibliografica e della casistica sui monumenti di età arcaica e classica soprattutto di ambito laconico s.v. SALAPATA 2006

¹¹⁶¹ PONTRANDOLFO, MUGIONE 1999, 329-352, in particolare 351: il riferimento alla figura di Medea, nonché l'accento posto sulla sua mediazione nell'impresa di Giasone, ripropone una rielaborazione del mito circolante nel mondo tirrenico, volto a sottolineare come tali miti della saga tebana siano utilizzati per legittimare lo statuto politico delle comunità italice. A tal proposito s.v. anche PONTRANDOLFO 1995 a.

¹¹⁶² KNIGHT 1991, nota come il vello è definito, allo stesso modo dei pomi e della case dorate delle Hesperides, pavguson, evidenziando una sovrapposizione non solo dal punto di vista iconografico, ma anche linguistico, tra i due episodi.

¹¹⁶³ L'immagine dell'albero intorno al cui tronco è avvolto il serpente sarà ampiamente attestata nelle epoche successive se lo ritroviamo nelle decorazioni a stucco della basilica sotterranea di Porta Maggiore a Roma, nelle due versioni a noi note sin dall'età classica, quale albero dai pomi d'oro e albero su cui rami è avvolto il vello d'oro. S.v. STRONG, JOLLIFE 1924. Più in generale sulla tematica dell'albero della vita in relazione al serpente s.v. J. C. Frazer, *The serpent and tree of life*, in (a cura di) E. C. Quiggin, *Essays and studies to William Ridgeway on his sixtieth birthday*, 6 August 1913, Cambridge 1913, 413-426.

¹¹⁶⁴ MICHELI 2004, 116. S. v. anche NILSSON 1947. Per i significati che assume la figura del serpente nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio s.v. NOEGEL 2004. Sull'argomento si è soffermato anche CLAUSS 1993, 124, 177, 204. Lo studioso in più punti del suo testo sottolinea come via sia una sorta di sovrapposizione tra Ladon e il drago di Eeta; lo stesso Apollonio ponendo il racconto dell'ultima impresa di Herakles alla fine del suo poema istituirebbe il paragone tra gli *athla* di Herakles e quelli di Giasone (cfr. PALOMBI 1985), d'altro canto, sottolineerebbe in maniera implicita come al raggiungimento dell'impresa da parte di Giasone abbia fortemente contribuito l'intervento di Medea, mentre Herakles raggiunge il suo scopo in virtù della sua forza fisica. Anche altri autori hanno sottolineato questa profonda differenza che esiste tra l'impresa di Herakles e quella di Giasone, risultato quest'ultima di un processo complesso che include persuasione, arti magiche, intrighi, cooperazioni e interventi di molte divinità: s.v. DE FOREST 1994, 47-69; LAWALL 1966; LEVIN 1971.

¹¹⁶⁵ LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 28; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2739; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 62*; *RVPaestum* 258, 1022; BROMMER 1942; BROMMER 1956, 42; GERHARD 1866-1888, 65; TRENDALL 1936, 14, 204 bis tav. 1d; ROCHA PEREIRA 1962, 103-115, tavv. 54-58; SCHAUBENBURG 1960, 88-89, tav. 35.2.

posizione centrale, cui si aggiunge un *kalathos* colmo di frutti¹¹⁶⁶, si dispongono, a sinistra, due figure femminili, una delle quali raccoglie i pomi dall'albero con la mano destra mentre è intenta con la sinistra a reggere una *patera* da cui mangia il serpente, a destra una figura maschile con un abbigliamento orientale, identificabile con Giasone: la sovrapposizione tra i due schemi può dirsi completata.

Sembra cogliersi, attraverso la valorizzazione del segno-albero, negli stessi ambiti di produzione, una precisa volontà di mettere in risalto un determinato segno iconografico, che potrebbe rimandare alla elaborazione di un significato che acquista particolare valore in alcuni centri coloniali, dove si privilegia un peculiare aspetto del mito. Come era già accaduto nella produzione attica il significato delle scene di *karpologia* sottintende la stessa presenza di Herakles e sembra suggerire che, in questa variante, le immagini possono aver assunto un significato legato ad una sfera che potremmo definire rituale-culturale.

Le immagini sembrano sottolineare solo un aspetto della tradizione letteraria che fa capo ad Apollonio Rodio¹¹⁶⁷, il quale, riprendendo la testimonianza euripidea in cui si sottolinea come il giardino delle Hesperides sia divenuto un luogo di beatitudine e di felicità, all'interno del quale sia Herakles che le fanciulle, figlie di Nyx, godono della vita eterna, valorizza l'aspetto rituale delle figure femminili, che si "*affaccendavano cantando amabilmente*"¹¹⁶⁸. In realtà il racconto tramandatoci da Apollonio Rodio si presenta molto più articolato in quanto è possibile riscontrare la sopravvivenza di un tratto tipico delle fonti arcaiche, ovvero l'uccisione del serpente ad opera di Herakles, episodio che non trova riscontro nelle testimonianze iconografiche.

¹¹⁶⁶ Si tratta di un segno caratteristico dei vasi attici a figure nere con scene di apple-pickers. In merito al significato di queste scene s.v. FRACCHIA 1972.

¹¹⁶⁷ A. R. IV, 1396-1431. [T13]

¹¹⁶⁸ A. R. IV, 1399 (trad. a cura di A. Borgogno). [T13]

L'*imagerie* italiota del IV secolo a.C., pertanto, valorizza solo gli elementi innovativi della tradizione, quelli che fanno delle Hesperides le officianti di un culto praticato all'interno del giardino.

Considerare una immagine che contiene elementi inattesi o in contrasto con le formule note senza poter ricorrere a informazioni scritte, costringe anzitutto alla massima attenzione a ogni particolare¹¹⁶⁹. Di grande utilità è un atteggiamento "positivo" nei confronti degli elementi devianti: sono infatti proprio quelli ad esprimere aspetti nuovi di miti, a realizzare, come già sottolineava A. Brelich¹¹⁷⁰, la facoltà del mito di presentarsi in continue variazioni e, tramite queste, aprire spiragli su chi lo esprimeva e lo utilizzava.

Si tratta di una chiave di lettura che, rispetto ai nomi e all'identità mitologica, sembra privilegiare l'emergere dei ruoli e delle connotazioni più generali dei personaggi e dei loro rapporti reciproci¹¹⁷¹.

Nella produzione italiota, in modo particolare quella apula, le raffigurazioni si arricchiscono di personaggi e segni che permettono di inquadrare la scena, tratta dalla cosiddetta variante attica dall'episodio mitico, all'interno dell'universo femminile. Le immagini si popolano di eroti e attributi-segni¹¹⁷² che rimandano al *kosmos gynaikos* come le ciste, gli specchi, i nastri, le ghirlande. Uno dei primi esempi di questo cambiamento avvenuto nell'iconografia italiota può essere ben rappresentato dalla *pelike* del Pittore dell'Ilioupersis [S50] conservata al Museo Civico di Catania (L768)¹¹⁷³. Sul lato principale la scena è suddivisa in due registri: quello superiore è caratterizzato dalla presenza di quattro figure femminili, due delle

¹¹⁶⁹ *ICONE DEL MONDO ANTICO* 2009, 243.

¹¹⁷⁰ BRELICH 1955, 44.

¹¹⁷¹ Sulla sovrapposizione iconografica tra il personaggio di Herakles e quello di Giasone si era già espresso HEYDEMAN 1866, 6-14, secondo il quale c'è una sorta di "parentela" tra i due eroi che ha dato luogo ad una "parentela" iconografica.

¹¹⁷² SALVADORI 2009, 63-74, in particolare 63: "...l'attributo, l'abbigliamento, può costituire l'elemento qualificante di un personaggio tanto da renderlo immediatamente riconoscibile agli occhi dello spettatore".

¹¹⁷³ LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 4*; *RVAp* I, 195, 20; BROMMER 1956, 42 n. D10 (III10); MASCI 2008, 260; LIBERTINI 1930, 183, n. 768, tav. 90.

quali, collocate all'estremità, della raffigurazione sono colte nel momento in cui raccolgono i pomi dai rami di un albero, posto al centro; intorno al suo tronco si avvolgono le spire di un serpente intento a nutrirsi del cibo che gli offre un'altra figura femminile, rappresentata seduta e collocata alla sinistra dell'albero; a destra una donna con il capo velato tiene sulle ginocchia una cassetta aperta¹¹⁷⁴. Sul lato opposto è possibile riconoscere una scena di toilette presso un *loutheron* cui partecipano quattro donne e un erote collocato al di sopra della vasca¹¹⁷⁵: l'immagine potrebbe alludere al bagno purificatore che fa parte dei riti prepuziali (*loutron nymphikon*)¹¹⁷⁶ in cui la giovane si prepara a conquistare la bellezza grazie alla quale sedurrà l'uomo e di cui avrà certificazione attraverso lo specchio¹¹⁷⁷. La lettura in sistema delle immagini della *pelike* in senso "nuziale" era stata già avanzata da G. B. Passeri¹¹⁷⁸ il quale risulta essere il primo editore del vaso: in realtà lo studioso non riconobbe sul lato principale la scena del giardino delle Hesperides che si carica di ulteriori significati, culturali e rituali, per la presenza dell'erote e soprattutto, in posizione centrale, della donna che dà da mangiare al serpente. Anche nelle coeve scene attiche avevamo notato l'introduzione, all'interno delle raffigurazioni del giardino delle Hesperides, di segni legati al mondo femminile: in maniera significativa in esse non avevamo riconosciuto nessun elemento ricollegabile alla sfera culturale in quanto l'intento degli artigiani era quello di sottolineare esclusivamente l'ambientazione "paradisiaca" della scena¹¹⁷⁹.

¹¹⁷⁴ La figura potrebbe riferirsi a Medea che guarda all'interno del *fwriamo*; si tratta del contenitore in cui la maga della Colchide teneva racchiusi i suoi *farmaka*, necessari per l'uccisione del serpente che fungeva da guardiano del vello d'oro (A.R. IV, 155 ss). Sull'argomento s.v. HOLMBER 1998; LIMC V, s.v. *Jason*, nn. 11-13; PONTRANDOLFO, MUGIONE 1999, 344 n. 38; LIMC VI, s.v. *Medeia*, 386-398. Sui significati delle cassette nella ceramografia s.v. BRÜMMER 1995, 1-168, in particolare per la nostra *pelike* 61 n. 281.

¹¹⁷⁵ ARRIGONI 1985; BÉRARD 1986; BÉRARD 2000; COLIVICCHI 2006; DURAND, LISSARRAGUE 1980; GINOUVÈS 1962, 77-99; GUIRAUD 2006; HOSOI 2007; LISSARRAGUE 1990; PFISTER-HAAS 2002; STEWART 1997, 120-122; STÄHLI cds.

¹¹⁷⁶ COLIVICCHI 2006, 277-300.

¹¹⁷⁷ Sul significato dello specchio s.v. MENICHETTI 2006, con ampia bibliografia precedente. Sul significato dello specchio nell'iconografia funeraria CASSIMATIS 1998 a.

¹¹⁷⁸ G. B. Passeri, *Picturae Etruscorum in vasculis*, Roma 1767-1775.

¹¹⁷⁹ S.v. a tal proposito la lettura di METZGER 1953, 210-224.

L'immagine della *pelike* del Pittore dell'Ilioupersis, pertanto, può considerarsi un *unicum* all'interno della produzione italiota, proprio per l'accento posto sui segni legati al mondo femminile che non ritroveremo sui vasi apuli della seconda metà del IV secolo a.C., i quali testimoniano di un cambiamento nell'*imagerie* dell'episodio mitico.

Nonostante possa ascriversi al pieno secondo quarto del IV secolo a.C., il cratere a volute¹¹⁸⁰ del Pittore di Licurgo¹¹⁸¹ [S52], proveniente quasi sicuramente da Ruvo di Puglia¹¹⁸², può essere messo a buon diritto a confronto con le grandi costruzioni del Pittore di Dario: il maestro, insieme alla sua bottega, è considerato fra i pittori di miti uno dei più affascinanti non solo dal punto di vista del repertorio iconografico utilizzato, ma anche da quello della fastosità delle invenzioni compositive¹¹⁸³.

Infatti l'immagine del lato principale si presenta affollata da molti personaggi femminili che reggono tra le mani oggetti tipici del *mundus muliebris*¹¹⁸⁴, dalla cista¹¹⁸⁵ allo specchio¹¹⁸⁶ al ventaglio¹¹⁸⁷ oltre a quei recipienti tipici delle scene di offerta o libagione come la *patera* (figura femminile accanto all'albero, in posizione centrale, e figura femminile in basso a destra) o l'*oinochoe* (donna in alto a sinistra); le figure disposte su due registri sovrapposti intorno all'elemento principale della raffigurazione, ovvero l'albero intorno al cui tronco sono avvolte le spire di un

¹¹⁸⁰ Questa forma vascolare è preferita dai ceramografi magno greci del periodo apulo medio e poi di quello tardo, per le storie a più personaggi disposti su diversi piani, vere e proprie megalografie della pittura vascolare: cfr. SENA CHIESA 2006.

¹¹⁸¹ LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 2*; LIMC VI, s.v. *Ladon*, n. 3*; *RVAp* I 417, 16; BROMMER 1956, 42 n. D8. (III8); JATTA 1869, 540-575; KEULS 1974, 101, tav. 16; *LA CERAMICA FIGURATA A SOGGETTO TRAGICO* 2003, 436, tav. 78. Ap 102; *MITI GRECI* 2004, 234, n. 238; SICHTERMANN 1966, 50, n. 72, tavv. 119-121.

¹¹⁸² SCHNÖRINGER 1834. Per una analisi riguardante la ricomposizione dei corredi delle necropoli di Ruvo s.v. anche A. C. MONTANARO 2007.

¹¹⁸³ SENA CHIESA 2004, con bibliografia di riferimento.

¹¹⁸⁴ Oltre al fondamentale saggio di ROBERT 1979 (edizione italiana), un contributo teorico sul problema della raffigurazione dell'oggetto nell'immagine si deve ad HALM – TISSERAND 2004. Sul tema più specifico degli oggetti al femminile s.v. BAGGIO 2008.

¹¹⁸⁵ Sul ruolo simbolico dei contenitori in relazione alle donne s.v. LISSARRAGUE 1995, 91-101.

¹¹⁸⁶ Cfr. nota 59.

¹¹⁸⁷ WASOWICZ 1990.

serpente¹¹⁸⁸, sono state variamente interpretate: già G. Jatta¹¹⁸⁹ aveva ipotizzato si trattasse delle Hesperides per la presenza dell'albero "*dei sacri pomi*" e aveva operato una distinzione tra le figure affiancate da *hydriae* e quelle che ne erano prive, interpretando le prime come Iadi, "*il cui conversare con le Hesperides ben si addice alle Iadi che furono loro sorelle, nate ancor esse di Atlante*"¹¹⁹⁰; di Iadi parla anche L. Todisco¹¹⁹¹, differentemente da E. Keuls¹¹⁹² che sostiene si tratti di Danaidi: quest'ultima ipotesi è stata formulata sulla base della presenza delle *hydriae* e sulla presunta ambientazione infera della scena¹¹⁹³. Elemento fondamentale per quest'ultima interpretazione è la presenza dell'acqua, veicolo essenziale non solo nell'ambito delle cerimonie nuziali (si pensi al *loutron nymphikon*), ma in qualsiasi forma di ritualità che prevede un passaggio verso una nuova fase di vita. Ciò potrebbe spiegare l'inserimento di queste figure, semplici portatrici d'acqua, all'interno di una scena di *karpologia* che vede protagoniste le Hesperides: anche in questo caso la raccolta dei frutti dorati è mezzo per raggiungere una condizione superiore che, nel caso di Herakles, significativamente assente, rappresenta l'ascesa all'Olimpo.

Seguendo un procedimento molto diffuso negli studi ottocenteschi G. Jatta cerca conferma delle sue interpretazioni nei testi letterari e, in modo particolare, prende come esempio sia i versi di Apollonio Rodio¹¹⁹⁴ che quelli di Virgilio¹¹⁹⁵ in cui le ninfe Hesperides vengono ricordate come officianti un culto in onore del serpente, ipotesi avvalorata dalla presenza del pilastrino¹¹⁹⁶ alle spalle della figura femminile

¹¹⁸⁸ TRINQUIER 2008, 221-255, in particolare 224.

¹¹⁸⁹ JATTA 1869, 540-575.

¹¹⁹⁰ *Ibidem*, 547.

¹¹⁹¹ LA CERAMICA FIGURATA A SOGGETTO TRAGICO 2003, 436.

¹¹⁹² KEULS 1974, 101.

¹¹⁹³ PETTENÒ 2004, 18-19, 22-24, 44-45; PETTENÒ 2006.

¹¹⁹⁴ A. R. IV, 1396. [T13]

¹¹⁹⁵ VERG., A. IV, 480-484.

¹¹⁹⁶ Lo stesso elemento lo ritroviamo sulla *situla* del p. di Ascoli Satriano [S63] (*RVAp* Suppl I, 126, 874 a, tav. 23.6), in questo caso in posizione centrale tra un personaggio maschile armato di arco, faretra e clava e un personaggio femminile che compie il gesto della *anakalypsis*.

(Afrodite?)¹¹⁹⁷ all'estrema destra del registro superiore, elemento architettonico che potrebbe alludere ad un luogo sacro, cui rimanderebbe anche la presenza dei vasi per libagione. Un altro elemento fondamentale della decorazione è costituito dalla centralità del segno albero¹¹⁹⁸, posto quasi in asse con la figura centrale raffigurata sul collo, interpretata come Dioniso, per cui un satiro sta compiendo una libagione¹¹⁹⁹: all'apoteosi dell'eroe potrebbe fare da contrappunto una felicità dionisiaca senza tempo, un idillio bacchico che esprime le aspettative gioiose degli iniziati ai misteri¹²⁰⁰; inoltre la sorte di Herakles ascenso all'Olimpo ben esprime la parabola mitologica di questa stessa dinamica dal basso verso l'alto, da un mondo infero o terreno ad un al di là sconosciuto, ma che allo stesso tempo promette felicità eterna¹²⁰¹. Suggestivo potrebbe essere il paragone con quelle scene di introduzione di Herakles all'Olimpo dove è lo stesso Zeus a compiere una libagione, quale metafora della immortalità¹²⁰²: l'umanizzazione aneddotica di un gesto rituale istituisce un richiamo immediato alle sfere e alle divinità chiamate in causa¹²⁰³, nel nostro caso Dioniso. Ciò testimonia a partire dalla metà del IV secolo a.C. una irruzione esplicita della simbologia dionisiaca nei monumenti di destinazione funeraria che, inequivocabilmente, documenta la diffusione di tali credenze nella concezione

¹¹⁹⁷ Per la presenza di questa figura all'interna di una scena definita "funeraria", G. Patroni in *GUIDA ILLUSTRATA* 1908, 453 parla di "eschatogamia".

¹¹⁹⁸ Fanno eccezione il *lebes gamikos* del Gruppo Minniti (*LCS* 72, 366, tav. 33.9), la *situla* del Pittore di Ascoli Satriano (*RVAp* Suppl I, 126, 874 a, tav. 23.6), il cratere a volute del Pittore degli Inferi (*RVAp* Suppl II, 162, 283c), la *loutrophoros* del Pittore del Louvre MNB 1148 (*RVAp* Suppl II, 20, 278-282), dove l'albero è collocato alla estremità destra della raffigurazione.

¹¹⁹⁹ MUGIONE 1996 a, 245: si sottolinea in questo modo un rapporto di reciprocità tra il dio e il suo seguito, che si instaura attraverso un rituale di tipo misterico, svolto assieme alla divinità. A tale proposito è per me doveroso ringraziare la dott.ssa B. Danza che mi ha concesso di leggere la sua tesi di dottorato sulle attestazioni del culto di Dioniso in Magna Grecia. A proposito delle scene di offerta a Dioniso, la dott.ssa sottolinea come esse "*rispecchino la complessità di una concezione religiosa che si traduceva in una pratica culturale*".

¹²⁰⁰ ISLER-KERÉNYI, 2008, 229-247; l'autrice sottolinea come il Pittore di Licurgo, a differenza della maggior parte dei ceramografi apuli di grandi vasi, nell'adattare i soggetti mitologici alla funzione sepolcrale del vaso, non usi sempre il tipico motivo del *naiskos* che, della morte, mette in primo piano la prospettiva dei sopravvissuti, anzi preferisca dipingere motivi dionisiaci per alludere ad una vita beata dopo la morte.

¹²⁰¹ *Ibidem*, 242.

¹²⁰² ARAFAT 1990, 104-112.

¹²⁰³ LISSARRAGUE 1995, 141-144.

escatologica greca¹²⁰⁴.

Significativa a questo punto risulta essere la lettura delle scene poste sul lato opposto del vaso: sul collo Herakles in lotta contro il toro di Creta¹²⁰⁵, a sinistra Atena, a destra Iolao, una donna ed un erote; sul corpo in basso il sacrificio di un toro presso l'altare del tempio di Apollo, in alto il tempio con il simulacro della divinità con i suoi attributi, la cerva e l'alloro, ai lati vari personaggi tra cui Ermes, Afrodite ed eroti¹²⁰⁶. A. D. Trendall¹²⁰⁷ ha descritto semplicemente questa scena come "sacrificio ad Apollo": in realtà si tratterebbe di un episodio in particolare e non di una scena generica. Tale interpretazione è stata proposta da O. Taplin¹²⁰⁸, sulla scia di M. Schmidt¹²⁰⁹, la quale propende per una evocazione combinatoria di più temi e personaggi. Interessante non è tanto l'ipotesi avanzata dalla studiosa tedesca¹²¹⁰ secondo cui su entrambe i lati sarebbero rappresentati due temi della tragedia attica (una perduta tragedia dedicata alle Danaidi e lo Ione di Euripide), quanto piuttosto la contrapposizione istituita dal Pittore di Licurgo tra una ritualità di tipo escatologico incarnata dalle figlie di Danao, che conferiscono alla scena del lato principale un significato di tipo misterico, e una ritualità di tipo ufficiale rappresentata dal culto di Apollo a Delfi, sottintendendo quell'eterno dualismo tra spirito apollineo e spirito dionisiaco¹²¹¹, se è vero che grande rilevanza deve avere la scena sul collo del lato principale con la libagione a Dioniso, il cui significato abbiamo precedentemente discusso. Pertanto l'atmosfera rituale rimanda ad una metamorfosi riuscita di cui è paradigma la felicità dionisiaca.

¹²⁰⁴ *DIONYSOS MITO E MISTERO* 1991; MUGIONE 1996 a.

¹²⁰⁵ LIMC V, s.v. *Herakles and Cretan bull (Labour VII)*, n. 2346; TODISCO 1975, 40-41: lo schema risulta diffuso a partire dal VI secolo a.C. Cfr. cratere a volute da Ruvo, Napoli, Museo Archeologico inv. 82361 (*RVAp* II 799, 29, tav. 382.5-6).

¹²⁰⁶ *LA CERAMICA FIGURATA A SOGGETTO TRAGICO* 2003, 436-437. Una interpretazione in chiave politica della scena è offerta da BILLOWS 1994, 30-31.

¹²⁰⁷ *RVAp* I 417, 16.

¹²⁰⁸ TAPLIN 2007, 146-148.

¹²⁰⁹ SCHMIDT 1979.

¹²¹⁰ *Idem.*

¹²¹¹ DETIENNE 1986, 124-132; DETIENNE 2010; ISLER KERÉNYI 2001; SIMON 1998.

A partire dalla seconda metà del IV secolo a.C. l'*imagerie* italiota si arricchisce di nuovi significati: il pieno periodo ellenistico diventa il momento in cui si formano l'identità e l'autocoscienza dei popoli indigeni, i quali, nell'ampio spettro linguistico offerto dalla cultura greca, trovano il modo di esplicitare temi e programmi figurativi, non aderendo passivamente a un modello imposto, ma scegliendo consapevolmente¹²¹². Tale risulta essere il caso del cratere a volute del Pittore di Dario conservato al Museo Nazionale di Napoli¹²¹³ [S64] (inv. 81934), proveniente da Ruvo¹²¹⁴ e databile al terzo quarto del IV secolo a.C.¹²¹⁵ Il contesto di provenienza del vaso di "Archemoro" è stato di recente ricostruito da A. Montanaro¹²¹⁶ sulla base dei dati di archivio della Soprintendenza di Napoli, presso il cui Museo furono trasferiti molti dei vasi rinvenuti a Ruvo, e dei dati desunti dagli appunti dei collezionisti di Ruvo, tra cui spicca il nome del Cav. Ursi.

Nella parte superiore sembra essere raffigurato un livello che potremmo definire "cosmico": a destra Helios su una biga si dirige nella direzione opposta, al centro Atlante di prospetto sostiene la volta celeste, a sinistra Phosphoros¹²¹⁷ con torcia nella mano sinistra cavalca verso sinistra; in posizione frontale rispetto ad Atlante, ma su un livello inferiore, è collocata la figura di Herakles nudo stante, con la clava nella mano sinistra, alle sue spalle Atena e una Nike. Su quello che potremmo definire il secondo registro, in asse con Atlante, è collocato un albero intorno al cui tronco sono avvolte le spire di un serpente; su più livelli, ai lati della costruzione centrale, si dispongono sette figure femminili¹²¹⁸ raffigurate in diversi atteggiamenti

¹²¹² DOMINICI 2009, 21.

¹²¹³ Sul lato opposto sono raffigurati i funerali di Archemoro: per una descrizione dettagliata della scena s.v. POUZADOUX 2008, 205-220, in particolare 213-216.

¹²¹⁴ Per la ricostruzione del contesto s.v. MONTANARO 2007, 717-739.

¹²¹⁵ LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 12*; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2686; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 56*; *RVAp* II 496, 42b; BEAZLEY 1947, 84; BROMMER 1956, 42 n. D7.(III7); GERHARD 1866-1888; SCHAUBENBURG 1962, 55-59, tav. 17.3; VOLLKOMMER 1988, 16, n. 116, fig. 23.

¹²¹⁶ MONTANARO 2007, 717-739.

¹²¹⁷ KARUS 1984, n. 74.

¹²¹⁸ Si tratta della tradizione presente in D.S. IV 27, 2. [T14]

e con diversi attributi, come lo specchio, il ventaglio, la cassetta¹²¹⁹, il nastro, il fiore¹²²⁰, la corona, oltre ad una patera posta nel campo e un pilastro cui si appoggia una figura collocata alla sinistra dell'albero, entrambi ricollegabili alla dimensione culturale dell'episodio mitico. Tranne questi due elementi che avevamo riconosciuto anche sul cratere del Pittore di Licurgo, niente ci rimanda a quella sfera rituale-culturale, cui potevano alludere gli stessi elementi sulla ceramica italiota prodotta in ambito tirrenico.

Insieme al cratere a volute del Pittore di Dario erano depositi all'interno della tomba a semicamera altri vasi monumentali attribuibili alle botteghe del Pittore di Licurgo e dello stesso Pittore di Dario: si tratta di una *loutrophoros* del Pittore di Dario (Napoli, Museo Archeologico inv. 82268) con il mito di Tereo e Apate, di una anfora panatenaica del Pittore di Chamay (Napoli, Museo Archeologico inv. 81944) con scene della morte di Archemoro, cui si associano altri personaggi quali Licurgo, Euridice, Ipsipile ed Anfiarao, di una *hydria* del Pittore di Chamay (Napoli, Museo Archeologico inv. 82419) con scene del giudizio di Paride. Come sottolinea A. Montanaro¹²²¹, le caratteristiche strutturali della tomba, le sue dimensioni ragguardevoli, nonché l'eccezionale qualità, complessità e coerenza del programma figurativo e decorativo, desumibile dalle scene dipinte sul corredo ceramico, sono elementi che inducono a sottolineare la rilevanza sociale del defunto. Si tratta di temi che se da una parte arricchiscono il cerimoniale funerario con espliciti riferimenti alla celebrazione del rango¹²²² (vedi i funerali di Archemoro), dall'altra alludono ad una salvezza di tipo "personale" (morte di Archemoro, mito di Anfiarao, di Procne e Tereo, tiaso dionisiaco, non ultimo acquisizione di una condizione superiore tramite

¹²¹⁹ Per l'interpretazioni di oggetti legati al mondo femminile come lo specchio, la cassetta e il ventaglio, in scene funerarie s.v. CASSIMATIS 1998.

¹²²⁰ L'oggetto costituisce un simbolo prezioso appartenente alla sfera dei Beati, quasi una garanzia di sopravvivenza. Cfr. SCHMIDT, TRENDALL, CAMBITOGLOU 1976, 22-24.

¹²²¹ MONTANARO 2007, 723.

¹²²² SENA CHIESA 2006, 236.

la raccolta dei pomi delle Hesperides).

Negli ultimi decenni l'attenzione si è maggiormente concentrata sul problema dell'attualità politica, sovente filtrata dal racconto mitologico, dell'opera del Pittore di Dario¹²²³. Il messaggio delle sue opere può essere paragonato ad una propaganda politica intesa in senso moderno. Esso può essere recepito a più livelli; il primo livello corrisponde ad un interesse generale per la politica del mondo greco in un periodo di ristrutturazione generale delle egemonie: l'espressione dei miti sotto forma letteraria e teatrale è la migliore prova del loro valore di comunicazione politica. I vasti orizzonti geografici evocati, la molteplicità delle storie di potere e di misteri interessano i clienti indigeni e tarantini del pittore. Il secondo livello corrisponde ad un interesse per la politica macedone come espressione di una nuova potenza e come supporto di un nuovo panellenismo, come può essere ben testimoniato dalle immagini dei vasi della tomba di Ruvo da cui proviene il cratere di Archemoro (Napoli, Museo Archeologico inv. 81934). I committenti di questi vasi ricevono il messaggio del pittore per il suo valore intrinsecamente politico, dal momento che essi stessi sono attori della politica del momento¹²²⁴. La riattualizzazione in senso pro macedone del messaggio panellenico appare anche nella continuità dell'esperienza politica di queste regioni: la Macedonia in sostanza ha sostituito Atene come modello, come ben si può notare nella composizione del corredo della tomba del vaso di Archemoro dove è presente un vaso (Napoli, Museo Archeologico inv. 82268) con il mito di Tereo cui era stato dedicato un luogo di culto a Megara, alleata di Atene¹²²⁵.

Le innumerevoli forme di religiosità rispetto alla morte che sembrano progressivamente esplodere nel corso del IV possono essere lette attraverso il

¹²²³ MASSA PAIRAULT 1996 a.

¹²²⁴ POUZADOUX 2004; POUZADOUX 2005.

¹²²⁵ MASSA PAIRAULT 1996 a.

linguaggio delle immagini¹²²⁶: è il caso del mito di Anfiarao, della morte del giovane Archemoro, della felicità dionisiaca incarnata da Dioniso e Arianna, che costituiscono l'esemplificazione di come valenze legate alla sfera funeraria, dionisiaca e salvifica possono essere assunte come modello da un solo individuo che si autorappresenta per sottolineare il proprio *status* e mettere in scena la speranza di salvezza.

Come hanno recentemente mostrato C. Pouzadoux¹²²⁷ prima e T. Morard¹²²⁸ poi, il Pittore di Dario ha fatto delle rappresentazioni sovrapposte una delle sue specialità: egli rappresenta l'universo del mito¹²²⁹ praticando una composizione circolare e una disposizione su più piani o registri, dove il livello superiore è occupato dalle divinità-“spettatrici”¹²³⁰, mentre quello inferiore dagli eroi del mito, la cui apparente immobilità costituisce la chiave per interpretare anche le scene dei registri superiori. Ci si è chiesti, insieme a T. Morard, se il frammentare la storia mitica su più piani non potesse indicare una “distruzione” dell'immagine mitologica. L'analisi del cratere di Napoli mostra, al contrario, una volontà ben precisa da parte del pittore di comporre una costruzione complessa, intellegibile su più livelli. La caratteristica sinottica di questa composizione autorizza l'impiego della parola “quadro”: malgrado la divisione dello spazio della rappresentazione in due o tre livelli sovrapposti, l'unità del quadro è assicurata dall'articolazione tra decoro e personaggi, grazie ad una scenografia di gesti e sguardi¹²³¹.

Il pittore di Dario, più dei suoi predecessori, mette maggiormente in risalto la centralità del segno albero, ponendolo in asse con la figura di Atlante che,

¹²²⁶ PONTRANDOLFO 1988, 93-96.

¹²²⁷ POUZADOUX cds.

¹²²⁸ MORARD 2009: l'autore dedica ampio spazio alla storia degli studi nelle pagine introduttive del suo lavoro, mettendo in evidenza come già dall'inizio del XIX secolo l'attenzione degli studiosi si andava appuntando su questi grandi quadri della ceramografia apula.

¹²²⁹ TOURRAIX 1997, 295-324, in particolare 299.

¹²³⁰ Il concetto è introdotto per la prima volta da BLOCH 1888, 1.

¹²³¹ A proposito delle composizioni su più piani ROUVERET 1989, 134 ha parlato di “*véritable scénographie du tableau*”. Per quanto riguarda il problema dell'influenza della pittura parietale sulla ceramografia apula cfr. anche PONTRANDOLFO 2004.

diversamente da quello che sostiene C. Aellen¹²³², non costituisce un indicatore spaziale, bensì è un chiaro riferimento alla costruzione cosmogonica¹²³³ dell'universo già evidente nei versi della *Teogonia* di Esiodo: che poi il pittore sia permeato di cultura arcaica è dimostrato anche dalla assenza di Dioniso tra gli dei a conferma di una perennità dell'ideologia omerica ed arcaica nell'*atelier* del Pittore di Dario¹²³⁴.

L'associazione con le scene del lato opposto, dove sono raffigurati i funerali di Archemoro e, sul collo, il ratto di Ippodamia ad opera di Pelope¹²³⁵, permette di approfondire il discorso sulla prospettiva geografica¹²³⁶ e funeraria¹²³⁷. Quest'ultima lettura è giustificata anche dalla presenza sul collo, in asse con Atlante e l'albero delle Hesperides di una scena di "felicità dionisaca" composta da satiri e menadi, Dioniso ed Arianna: lo stesso schema era stato riconosciuto per il cratere del Pittore di Licurgo. Già in quella occasione avevamo precisato come il passaggio di stato consentito ad Herakles dall'acquisizione dei pomi delle Hesperides costituisse un paradigma di felicità assicurato anche dall'adesione a forme di credenze di tipo dionisiaco: la scena del nostro vaso, con la coppia formata da Dioniso ed Arianna, richiama la felicità dionisiaca che deriva dal percorso di trasformazione verso un nuovo statuto che è quello matrimoniale¹²³⁸. La capacità dell'immagine di attualizzare il mito tramite una selezione così precisa di gesti e segni e, d'altro canto, la possibilità di intensificare il senso della scena attraverso la presenza di eroi fondatori quali Herakles, consente di proporre il mito come paradigma per le comunità aristocratiche indigene¹²³⁹.

¹²³² AELLEN 1994, 120-121, 133.

¹²³³ BALLABRIGA 1986.

¹²³⁴ MORARD 2009, 95.

¹²³⁵ Sul valore funerario dei miti di ratto s.v. MUGIONE 2000, 140-141.

¹²³⁶ AELLEN 1994, 103-104.

¹²³⁷ Sul valore delle scene con rappresentazioni di monumenti funerari s.v. CASSIMATIS 1995; PONTRANDOLFO, PRISCO, MUGIONE, LAFAGE 1988.

¹²³⁸ ISLER KERÉNYI 1990; ISLER KERÉNYI 2004.

¹²³⁹ POUZADOUX 2008, 216. Cfr. anche TORELLI 2004.

Accanto ad una lettura “verticale” delle immagini del vaso è possibile avanzarne una in senso orizzontale: il movimento da destra a sinistra è dato dalle personificazioni dei concetti astrali; rappresentando gli astri in corsa nella loro funzione cosmografica e cosmologica¹²⁴⁰, il pittore pone l’accento sul movimento costante di questi elementi¹²⁴¹ e sul passaggio dal giorno alla notte, all’interno del quale Atlante e il giardino delle Hesperides rivestono ancora una volta un ruolo centrale, maggiormente avvalorato dalla lettura verticale della scena, una sorta di combinazione tra due chiavi interpretative differenti, una fondata sulla “giustapposizione”, l’altra sulla ripartizione delle figure intorno ad un edificio-punto centrale. La terra delle Hesperides e di Atlante tende ad apparire meno eccentrica, più vicina ad una zona centrale ed assiale, senza perdere nel contempo la sua dimensione occidentale: il luogo dell’universo occupato da Atlante e dalle Hesperides presenta la struttura cosmologica di un *omphalos*¹²⁴² di un ombelico del mondo, cioè di un punto in un certo qual modo centrale che si presenta come una zona in cui si effettua la rottura e la fusione dei livelli cosmici nel senso verticale o in quello orizzontale.

Il nostro discorso acquista una maggiore evidenza se analizziamo la scena presente su un’anfora di tipo panatenaico [S65] attribuita anch’essa al Pittore di Dario¹²⁴³ e conservata nei musei di Berlino (inv. F3245). La scena è divisa in due registri sovrapposti e indipendenti: nel registro superiore Atlante, raffigurato come un re in trono, è collocato di fronte ad Herakles nudo con *leonté* e clava¹²⁴⁴; la scena

¹²⁴⁰ POUZADOUX 2009, 29-43, in particolare 29: le personificazioni di entità geo-politiche o spaziotemporali che entrano in massa nelle decorazioni dei vasi apuli della metà del IV secolo a.C. mettono in relazione la cultura dei pittori e quella della clientela con il pensiero filosofico e il teatro greco.

¹²⁴¹ AELLEN 1994, 121.

¹²⁴² A proposito del tema “*omphalico*” si veda ELIADE 1974, 316-317; ROSCHER 1913; ROSCHER 1918.

¹²⁴³ LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 19•; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2688; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 57; *RVAp* II 499, 56; BAYET 1926, 399, n. 1; JBEAZLEY 1947, 43; BROMMER 1956, 42 n. D1.(III1); GERHARD 1866-1888, 219-228; VOLLKOMMER 1988, 16, n. 115.

¹²⁴⁴ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2688.

è completata da Selene¹²⁴⁵, Hermes e da Maia(?). Sul registro inferiore sono raffigurati l'albero intorno al cui tronco è avvolto il serpente, una figura femminile che lo nutre¹²⁴⁶, un'altra figura femminile con *xilophono*¹²⁴⁷ e un erote in volo con ghirlanda e nastro. Benché i due registri siano separati da una decorazione a palmette, Atlante e l'albero delle Hesperides sono posti sullo stesso asse, così come per il vaso precedente: non si tratterebbe di una scelta casuale ma piuttosto della volontà da parte del pittore di organizzare la composizione di questi vasi monumentali su più piani, dove il piano celeste è esemplificato dalla figura di Atlante e quello umano dall'albero e dalle figure femminili che lo circondano.

Al contrario un cratere a volute opera del Pittore degli Inferi¹²⁴⁸ [S66], seguace del Pittore di Dario, utilizza un differente schema iconografico¹²⁴⁹, ponendo al centro della composizione Atlante in trono e relegando l'albero con il serpente all'estremità destra della scena. Anche in questo caso l'immagine è organizzata su due livelli sovrapposti: nel registro superiore troviamo a sinistra due figure femminili, al centro Selene su una quadriga, Herakles ed Atena; in quello inferiore, Hermes, Herakles e Ghe, la cui presenza potrebbe ricollegarsi alla tradizione letteraria tramandata da Ferecide¹²⁵⁰ secondo cui i pomi dorati costituirebbero il suo dono per le nozze di Zeus ed Era. Significativo risulta l'accento posto sulla figura dell'eroe che compare in entrambi i registri e sulla figura di Atlante in trono, identificabile grazie alla iscrizione. Sia la scena presente sull'anfora che quella del cratere potrebbero richiamare quelle in cui è raffigurata l'accoglienza di Herakles all'Olimpo: anche in

¹²⁴⁵ LIMC II, s.v. *Astra*, n. 56.

¹²⁴⁶ Si tratterebbe di un elemento innovativo per la ceramica apula della seconda metà del IV secolo a.C.

¹²⁴⁷ SMITH 1968; SMITH 1976.

¹²⁴⁸ LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2688 a; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 58*; LIMC VI, s.v. *Ladon*, n. 4*; *RVAp* Suppl II, 162, 283c; SCHAUBENBURG 1989 a.

¹²⁴⁹ Sia DE JULIIS 2000, 118, che TODISCO 1992, 28, sostengono che il Pittore di Dario e il suo "allievo", il Pittore degli Inferi, ricercano una unità e una coerenza spaziale sia in senso verticale che in senso orizzontale. Un'ampia raccolta bibliografica sulla bottega del pittore di Dario è fornita da CAMITOGLOU, ALLEN, CHAMAY 1986; CARPENTER 2009.

¹²⁵⁰ Pherecyd. *FHistGr* fr. 16-17. [T9]

questo caso, come era accaduto in precedenza per l'albero, i pittori hanno operato una giustapposizione tra le due figure (Zeus ed Atlante) per mettere in evidenza la figura di Atlante in quanto re e collegarla direttamente all'episodio delle Hesperides, nell'ottica di una lettura a livello cosmogonico del mito.

Infine consideriamo un numero ristretto di scene in cui non si fa chiaro riferimento al mito di Herakles nel giardino delle Hesperides, si tratta di una *loutrophoros* apula¹²⁵¹ [S67] e di una *lekythos* pestana¹²⁵² [S69], entrambi riferibili agli anni finali del IV secolo a.C.

Nel primo caso l'immagine dell'albero delle Hesperides è collocato all'interno di una costruzione di ampio respiro, disposta su più livelli, dove figurano personaggi e attributi del corteggio di Afrodite: la scena con la figura femminile che raccoglie un pomo da un albero carico di frutti è posta al margine inferiore destro della composizione, sullo stesso livello delle figure di Leda con il cigno e un personaggio maschile identificabile grazie all'iscrizione con Hypnos; sembra plausibile pertanto che l'inserimento del segno albero+figura femminile possa far riferimento alle coeve scene attiche dove è esaltato l'elemento erotico del paesaggio in cui è ambientata la scena. Tanto più carica di segni legati al mondo di Eros risulta l'immagine della *lekythos* da Paestum dove all'albero si giustappone un erote che sembra voler aiutare la donna nell'atto di raccogliere i frutti dall'albero¹²⁵³. Le scene di *karpologhia* rappresentate su questi due vasi valorizzano gli elementi che nel mito sono funzionali ad esplicitare il senso delle immagini stesse, ovvero la raccolta dei pomi come mezzo per accedere ad una condizione superiore.

¹²⁵¹ LIMC IV, s.v. *Leda*, 17*; *RVAp* Suppl II, 20, 278-282; AELLEN 1994, n. 85, tavv. 101-104; SCHAUENBURG 1989, 46, figg. 31-32; TAPLIN 2007, 89-90; *THE J. P. GETTY MUSEUM JOURNAL* 15 (1987), 163-164.

¹²⁵² LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 82; *RVP* 286-287, 166, tav. 181; NEUTSCH 1956, 409, fig. 133; TRENDALL 1955, 57, fig. 10.

¹²⁵³ Anche nella ceramica attica è attestata la diffusione di questo motivo, cfr. SIMON 1990.

Il quadro delineato per la ceramica italiota presenta una articolazione del materiale preso in considerazione in due grandi gruppi, omogenei per quanto riguarda le attestazioni di determinati schemi iconografici che mostrano significative varianti in relazione agli ambiti territoriali di riferimento.

Ad un primo schema iconografico diffuso in area tirrenica che prevede la presenza di Herakles, dell'albero con il serpente e di una o più figure femminili, si affianca un ulteriore schema, di tradizione apula, dove l'accento è posto sul segno albero e sulla figura di Atlante, riprendendo uno schema presente nelle testimonianze attiche di età arcaica.

Le immagini diffuse in area tirrenica presentano, già dalla prima testimonianza costituita da una *neck-amphora* campana databile alla metà del V secolo a.C. [S32], uno schema fortemente innovativo rispetto alle coeve testimonianze attiche: l'accento è posto su una figura femminile la quale reca tra le mani un vaso, la *patera* o la *phiale*, che offre ad un serpente le cui spire sono avvolte intorno al tronco dell'albero.

La lettura in sistema di tali segni permette di propendere verso una lettura della scena in senso culturale, avvalorata e giustificata anche dal testo di Apollonio Rodio¹²⁵⁴: l'autore, infatti, valorizza tale elemento definendo le Hesperides quali officianti di un culto.

Tale sintagma formato dalla figura femminile+albero è presente anche sulla ceramica diffusasi in ambito apulo: in questo caso esso non assume quel ruolo predominante caratteristico dell'area tirrenica, ma costituisce un elemento accessorio, inserito nell'ambito di costruzioni a più livelli di ampio respiro.

Lo schema "apulo" da un lato riprende la tradizione peloponnesiaca di età arcaica che aveva valorizzato la figura di Atlante e il relativo significato cosmogonico,

¹²⁵⁴ A. R. IV, 1396-1431. [T13]

dall'altro pone l'accento anche su quei segni messi in evidenza alla fine del V secolo a.C. e riferibili al *kosmos gynaikos* e li inserisce all'interno di un sistema più complesso dove diventa determinante l'assialità tra la figura del titano e quella dell'albero dai pomi dorati¹²⁵⁵, come nel caso del cratere a volute del Pittore di Dario [S64], dell'anfora panatenaica del Pittore di Dario [S65] e del cratere a volute del Pittore degli Inferi [S66].

¹²⁵⁵ DIEZ DE VELASCO 2000.

Conclusioni

La ricerca qui sviluppata concerne il mito di Herakles e delle Hesperides..

A lavoro compiuto e prima ancora di tracciare il percorso dell'iconografia di Herakles nel giardino delle Hesperides e di definirne le tappe cruciali, sarà bene soffermarsi sulle caratteristiche del nostro lavoro. La differenza più vistosa rispetto a studi di taglio e scopo analogo incentrati sulle fatiche di Herakles sta nel non aver limitato la ricerca al materiale attico di età classica¹²⁵⁶, ma di averla estesa anche alla produzione ceramica del IV secolo, con una attenzione particolare alla ceramografia italiota; si è scelto inoltre di non affrontare le attestazioni di Herakles e delle Hesperides nell'arte italica ed etrusca coeve in quanto la voce del LIMC dedicata a questa impresa¹²⁵⁷, riporta pochi esemplari riferibili all'episodio mitico nel suo complesso¹²⁵⁸.

Il materiale raccolto in maniera sistematica è stato organizzato tenendo conto delle categorie spazio-tempo, criterio che permette l'inserimento delle immagini in un contesto storicamente e culturalmente coerente.

Pur senza soffermarmi sulla vasta bibliografia sull'eroe¹²⁵⁹ mi preme rilevare l'assenza finora di opere di sintesi fondate su una schedatura sistematica¹²⁶⁰, base indispensabile per l'interpretazione semantica dell'*imagerie* dell'episodio mitico: la lista redatta da F. Brommer¹²⁶¹, per quanto numericamente cospicua, si propone,

¹²⁵⁶ A tal proposito SCHMIDT 1997, 896, parla di “*presupposto fittizio di una iconografia autoreferenziale*”.

¹²⁵⁷ LIMC V, s.v. *Hercle and the Hesperides*, 225-226.

¹²⁵⁸ L'unico esempio che può essere avvicinato agli schemi da noi individuati è costituito da uno specchio etrusco di fabbrica vulcente, databile alla metà del V secolo a.C. (LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 15): sulla superficie esterna sono raffigurati affiancati Herakles ed Atlante nell'atto di sorreggere la volta celeste, a destra è collocata la figura di Atena. Lo schema risulta essere simile a quello presente sulla coeva metopa del tempio di Zeus ad Olimpia [S26] e testimonierebbe una diffusione in ambiente tirrenico dello stesso, attestato altresì grazie all'immagine sulla *neck-amphora* campana del Gruppo del Pilastro e della civetta [S32].

¹²⁵⁹ BROMMER 1953; BROMMER 1973; BROMMER 1979; SCHEFOLD 1973; SCHEFOLD 1981; SCHEFOLD-JUNG 1988; VOLLKOMMER 1988.

¹²⁶⁰ Nella catalogazione dei documenti letterari ed iconografici, indispensabili per le nostre analisi, è stata utilizzata una scheda che consente la registrazione dei dati fondamentali di ciascun esemplare, cui si fa riferimento nel testo tramite il rimando al numero di catalogo progressivo.

¹²⁶¹ BROMMER 1979.

infatti, come semplice raccolta della documentazione, priva di commento; ugualmente la voce del LIMC dedicata all'eroe e redatta da G. Kokkorou Alewras¹²⁶², fornisce una sintesi iconografica solo per alcune tipologie di materiali.

Consapevoli che il mito come racconto tradizionale è in grado di fornire per via mediata una rappresentazione dei valori in cui si identificano le diverse comunità che lo hanno adottato, abbiamo cercato di analizzarne il significato attraverso l'analisi autonoma della tradizione letteraria e di quella iconografica, nel tentativo di ricostruirne il meccanismo di formazione e di trasformazione¹²⁶³. Come è noto ciascun mito è caratterizzato da una molteplicità di racconti diversi tra loro, con varianti ed innovazioni che mutano a seconda del luogo e del tempo.

Nella varietà dei temi che riguardano la figura dell'eroe tebano, la nostra attenzione si è soffermata su un particolare episodio delle sue imprese, l'ultima delle sue fatiche, ovvero la conquista dei pomi dorati nel giardino delle Hesperides. Nel corso della ricerca abbiamo cercato di chiarire come l'immagine di questo *athlon* sia andata formandosi e trasformandosi nell'iconografia greca fra la fine del VII secolo e gli anni finali del IV secolo a.C.

Test ed immagini riflettono entrambi il codice culturale di una comunità, ma ciascuna tradizione presenta uno statuto autonomo. L'*imagerie* possiede un proprio codice che affonda le radici direttamente nell'immaginario collettivo senza passare necessariamente attraverso il testo¹²⁶⁴.

Partendo dal presupposto che il codice visivo non è il risultato di accostamenti casuali, abbiamo cercato di trovare le ragioni della sua elaborazione all'interno delle immagini stesse e abbiamo provato ad individuare il significato che le rappresentazioni, incentrate intorno all'impresa di Herakles, assumono attraverso segni differenti nel corso del tempo.

¹²⁶² LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, 100-111.

¹²⁶³ Sul mito come *traditional tale* cfr. BURKERT 1987; KIRK 1980.

¹²⁶⁴ Cfr. MORET 1989, 185-208.

Il discorso è stato sviluppato all'interno di un ampio capitolo di carattere metodologico in cui si è analizzata la storia degli studi sul problema della dialettica tra testo e immagine, evidenziando come fosse presente sin dall'età antica sia nella produzione poetica sia in quella teorica e filosofica.

Partendo da una delle prime attestazioni di questo rapporto, ovvero il noto passo dell'*Iliade* in cui Elena è descritta mentre tesse la tela con le gesta degli Achei e dei Troiani (Hom., *Il.* III, 121-128), e il più famoso brano dello scudo di Achille (Hom., *Il.* XVIII, 478-616) a proposito del quale si è discusso del concetto di *ekphrasis*¹²⁶⁵,

¹²⁶⁵ Il concetto di *ekphrasis* viene a fissarsi piuttosto lentamente, e trova una sua definizione standard solo in concomitanza con l'esplosione della seconda sofistica, e cioè nella trattatistica retorica greca a partire dalla fine del I secolo o inizio del II secolo d.C. Un uso abbastanza corrente, riferisce il termine esclusivamente alle descrizioni di opere d'arte, individuando in esse un momento paradigmatico del rapporto fra arti figurative e arte della parola, i loro diversi linguaggi e l'affermazione della supremazia di una delle due sull'altra. Ma questa interpretazione non esaurisce i significati che gli antichi coglievano nella parola *ekphrasis*. Non che le indicazioni ricavabili dagli autori greci e latini siano chiare e coerenti: la stessa terminologia che essi adoperano si presenta a lungo con tratti non ben definiti, tant'è che il termine *ekphrasis* è un vocabolo che emerge relativamente tardi nel I secolo d.C.: fino a questo momento allorché si vuole trattare della descrizione, si parla piuttosto di *enàrgheia*. In tutti i trattati successivi al I secolo d.C. si afferma che l'*ekphrasis* è un *logos perieghematikòs*, ossia un discorso descrittivo, che rende per così dire visibile ciò di cui si parla, presentandolo agli occhi dell'ascoltatore; ha per oggetto una grande quantità di temi (persone, azioni, situazioni, luoghi, tempi: solo più tardi si parlerà specificamente di opere d'arte); ha come principali virtù la chiarezza e l'*enàrgheia*; e la *lexis* che vi si usa deve adattarsi al tipo di argomento trattato. Lo scritto *ekphrastico* punta a delineare con efficacia visiva (*evidentia*) l'oggetto della sua descrizione e rappresenta una delle possibili forme di godimento dell'arte, ossia come fatto sociale, condiviso e vissuto da un gruppo di persone, e non solo come esperienza individuale e solitaria. La prassi *ekphrastica* trova la sua più compiuta realizzazione nell'opera dei due Filostrati, autori di *Imagines*. Il primo dei due retori di Lemno, sostiene, nel proemio della sua opera, che la pittura realizza se stessa nel momento in cui ritrae i molteplici aspetti della realtà; l'approccio figurativo, legato all'immagine che il poeta vuole evocare, ha la meglio su quello letterario. Anche nella Vita di Apollonio di Tiana, Filostrato riprende e fa sua la teoria della *mimèsi* (Pl., *Sph.* 235b 5; *Euthd.* 11 d; *Prt.* 312c-d; X., *Mem.* I, 4, 3; PLIN., *Nat.* XXXV, 137) conoscitiva in cui l'artista non riproduce banalmente il dato reale, ma lo riscrive e lo reinterpreta. Nel Proemio delle sue *Imagines*, il Minore analizza i concetti di *techne* e *sophia* a proposito dell'assunto di arte pittorica come *mimèsi*; la *sophia* è un comune denominatore per pittura e poesia: "chi non ama la pittura fa torto alla verità ed è ingiusto anche verso la sapienza che appartiene ai poeti – essendo entrambi le arti vocate ad esprimere le imprese e i ritratti degli eroi" (Philostr. Jun., *Im. Proemio* 1). L'*incipit* riprende mediante il parallelismo tra pittura e poesia il celebre concetto di *ut pictura poësis* di oraziana memoria (HOR., *Ars* 361), e ancora prima la celebre formulazione simonidea della pittura come poesia silenziosa e della poesia come pittura parlante (Plu., *Moralia* 346F), e sottolinea il valore conoscitivo che la pittura condivide con la poesia. Tale avvicinamento tra le due discipline suggerisce una concezione piuttosto originale dei rapporti tra attività intellettuali e manuali, in quanto sia l'una che l'altra, pur con mezzi espressivi differenti, materializzano immagini mentali. Sull'*ekphrasis* esiste un'ampia bibliografia, segnaliamo in questa sede solo alcuni dei testi più significativi: ABBONDANZA 2001; BARTSCH 1989, 8-12; FRIEDLÄNDER 1912; GHEDINI 2000; GHEDINI 2004; GUALANDRI 1994; HEFFERNAN 1993; PUGLIARA 2004; ZANKER 1981.

si è giunti al noto aforisma di Simonide di Ceo, ripreso da Plutarco¹²⁶⁶, secondo cui la “*pittura è una poesia muta e la poesia una pittura parlante*”¹²⁶⁷.

Nonostante le analogie e le possibili influenze reciproche tra opere di carattere letterario e opere di carattere figurativo, il linguaggio di queste ultime ha una sua specificità, per cui la lettura delle immagini presuppone, da parte di chi le osserva, la conoscenza delle regole che sono alla base di tale linguaggio¹²⁶⁸.

Le immagini devono essere considerate come documento di cultura¹²⁶⁹ e non come la “*pura riproduzione fotografica del reale*”¹²⁷⁰: l’opera d’arte trasforma la realtà in segni, la riempie di significati e diviene così un mezzo di conoscenza attiva¹²⁷¹. A tale proposito, F. Lissarrague e A. Schnapp¹²⁷² affermano che lo studio delle immagini costringe le immagini stesse alla trasmissione di un messaggio, la cui comprensione può far luce su alcuni aspetti del reale: le scene sono, quindi, il risultato di un insieme di processi mentali e culturali determinati dalle società che le hanno prodotte.

La prima attestazione letteraria delle Hesperides risale alla *Teogonia* di Esiodo: il poeta di Ascra collocando la loro genealogia nell’ambito della discendenza di Notte non fa alcuna menzione di Herakles, la cui associazione con le abitanti del giardino, dove si trova l’albero dai pomi d’oro, avviene solo successivamente, come ci è

¹²⁶⁶ Plu., *Moralia* 346F ss.

¹²⁶⁷ *Idem*.

¹²⁶⁸ Per la rivendicazione della specificità del linguaggio visivo nell’articolazione dei significati rispetto al linguaggio verbale e per una critica metodologica allo studio dell’arte figurata basato sulla semplicistica e/o esclusiva trasposizione del mondo delle parole nel mondo delle immagini si veda tra gli altri la posizione di TORELLI 2006. Lo studioso a tal proposito riprende la teoria di SEGRE 2003, 54-79. Per quanto riguarda l’ambito greco s.v. GIULIANI 2003; JUNKER 2005; SMALL 2003. I primi due studiosi sostengono la tesi secondo cui deve essere valorizzata la peculiarità della narrazione per immagini, indipendentemente dai riferimenti alle fonti letterarie; l’autrice, nel contempo, teorizza l’idea di due mondi paralleli – i testi e le immagini- che non si sovrappongono mai.

¹²⁶⁹ Per gli aspetti antropologici presenti negli studi di Warburg, s.v. GINZBURG 1986; SERENI 2004.

¹²⁷⁰ *LA CITTÀ DELLE IMMAGINI* 1984, 7.

¹²⁷¹ DE ANGELIS 1988, 27-44, in modo particolare 32.

¹²⁷² LISSARRAGUE, SCHNAPP 1981.

tramandato da alcuni frammenti superstiti, per lo più proiettati in un occidente immaginario e reale, dell'opera di Eumelo, poeta corinzio, autore di una *Titanomachia*, collocabile alla metà del VII secolo a.C.

Nell'opera di Esiodo infatti sono abbozzate le imprese eraclee, tra queste in modo particolare quella ad Erytheia conclusasi con l'uccisione di Geryone, del bifolco Eurythion e del cane Orto, in una stalla oscura "al di là dell'inclito Oceano"¹²⁷³, espressione da Esiodo utilizzata per designare l'occidente più estremo, ove sono ad un tempo le Hesperides, le quali appunto "al di là dell'inclito Oceano custodiscono i bei pomi d'oro e gli alberi che ne portano il frutto"¹²⁷⁴; le stesse altrove risultano "all'estremo, verso Notte"¹²⁷⁵, così come Cotto, Gige, Briareo, i quali stanno "all'estremo del mondo, ai confini della grande terra"¹²⁷⁶. Anche nell'opera di Eumelo l'occidente di Geryone e delle Hesperides doveva coincidere con la sede di Briareo, le cui immani colonne all'altezza di Gibilterra, saranno poi note come le colonne di Herakles, a memoria delle sue gesta compiute ai confini del mondo¹²⁷⁷. A questa realtà occidentale pare alludere nella *Geryoneide* Stesicoro, definendo le case delle Hesperides "dorate"¹²⁷⁸, in riferimento all'importanza che l'area tartessica assumerà durante l'età arcaica¹²⁷⁹.

Senza alcuna relazione apparente¹²⁸⁰ con le figlie di Nyx è anche Atlante che già in Esiodo regge il cielo sulle possenti spalle¹²⁸¹: in realtà le sedi delle Hesperides e di Atlante sono contigue. Il Titano relegato ai confini del mondo dove sostiene la volta celeste, può avere svolto una parte anche nell'episodio degli aurei pomi descritto dal

¹²⁷³ Hes., *Th.* 287-294, 979-983.

¹²⁷⁴ *Ibidem*, 215-216. [T1]

¹²⁷⁵ *Ibidem*, 275. [T2]

¹²⁷⁶ *Ibidem*, 622.

¹²⁷⁷ ANTONELLI 1997, 104-105.

¹²⁷⁸ Stesich. PMG fr. 184 Page.

¹²⁷⁹ DION 1960; ANTONELLI 1997, 41-72.

¹²⁸⁰ Cfr. ANTONELLI 1997, 189.

¹²⁸¹ Hes., *Th.* 517-518. [T3]

poeta della *Titanomachia*¹²⁸²: si può ipotizzare che in essa fosse *in nuce* la storia, tramandata da Ferecide¹²⁸³ all'inizio del V secolo a.C. secondo cui Atlante procurò ad Herakles i frutti.

Nell'immaginario greco di età arcaica, l'idea di estremo Occidente riveste dunque una importanza fondamentale: ai limiti dell'universo, in un luogo avvolto dalle tenebre della notte, gli dei hanno relegato tutto ciò che, in quanto massimo disordine, si contrappone all'ordine cosmico. Il merito di aver tentato una ricostruzione dell'ecumene, sulla base della testimonianza esiodea, facendo intervenire oltre allo stadio mitico, due livelli cosmici, quello celeste e quello infernale, va ad A. Ballabriga¹²⁸⁴, il cui testo costituisce una sorta di atlante teorico della geografia mitica arcaica. L'autore sofferma la sua attenzione in modo particolare sul concetto di *coincidentia oppositorum* che si concretizza in un *omphalos* che regge e tiene uniti il cielo e la terra e che si situa proprio ai limiti del mondo conosciuto, identificabile con il luogo dove si collocano le Hesperides.

All'interno di questa tradizione culturale si inserisce la descrizione di una scena dell'Arca di Cipselo [S2] offertaci da Pausania¹²⁸⁵. L'Arca costituisce un monumento di capitale importanza per la comprensione della temperie culturale di Corinto e della Grecia tutta in età arcaica¹²⁸⁶.

Lo schema iconografico con Herakles ed Atlante affrontati, attestato sul monumento corinzio, è presente anche su altre testimonianze di poco posteriori (coppa attica di Nearchos [S3] e due schildbänder da Olimpia [S8; S9]) e può essere assimilato per l'impostazione delle figure a quello che prevede la presenza di Elena e Menelao (fascia II, scena 6). Le affinità tra queste ultime due scene non si limitano al puro elemento grafico: entrambi i protagonisti riescono ad assurgere all'immortalità,

¹²⁸² SEVERYNS 1928, 166-167.

¹²⁸³ Pherecyd., *FGrHist* 3 F 17. [T9]

¹²⁸⁴ BALLABRIGA 1986.

¹²⁸⁵ Paus. V, 18, 4, 30.

¹²⁸⁶ *L'ARCA INVISIBILE* 2005.

Menelao grazie al matrimonio con Elena, Herakles grazie all'acquisizione dei pomi o, secondo la testimonianza tramanda dall'*Odissea*¹²⁸⁷, grazie al matrimonio con Ebe. Possiamo quindi riscontrare nelle scene poste sulla stessa *chora*, dove sono presenti altre coppe nuziali (Zeus ed Alcmena, Ida e Marpessa, Peleo e Teti), una prospettiva che abbiamo definito "matrimoniale". Il *gamos* è visto come il *telos* che consente di ottenere l'immortalità tramite una discendenza gloriosa e si pone sullo stesso livello semantico della conquista dei pomi: tale immagine permette di avanzare l'ipotesi che il livello autocelebrativo della dinastia cipselide sia sotteso al destino dell'eroe immortale. Herakles pertanto può costituire una sorta di filo conduttore dell'intero complesso figurativo: il suo ruolo fondamentale ha una motivazione oltre che mitica anche genealogica, in quanto i Cipselidi si consideravano suoi diretti discendenti.

Leggendo le immagini dell'Arca, però, ci si è accorti che, accanto ad una interpretazione in chiave politico-genealogica, si possono scorgere altri significati nella posizione assunta dalla immagine dell'eroe all'interno della decorazione, dove in un certo senso viene sottolineata la prospettiva occidentale delle sue imprese, la cui sequenza canonica può essere vista come un crescendo alla iniziazione. In questa ottica ci è sembrato di poter giustificare la presenza nella stessa *chora* della personificazione di Nyx e delle Gorgoni, della lotta con il mostro tricorpore Geryone nella IV fascia. Come si evince dalla *Teogonia* esiodea le Hesperides si pongono all'interno della discendenza di Nyx¹²⁸⁸, allo stesso modo delle Gorgoni¹²⁸⁹, che condividono con le ninfe della sera anche la collocazione agli estremi confini del mondo occidentale; inoltre sin dal testo esiodeo l'impresa contro il mostro tricorpore nei prati di Erytheia è ambientata all'estremo occidente¹²⁹⁰, andando a costituire insieme alle Hesperides, il gruppo delle cosiddette fatiche occidentali.

¹²⁸⁷ Hom., *Od.* XI, 602-604.

¹²⁸⁸ Hes., *Th.* 213-216. [T1]

¹²⁸⁹ *Ibidem*, 274-275. [T2]

¹²⁹⁰ *Ibidem*, 289-294.

Si tratta di una prospettiva cosmogonica, di cui l'Arca, allo stesso modo di Esiodo sul versante letterario, costituisce una sorta di sistemazione colta, un codice visuale in base al quale Herakles è eletto a paradigma delle aristocrazie di carattere tirannico che rivendicano una legittimazione che passa attraverso gli *erga* e gli *athla*.

Come evidenziato da H. A. Shapiro¹²⁹¹, il mito di Herakles assume maggiore importanza rispetto alla produzione ceramica precedente nelle *new scenes*, ovvero i temi introdotti nel repertorio vascolare attico tra il 570 e il 550 a.C.: è soprattutto a partire dall'età di Pisistrato che assistiamo ad un aumento sensibilmente rilevante della frequenza delle immagini di Herakles nella produzione attica¹²⁹². Indipendentemente dalla valenza del personaggio peloponnesiaco come *alter ego* del tiranno¹²⁹³, è evidente che durante l'età dei Pisistratidi l'attenzione si concentra su Herakles e sulla vasta gamma delle sue avventure: “*troppe e troppo significative sono le coincidenze tra la storia di Pisistrato e quella di Eracle*”¹²⁹⁴.

Il programma figurativo dell'acropoli ateniese nell'età dei pisistratidi doveva suggerire pertanto molteplici chiavi di lettura, da quella mitica a quella allusiva: la conquista dei pomi delle Hesperides e la conseguente immortalità da parte dell'eroe sarebbero adombrate nelle testimonianze decorative databili tra il secondo e il terzo quarto del VI secolo a.C. e corrispondenti al frontone cosiddetto “Barbablu”, a quello con il mostro tricorpore e infine a quello raffigurante l'apoteosi¹²⁹⁵. Con queste si voleva esaltare attraverso il paradigma delle azioni dell'eroe le gesta del tiranno.

Dall'analisi condotta sulla ceramica attica a figure nere sembra emergere una modifica nello schema iconografico attestato per la fase finale del VII secolo – prima

¹²⁹¹ SHAPIRO 1990, 115-116.

¹²⁹² Cfr. i dati statistici elaborati da GIUDICE 1999, 325, fig. 22 a.

¹²⁹³ Il dibattito sull'utilizzo del mito di Herakles da parte di Pisistrato come strumento di sollecitazione del consenso ha avuto origine da BOARDMAN 1972, che stabiliva una sostanziale identificazione tra il tiranno e l'eroe. Per una sintesi delle interpretazioni che si sono susseguite e la relativa bibliografia s.v. ANGIOLILLO 1997, 218-220; ROSATI 2002.

¹²⁹⁴ ANGIOLILLO 1997, 137.

¹²⁹⁵ *Ibidem*, 59.

metà VI secolo a.C. soprattutto rispetto alle testimonianze riconducibili ad ambiente peloponnesiaco: la figura di Atlante scompare dalle raffigurazioni per essere sostituita dal “segno” albero che assurge quasi ad asse portante della rappresentazione, cui si associano di volta in volta altri elementi, soprattutto figure femminili identificabili con le Hesperides come sulla *kotyle* del Pittore di Heidelberg [S5] e sulla *kelebe* da Rutigliano [S11]. A nostro avviso tali elementi lasciano trasparire una appropriazione del mito in ambiente ateniese dove l’episodio di Herakles nel giardino delle Hesperides assumerà un diverso significato. Associando la figura dell’eroe alla raccolta dei pomi, le immagini sembrano acquisire quel valore insito nelle scene di *karpologhia*: i pomi diventano il mezzo attraverso cui si può ottenere l’accesso ad una condizione superiore. Tale lettura inserisce le scene di Herakles nel giardino delle Hesperides nella stessa temperie culturale che ha elaborato il programma figurativo del frontone del tempio di Atena Polias, interpretato da J. Boardman¹²⁹⁶ prima e da S. Angiolillo¹²⁹⁷ poi, come un sistema semantico che allude alla conquista dei pomi quale mezzo che permette all’eroe di accedere all’Olimpo.

In questa direzione sembra poter interpretare quelle scene dove l’elemento femminile è scomparso e la sola presenza dell’albero e di Herakles è sufficiente a veicolare quei valori conferiti alla scena dalla presenza delle figure femminili. Su alcune immagini come ad esempio la *lekythos* del Pittore del Cactus [S16], la *lekythos* del Pittore di Edimburgo [S17], e quella *lekythos* della Classe di Atene 581 [S18] è Herakles stesso che raffigurato nell’atto di raccogliere i pomi; sostituendosi all’elemento femminile, tale segno costituisce un riferimento ancora più esplicito all’impresa compiuta.

¹²⁹⁶ BOARDMAN 1972.

¹²⁹⁷ ANGIOLILLO 1997.

Alla fine del VI secolo a.C. pertanto possiamo notare una netta contrapposizione tra due tradizioni iconografiche divergenti: da una parte una tradizione che abbiamo definito “peloponnesiaca” la quale mette in evidenza come l’eroe acceda alla condizione divina attraverso l’*athlon* eroico, visione questa adombrata anche nell’Arca di Cipselo [S2]; ad essa si oppongono quelle scene che mettono in campo un punto di vista “attico” dell’impresa: la presenza delle figure femminili e dell’albero alludono chiaramente alle scene di *karpologhia* presenti sulla ceramica attica a figure nere coeva e valorizzano il segno della raccolta dei pomi quale mezzo per raggiungere una condizione superiore o l’immortalità, insita nel significato stesso dei frutti dorati¹²⁹⁸.

Il quadro tracciato per l’età arcaica, all’interno del quale la testimonianza di Esiodo costituisce un elemento fondamentale, muta sensibilmente all’inizio del V secolo a.C., quando la vicenda di Herakles nel giardino delle Hesperides è ampiamente trattata da Ferecide¹²⁹⁹, come testimonia uno scolio alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio.

Nelle pagine di Ferecide si individua il legame fra il gigante che regge la volta celeste, le fanciulle della sera e l’eroe argivo alla ricerca dell’immortalità. L’autore ateniese¹³⁰⁰, vissuto nella prima metà del V secolo a.C.¹³⁰¹ e definito da Dionigi di

¹²⁹⁸ Quanto al valore simbolico dell’episodio è difficile negarlo come fa DE GRAF HANSON 1972, prendendo a pretesto l’idea che l’albero della vita non è di tradizione greca ma ebraica e che i pomi sono generalmente legati alla bellezza e all’amore, piuttosto che alla morte. *Contra* DUMEZIL 1924, 116-123; FARNELL 1921, 171; ROSE 1958, 216.

¹²⁹⁹ Pherecyd., *FGrHist* 3 F 17. [T9]

¹³⁰⁰ Sulla identità di Ferecide s.v. ASHERI 1996, 151-163, in particolare 153: l’autore sostiene che il genealogista ateniese sia un personaggio realmente esistito e non un nome inventato dagli eruditi alessandrini per fornire un autore a certi scritti anonimi di mitografia, come, al contrario, sosteneva VON WILLAMOWITZ-MOELLENDORF 1926, 125-146; il lavoro di Ferecide doveva constare di un’opera di notevole mole, articolata intorno ad una serie di genealogie, frammiste di narrazioni digressive relative ai personaggi appartenenti alle genealogie stesse.

¹³⁰¹ Sulla cronologia di Ferecide s.v. MOMIGLIANO 1996. Nel VI secolo a.C. il mutamento culturale aveva aperto la strada a nuove forme di sapere, fondate sulla *sophia*, sul senso critico per la verità tradizionale, sul desiderio di scoperta e di conoscenza, come mostrano le relazioni di viaggi in terre lontane, i tentativi di ricostruzioni geografiche e storiche, le indagini sull’*archè*. Ferecide aveva

Alicarnasso come “genealogista non secondo a nessuno”¹³⁰², fornisce una versione originale del racconto¹³⁰³: l’eroe argivo non si impegna qui in un combattimento all’ultimo sangue, come accadeva presumibilmente nel testo di Pisandro, nonostante un mostruoso serpente sembra stare a guardia dei frutti¹³⁰⁴; egli si limita a sfruttare l’aiuto di Atlante – è lui che ottiene in modo apparentemente pacifico i pomi dalle Hesperides – ingannandolo poi con sottile astuzia¹³⁰⁵. Herakles ottiene il successo, dunque, attraverso una fatica incruenta o come la definisce il logografo dovlon¹³⁰⁶; più che con l’inganno operato ai danni di Atlante, l’aqlon si è risolto in una prova che ha richiesto all’eroe di dimostrare la sua forza fisica: egli, in realtà, ha ottenuto i pomi, perché è stato in grado di sorreggere il cielo al posto di Atlante¹³⁰⁷. Inoltre, l’associazione fra Herakles, Atlante e le Hesperides si pone in stretta relazione con la

salvato i miti più antichi con l’allegoria, servendosi per primo della prosa che conferiva veridicità al racconto.

¹³⁰² *FGrHist* 3 F 156 Jacoby.

¹³⁰³ BRIZE 1980, 74, 78-79, sostiene che Ferecide, secondo un procedimento tipicamente mitografico ha cercato di contaminare le diverse localizzazioni delle Hesperides, dal momento che il viaggio di Herakles doveva abbracciare tutti i confini del mondo allora conosciuto. L’autore, nelle pagine successive, asserisce ancora che, allorquando Ferecide ha redatto all’inizio del V secolo a.C. il suo manuale di mitografia, esistevano già diverse localizzazioni delle Hesperides: nell’estremo Ovest, nell’Oceano, al di là dello Stretto di Gibilterra e all’estremo Sud, sulla costa dell’Africa settentrionale; inoltre si conosceva una tradizione secondo la quale Herakles, nel suo cammino verso le Hesperides, avrebbe incontrato Prometeo. L’affermazione di Brize sembra essere erranea dal momento che la costa dell’Africa settentrionale per un abitante dell’Egeo non doveva costituire l’estremo Sud, infatti l’immagine etnocentrica che informa il punto di vista del mondo degli antichi greci non può trasportarsi né sovrapporsi alla cultura geografica moderna: cfr. BALLABRIGA 1986, 248. Contro la tesi della contaminazione esposta da Brize, si può portare a supporto quella espressa, precedentemente da JACOBY 1968, 395, secondo cui il viaggio alla ricerca dei pomi sarebbe un tema secondario rispetto a quello del viaggio nella coppa del Sole, reputato più antico. I due episodi si sovrappongono dal momento che in Ferecide, Herakles oltrepassa Tartesso nell’episodio delle Hesperides, in Apollodoro ciò avviene nel corso dell’impresa contro Geryone.

¹³⁰⁴ *FGrHist* 3 F 16 B attesta che Gaia avrebbe regalato i pomi d’oro ad Era, in occasione delle sue nozze con Zeus: questo quanto raccontava Ferecide nel secondo libro della sua opera. Il testimone aggiunge poi che il drago posto a guardia dei pomi delle Hesperides sarebbe figlio di Tifone ed Echidna: esisteva dunque un drago anche nel racconto di Ferecide? Il particolare, segnalato solo dopo il riferimento all’antico autore, sembra difficilmente in accordo con il ruolo di Atlante, testimoniato dal fr. 17. Cfr. ANTONELLI 1997, 190 n. 57.

¹³⁰⁵ È Prometeo che suggerisce ad Herakles lo stratagemma: in questo caso il Titano appare come il dio che insegna agli uomini la *metis*, l’inganno necessario a non soccombere al potere degli dei, così come in precedenza aveva donato il fuoco agli uomini. Cfr. CHUVIN 1992, 280.

¹³⁰⁶ Il racconto di Ferecide è interamente giocato sulla tematica dell’astuzia. Tale aspetto traspare anche in altri racconti del logografo ateniese, il quale sembra porre spesso l’accento sul motivo dell’inganno, addirittura in un caso, quello del mito di Pelope ed Enomao, l’intervento di astuzia di Myrtilo, risulta essere, come nel caso di Herakles ed Atlante, una vera e propria innovazione. Per il mito dell’inganno di Myrtilo s.v. Pherecyd. *FGrHist* 3 F 37=schol. ad A.R. I, 752; per il mito dell’inganno di Sisifo s.v. Pherecyd. *FGrHist* 3 F 119. Per una analisi semiotica del testo di Ferecide, s.v. PELLIZZER 1991, 124 ss.

¹³⁰⁷ ANTONELLI 1997, 191.

decima fatica dell'eroe, localizzata in questo momento ad Erytheia/Gades¹³⁰⁸. Secondo Ferecide, l'ultimo aqlon si compie subito dopo che Herakles ha lasciato Tartesso¹³⁰⁹ e il giardino dove si conservavano i pomi si trova nei pressi dell'Oceano¹³¹⁰, lì dove è la sede di Atlante¹³¹¹.

È possibile cogliere questo scarto presente nelle fonti letterarie anche a livello delle testimonianze iconografiche ed in particolare nelle immagini elaborate dal Pittore di Kleophrades, che sembra aver reinterpretato il ciclo delle fatiche dell'eroe peloponnesiaco, “anticipando le sculture di Olimpia e rivisitando il tutto sulla base della tradizione attica”¹³¹².

A partire dal primo quarto del V secolo a.C. si può riconoscere un sistema semantico più complesso che, se da un lato si pone in continuità con lo “schema attico” (Herakles+albero+figure femminili), testimoniato dai vasi a figure nere, dall'altro se ne appropria innestando elementi della tradizione peloponnesiaca (Atlante) e riattualizzandolo all'interno del nuovo quadro della politica ateniese che include e “normalizza”, all'interno della polis di età classica, i viaggi di Herakles ai confini del mondo conosciuto, espressione di alterità assoluta durante l'età arcaica.

L'esempio più eclatante della trasposizione sul piano iconografico di questa nuova mentalità è costituito da un frammentario cratere a volute del Pittore di Kleophrades [S23], che rappresenta un *unicum* all'interno del panorama delle raffigurazioni aventi come soggetto le imprese di Herakles, in quanto risulta essere, insieme ad un altro esemplare attribuito allo stesso pittore e conservato a Los Angeles (Malibu, Getty Museum 84.AE.974), il solo decorato con un ciclo, seppur ridotto, delle imprese dell'eroe. Si susseguono sul registro inferiore della decorazione del collo l'impresa

¹³⁰⁸ Hdt. IV, 152.

¹³⁰⁹ *FGrHist* 3 F 17: ajfikovmeno~ de; eij~ Tavrthsson poreuvetai eij~ Libuvhn.

¹³¹⁰ *FGrHist* 3 F 16: o{ti tw`i Dii; gamou`nti {Hran dw`ra ta; crusa` mh`la eipi; tw`i jWkeanw`i ajnadevdwken hJ Gh`.

¹³¹¹ *FGrHist* 3 F 16 a: ijdou`san de; th;n {Hran qaumavsai kai; eijpei`n katafuteu`sai eij~ to;n tw`n qew`n kh`pon, o}~ h`n para; tw`i [Atlanti.

¹³¹² BEAZLEY 1974, 7.

dell'Idra, di Geryone e dei pomi delle Hesperides. Lo schema iconografico presente per la prima volta su questo vaso prevede la figura di Herakles, dell'albero e di Atlante, e testimonia di quella avvenuta "fusione" tra la cosiddetta tradizione attica (dove l'elemento prevalente è l'albero) e quella peloponnesiaca (presenza di Atlante). A tale proposito sembra doveroso ricordare come coeve alla raffigurazione del Pittore di Kleophrades siano le immagini presenti su una *lekythos* da Eretria [S19] e sulla metopa del tempio di Zeus ad Olimpia [S26], le quali pur partecipando della stessa temperie culturale, si pongono da un punto di vista iconografico, in continuità rispetto alle testimonianze di piena età arcaica; di qualche anno successiva ma figlia della stessa tradizione è l'immagine presente su una *neck-amphora* di produzione campana [S32], dove in maniera singolare rispetto alle attestazioni dell'episodio mitico della metà del V secolo a.C. viene ripreso il cosiddetto schema peloponnesiaco.

Pertanto la presenza dell'albero collocato in posizione centrale sembra voler spostare l'attenzione proprio su questo elemento, valorizzato nella tradizione attica a figure nere, laddove, invece, la figura di Atlante rimanda al contesto mitico e geografico in cui tale vicenda si svolge, come ripropone la contemporanea testimonianza di Ferecide. È possibile mettere in evidenza l'affermarsi di due differenti tradizioni, la prima (quella peloponnesiaca) accentua il carattere eroico dell'impresa di Herakles, inserendola all'interno del ciclo degli *athla* (metope di Olimpia), la seconda riprende il significato delle scene attiche dove la conquista dei pomi voleva dire accesso ad una condizione divina, associando questo tema a quello dell'apoteosi dell'eroe.

Il complesso valore semantico messo in scena da queste immagini caratterizzerà la produzione a figure rosse successiva, come lo *stamnos* del Pittore di Providence [S24] e l'anfora a punta del Pittore di Copenhagen [S25].

La scena presente sull'anfora rinvenuta in un contesto di necropoli a Vulci è caratterizzata dalle personificazioni di alcuni fiumi o divinità fluviali¹³¹³, Okeanos, Strymon, Scamandro, Nilo, dalla presenza di Atlante e di Atena, questi ultimi due accanto ad Herakles e all'albero intorno al cui tronco sono avvolte le spire di un serpente; si può notare altresì come Herakles e la sua divinità tutelare siano assisi su strutture quadrangolari che possono essere paragonati agli *eschaton horoi*¹³¹⁴, simili a quelli raffigurati in altri casi per i *mystai* di Eleusi¹³¹⁵.

Nella prima metà del V secolo a.C. in sostanza va definendosi, grazie all'opera del Pittore di Kleophrades, la sistematizzazione di un codice visivo, la cui complessità si evince dall'accento posto da un lato sulla dimensione geografica volta a sottolineare la dimensione espansionistica della politica ateniese contemporanea¹³¹⁶, attraverso la presenza delle personificazioni dei fiumi sull'anfora a punta, dall'altro sulla valorizzazione di una religiosità di tipo misterico¹³¹⁷, attraverso l'identificazione dell'*eschaton horos*.

¹³¹³ TIVERIOS 1991.

¹³¹⁴ A., *Pr.* 666. "gh" " ejp³4ejscavto" o[roi]".

¹³¹⁵ MASSA PAIRAULT 2007, 48. Anche ZACCAGNINO 2007, 104, sottolinea come all'indomani della vittoria presso l'Eurimedonte (469 a. C.) appaia chiara la volontà di Cimone di rilanciare il culto e i misteri di Eleusi. Sull'argomento s.v. CATALDI 1981, 73-146, in particolare 120-124.

¹³¹⁶ I forti interessi dell'Atene cimoniana verso le regioni settentrionali della Grecia sono segnalati da MARCADÉ 1982, e da TSIAFAKIS 1998. SMITH 1999 128- 141, in particolare 133 : l'insieme dei fiumi (Strymon, Nilo, Scamandro e Meandro), nessuno dei quali è vicino all'Attica, ma che potrebbero indicare i confini del mondo conosciuto, suggerisce la volontà da parte dell'artigiano di porre l'accento su un tema di natura politica. Infatti lo Strymon è il fiume più lungo della Grecia settentrionale, sulle cui rive Pericle fonderà Anfipoli tra il 437 3 il 436 a.C., il Nilo, a Sud, rappresenta la volontà ateniese di approvvigionarsi del grano egiziano, lo Scamandro e il Meandro costituiscono due importanti corsi fluviali delle regioni a Est della Grecia; le Hesperides, dal canto loro, poste ai confini del mondo conosciuto vanno ad intensificare la suggestione di ampiezza geografica ; la presenza di Atena al centro del lato secondario rafforza l'idea della centralità del potere ateniese nella storia contemporanea del bacino del Mediterraneo. L'argomento è ribadito da MASSA PAIRAULT 2007, 47, la quale parla di "*temi funzionali agli interessi dei Filaidi nel Nord Egeo*".

¹³¹⁷ Si è indotti a sospettare che, nell'ambiente ateniese di V secolo, si siano verificate una serie di elaborazioni leggendarie, riguardanti l'area dell'estremo occidente (MALKIN 2004, 213-241) . La figura di Herakles, in particolare, sembrerebbe aver svolto una funzione di primo piano nel tentativo di legittimare l'aspirazione alla supremazia attica non solo verso occidente (Okeanos) ma anche verso Oriente (Scamandro), Nord (Strymon), Sud (Nilo).

Significativo è anche l'accento posto sulla figura di Atena: essa fa sì che l'ingresso dell'eroe all'Olimpo avvenga sotto la protezione della divinità poliade e diventi emblematico dell'acquisizione di un potere legittimo¹³¹⁸.

Allo stesso modo del logografo ateniese Ferecide che in quegli stessi anni va operando, sul piano letterario, una grande opera di sintesi della materia mitica giunta sino a lui, così Kleophrades costruisce nelle sue opere un programma figurativo e ideologico complesso, che, se da un lato rifunzionalizza i segni emergenti in età arcaica – presenza dell'albero, del serpente, di Atlante – dall'altro pone maggiormente l'accento sul significato dell'accesso alla condizione divina inaugurando quella stagione in cui, in maniera significativa, il tema della raccolta dei pomi si associa a quello dell'apoteosi.

Un cambiamento significativo nella percezione dell'episodio mitico si avverte nell'ultimo quarto del V secolo a.C.: da un lato la tragedia euripidea fa emergere come il giardino delle Hesperides sia diventato un luogo di beatitudine e felicità, all'interno del quale sia Herakles che le fanciulle, figlie di Nyx, godono della vita eterna¹³¹⁹; d'altro canto lo stesso tragediografo sottolinea in maniera esplicita il legame tra la conquista dei pomi e la ricompensa suprema, ovvero il raggiungimento dell'immortalità da parte dell'eroe al termine delle fatiche compiute¹³²⁰.

Nella stessa direzione della testimonianza euripidea vanno interpretate quelle immagini in cui Herakles è raffigurato seduto, nei pressi di un albero, circondato da dei, eroti, personaggi del corteggio dionisiaco e figure femminili; egli quindi non è più impegnato nello sforzo di recuperare i pomi, ma siede in calma attesa mentre le Hesperides colgono per lui i frutti e glieli offrono¹³²¹.

¹³¹⁸ MASSA PAIRAULT 2007, 50.

¹³¹⁹ E., *Hipp.* 742-751. [T10]

¹³²⁰ E., *HF* 394-399. [T11]

¹³²¹ METZGER 1946.

L'esempio più significativo di questo nuovo schema iconografico è rappresentato dall'*hydria* londinese del Pittore di Meidias [S34]. Sulla spalla è raffigurato il rapimento delle Leucippidi ad opera dei Dioscuri, consumato all'interno di un santuario di Afrodite, in quanto è visibile lo *xoanon* della dea e un prato ricco di fiori ed erbe. Elera è già salita sul carro e nell'atto dello svelamento esprime l'accettazione del matrimonio; Eriphile cerca di resistere alla stretta di Castore. Le giovani che compongono il corteggio di Afrodite sono Agaue, Chryseis (Nereidi) e Peitho che fugge dalla scena centrale. Sul corpo del vaso la decorazione è divisa tra spazio anteriore e quello sotto l'ansa verticale: il lato anteriore raffigura Herakles seduto nel giardino delle Hesperides. Al centro albero carico di frutti intorno a cui è avvolto Ladon, Herakles rivolge lo sguardo verso Chrisostemi; dietro di lei è stante Asterope e accanto a lei Hygiea, seduta su uno scanno. A sinistra Klytios regge due lance; dietro di lui un ramo di alloro chiude la scena. Alla destra dell'albero Lipara si muove verso il centro con un pomo in mano e volgendo lo sguardo all'indietro verso Herakles seduto sulla *leontè*. Il lato posteriore di questo registro è decorato con una scena continua dove sono presenti gli Argonauti, un gruppo formato da quattro donne e sette uomini in vari atteggiamenti.

Una attenta analisi delle immagini ha permesso di individuare due livelli differenti di lettura delle scene rappresentate sulla spalla e sul corpo del vaso: alla connessione dell'*hydria* con concezioni di tipo escatologico (cui rimanda il tema del ratto delle Leucippidi¹³²² e cui si associa la nuova idea di un Herakles "ajnapauovmeno"¹³²³) si aggiunge una tematica di tipo nuziale (ratto come metafora del matrimonio, rituale in onore di Afrodite, unione dei concetti di amore e morte nella descrizione del giardino paradisiaco).

¹³²² MUGIONE 2000, 140-141.

¹³²³ METZGER 1946; METZGER 1953.

L'*hydria* se da un lato partecipa a pieno titolo alla nuova temperie culturale che presumibilmente aveva prodotto, alla fine del V secolo a.C. un cambiamento nelle concezioni religiose legate al mondo dei morti¹³²⁴, dall'altro esplicita l'interesse della ceramica attica di questo periodo per tematiche di tipo nuziale¹³²⁵.

Negli ultimi anni del V secolo a.C. il Pittore di Meidias e la sua cerchia dipingono rappresentazioni di un "paradiso" ateniese, popolato da eroi attici, Afrodite e personificazioni femminili della cerchia della dea, che mostrano una sorta di via di fuga, di evasione dalla crudezza della realtà della guerra¹³²⁶.

In continuità con la tradizione del secolo precedente, le attestazioni di ceramica attica del IV secolo a.C. testimoniano una sorta di polarizzazione del mito verso quegli aspetti che cominciavano ad apparire nelle produzioni del Pittore di Meidias e della sua cerchia¹³²⁷, tra questi i rimandi al mondo dionisiaco e a quello di Eros¹³²⁸. Il valore aggiunto della iconografia dionisiaca e nuziale risiede nella prospettiva trionfale che proietta l'uomo in un livello eroico e divino¹³²⁹: in questo modo possiamo spiegarci i satiri e gli eroti che incoronano di volta in volta lo stesso Herakles o le Hesperides, prefigurando la sua futura apoteosi (cratere a calice da Tanagra [S60], *pelike* di Amsterdam [S46], cratere a calice di Leipzig [S61]).

Nel IV secolo a.C. l'episodio di Herakles nel giardino delle Hesperides presenta il maggior numero di attestazioni¹³³⁰: infatti se la produzione attica si concentra soprattutto tra il primo e il secondo quarto del secolo, assistiamo alla grande diffusione del mito sulla ceramica italiota, con una maggiore concentrazione di esemplificazioni tra il secondo e il terzo quarto del IV secolo a.C.

¹³²⁴ ALBINUS 2000, 86-89; KOSMOPOULOU 1998, 542-545.

¹³²⁵ Cfr. Cratere a calice [S36].

¹³²⁶ PELLEGRINI 2009, 529-530.

¹³²⁷ BURN 1985; BURN 1987.

¹³²⁸ ISLER KERÉNYI 2004; PELLEGRINI 2009.

¹³²⁹ PELLEGRINI 2009, 162.

¹³³⁰ VOLLKOMMER 1988, 92.

Dal pur ricco patrimonio di vasi figurati noti emerge che l'utilizzo dei sintagmi atti ad esemplificare l'episodio mitico non è generalizzato ma sembra piuttosto peculiare di ben determinate aree culturali, come dimostra l'esistenza di due tradizioni iconografiche distinte.

Diffusasi in area tirrenica, la prima riproduce modelli attici, riproponendo lo schema attestato nella ceramica di produzione ateniese del V secolo a.C., costituito da Herakles, l'albero con il serpente e le figure femminili. La capacità delle maestranze italiote consiste nel cogliere gli elementi significanti di tali schemi per poi rielaborarli.

Il primo esempio di questo schema è presente su una *neck-amphora* di produzione campana e databile alla metà del V secolo a.C. [S32]; il vaso attribuito al gruppo del Pilastro e della civetta valorizza tutti gli elementi di questa nuova tradizione, introducendo in maniera significativo un segno aggiuntivo costituito dalla figura femminile che nutre il serpente collocata alla destra dell'albero; quest'ultimo è posto in maniera assiale e allo stesso tempo speculare rispetto alla raffigurazione dell'eroe che sorregge la volta celeste¹³³¹.

Lo stesso schema è attestato su altri esemplari di produzione tirrenica, soprattutto pestana come le due *lekythoi* di Assteas [S55; S56], e i vasi campani dell'officina del Pittore Whiteface [S57] e del Pittore delle Danaidi [S68]. Il percorso individuato attraverso un gruppo ben circoscritto di immagini che si inseriscono in un ambito culturale preciso, aiuta a comprendere le assonanze e le differenze aprendo spiragli su quanto il mondo magno greco ha recepito della tradizione attica, e quanto nel tempo è stato rivisitato dagli *ateliers* occidentali in forme e contenuti rispondenti alle molteplici culture locali¹³³². Ci è sembrato pertanto che il sintagma costituito dalla

¹³³¹ In questo caso lo schema peloponnesiaco si presenta ribaltato in quanto è il Herakles a sorreggere la volta celeste.

¹³³² PONTRANDOLFO 2006, 49.

figura femminile e dal serpente concorre in maniera consapevole a definire il campo iconico come spazio ritualizzato.

Tale innovazione del patrimonio figurativo italiota sembra riproporre la struttura delle immagini raffiguranti il mito di Medea¹³³³, in modo particolare quelle che rappresentano la maga della Colchide intenta a nutrire il drago per permettere a Giasone di trafugare il vello d'oro, appeso all'albero intorno al cui tronco la bestia avvolge le sue spire. Tale procedimento genera una "sovrapposizione" tra l'albero al centro delle raffigurazioni di Medea e quello del giardino delle Hesperides. Attraverso la valorizzazione del segno albero si coglie una precisa volontà di privilegiare un particolare aspetto del mito, così come era accaduto per le scene di *karpologia* della ceramica attica a figure nere.

Significativamente le immagini sottolineano solo un aspetto della tradizione letteraria che fa capo ad Apollonio Rodio¹³³⁴, il quale sembra voler valorizzare l'aspetto rituale delle Hesperides¹³³⁵, oltre a porre l'accento sull'uccisione del serpente ad opera di Herakles¹³³⁶, quale retaggio delle fonti arcaiche. Esse infatti vengono considerate quali officianti di un culto, intente ad intonare un amabile canto, in sintonia con la descrizione di un giardino paradisiaco di memoria euripidea.

Illuminanti a tale proposito le parole di A. Pontrandolfo a proposito della stratificazione dei miti: "*...Ad esempio le immagini mostrate si racchiudono tutte in un arco cronologico molto preciso, ma la chiave di lettura per la loro interpretazione si trova in testi che appartengono ad un altro periodo. Non intendo dire che l'operazione non va compiuta, ma non dobbiamo perdere di vista che spesso facciamo ricorso a testi che a loro volta si sono stratificati, hanno un ventaglio più ampio di significati e pertanto possono farci compiere forzature nell'interpretazione*

¹³³³ PONTRANDOLFO, MUGIONE 1999, 329-352.

¹³³⁴ A. R. IV, 1396-1431. [T13]

¹³³⁵ *Ibidem*, 1399.

¹³³⁶ *Ibidem*, 1431-1440.

*di altre serie di documenti, le immagini appunto, che non funzionano in maniera autonoma assoluta in quanto espressioni culturali, ma neanche dipendono direttamente dai testi*¹³³⁷.

La seconda tradizione iconografica al contrario fa capo alla produzione apula e tende ad inquadrare l'episodio mitico nell'ambito dell'universo femminile: le immagini si popolano, così come abbiamo visto nelle coeve attestazioni attiche, di eroti e donne che reggono tra le mani quegli oggetti tipici del *kosmos gynaikos*, come sulle *pelikai* del Pittore dell'Ilioupersis [S50, S51].

A partire dalla metà del IV secolo a.C. avvertiamo un profondo mutamento nell'iconografia dell'episodio mitico, ben testimoniato dalla produzione del Pittore di Licurgo (cratere a volute [S52]) e dalle grandi costruzioni del Pittore di Dario (cratere a volute [S64] e anfora panatenaica [S65]).

In entrambi i casi i pittori privilegiando le composizioni a registri sovrapposti ed enfatizzando l'asse verticale, collocato in posizione frontale, guidano alla lettura lo spettatore e allo stesso tempo sintetizzano il significato della scena¹³³⁸.

Sul cratere a volute del Pittore di Licurgo [S52] l'asse portante è costituito dall'albero intorno a cui si dispongono le figure femminili collocate su più livelli e raffigurate in diversi atteggiamenti¹³³⁹; sul cratere del Pittore di Dario [S64], invece, l'assialità è costituita dalla figura di Atlante che sorregge la volta celeste e dall'albero. Entrambi i "quadri" trovano un coronamento nelle decorazioni del collo incentrate su quella che potremmo definire "felicità dionisiaca": nel primo caso è raffigurata una scena di libagione a Dioniso seduto con tirso e *kantharos*, nel secondo la coppia formata da Dioniso e Arianna circondata da personaggi del

¹³³⁷ PONTRANDOLFO 1995, 237.

¹³³⁸ GRASSIGLI 1999, 138; MORARD 2009; POUZADOUX cds.

¹³³⁹ Per la loro interpretazione come Hesperides o Danaïdi s.v. JATTA 1869, 540-575; KEULS 1974, 101; *LA CERAMICA FIGURATA A SOGGETTO TRAGICO* 2003, 436.

tiaso¹³⁴⁰. Tali immagini potrebbero alludere a nuove forme di religiosità misteriche e salvifiche diffuse in Magna Grecia a partire già dalla seconda metà del V secolo a.C. e andrebbero a nella stessa direzione delle immagini dell'episodio di Herakles nel giardino delle Hesperides: una condizione superiore o la stessa immortalità possono essere raggiunte sia attraverso l'iniziazione ai misteri che attraverso la raccolta dei pomi.

Forme di una religiosità rispetto alla morte possono essere lette anche attraverso le immagini degli altri vasi deposti all'interno della sepoltura del vaso di Archemoro¹³⁴¹: è il caso del mito di Anfiarao e della morte del giovane Archemoro sulla anfora del Pittore di Chamay (Napoli, Museo Archeologico inv. 81944), della felicità dionisiaca incarnata da Dioniso e Arianna, che costituiscono l'esemplificazione di come valenze legate alla sfera funeraria, dionisiaca e salvifica possono essere assunte come modello da un solo individuo che si autorappresenta per sottolineare il proprio *status* e mettere in scena la speranza di salvezza.

Per quanto riguarda il cratere del Pittore di Dario, accanto ad una lettura "verticale" delle immagini è possibile avanzarne una in senso orizzontale: il movimento da destra a sinistra è dato dalle personificazioni dei concetti astrali (Phosphoros ed Helios); rappresentando gli astri in corsa nella loro funzione cosmografica e cosmologica¹³⁴², il pittore pone l'accento sul movimento costante di questi elementi¹³⁴³ e sul passaggio dal giorno alla notte, all'interno del quale Atlante e il giardino delle Hesperides rivestono ancora una volta un ruolo centrale, maggiormente avvalorato dalla lettura verticale della scena, una sorta di combinazione tra due chiavi interpretative differenti, una fondata sulla

¹³⁴⁰ Lo schema utilizzato dal Pittore di Dario si presenta simile a quelli usati per raffigurare anche Teseo e Arianna: cfr. MUGIONE 2000, 144.

¹³⁴¹ Per il contesto di rinvenimento s.v. MONTANARO 2007, 717-739.

¹³⁴² POUZADOUX 2009, 29-43, in particolare 29: le personificazioni di entità geo-politiche o spaziotemporali che entrano in massa nelle decorazioni dei vasi apuli della metà del IV secolo a.C. mettono in relazione la cultura dei pittori e quella della clientela con il pensiero filosofico e il teatro greco.

¹³⁴³ AELLEN 1994, 121.

“giustapposizione”, l’altra sulla ripartizione delle figure intorno ad un edificio-punto centrale.

La terra delle Hesperides e di Atlante tende ad apparire meno eccentrica, più vicina ad una zona centrale ed assiale, senza perdere nel contempo la sua dimensione occidentale: il luogo dell’universo occupato da Atlante e dalle Hesperides presenta la struttura cosmologica di un *omphalos*¹³⁴⁴ di un ombelico del mondo, cioè di un punto in un certo qual modo centrale che si presenta come una zona in cui si effettua la rottura e la fusione dei livelli cosmici nel senso verticale o in quello orizzontale.

La decorazione del cratere del Pittore di Dario, così elegante dal punto di vista formale e raffinata da quello semantico, costituisce un vero e proprio ciclo figurato e quindi un insieme di rappresentazioni legate da corrispondenze precise, frutto di una concezione unitaria e globale. I singoli particolari come gli oggetti tra le mani delle figure femminili, la disposizione delle figure stesse, pertanto ricevono senso dal sistema, che nel contempo contribuiscono a definire.

Attraverso l’opera di questi grandi costruttori di miti¹³⁴⁵ sembra riproporsi il modello arcaico con la ripresa di temi tratti dall’epica esiodea. Il richiamo ai modi dell’arte arcaica è funzionale alla coerenza di fondo dell’ispirazione decorativa. Come sull’arca di Cipselo avevamo evidenziato la centralità e l’eccentricità allo stesso tempo del giardino delle Hesperides, così nei grandi quadri del Pittore di Dario è possibile ritrovare quella costruzione cosmologica organizzata nella *Teogonia* di Esiodo e che sarà ripresa dai mitografi delle epoche successive.

La prospettiva cosmologica e la conseguente dimensione escatologica risultano dominanti rispetto ai modi più consueti di rappresentazione dell’eroe che mettevano

¹³⁴⁴ A proposito del tema “*omphalico*” si veda ELIADE 1974, 316-317; ROSCHER 1913; ROSCHER 1918.

¹³⁴⁵ SENA CHIESA 2004.

in gioco i valori delle società aristocratiche le quali utilizzavano il mito eracleo come paradigma di *arete* ed esemplificazione del ciclo biotico¹³⁴⁶.

¹³⁴⁶ GRASSIGLI 1999, 130.

Bibliografia*

- AA. VV. 1983:** AA. VV., *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison 1983.
- AA. VV. 1985:** AA. VV., *D'Héraklès à Poseidon, mythologie et protohistoire*, Gêneve- Pari 1985.
- AA. VV. 1993:** AA. VV., *Ercole in Occidente*, Atti del Colloquio internazionale di Trento, 7 marzo 1990, Trento 1993.
- AA. VV. 1996:** AA. VV., *Ilème Rencontre héracléenne. Héraclès, les femmes et le féminin*, Atti dei colloqui di Grenoble, 22-23 ottobre 1992, Bruxelles 1996.
- ABAD CASAL 1979:** L. Abad Casal, *Consideraciones intorno a Tartessos y el origen de la cultura iberica*, AEA 52 (1979), 175-193.
- ABBONDANZA 2001:** L. Abbondanza, *Immagini della phantasia. I quadri di Filostrato maior tra pittura e scultura*, MDAI (R) 108 (2001), 111-133.
- ABV:** J. D. Beazley, *Attic black-figure vase painter*, Oxford 1956.
- A CATALOGUE OF THE GRREK COINS 1873:** *A Catalogue of the Greek coins in the British Museum* (a cura di), R. S. Poole, London 1873.
- Add:** Th. Carpenter, T. Mannack, M. Mendoca, *Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV², and Paralipomena*, Oxford 1989.
- AELLEN 1994:** C. Aellen, *A la recherché de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personifications dans la céramique italiote*, I-II, Zürich 1994.
- AGARD 1923:** W. R. Agard, *The Date of the Metopes of the Athenian Treasury at Delphi*, AJA 27.2 (1923), 174-183.
- AGARD 1923 a:** W. R. Agard, *The Metopes of the Athenian Treasury as Works of Art*, AJA 27.3 (1923), 322-333.
- AHLBERG CORNELL 1984:** G. Ahlberg Cornell, *Herakles and the Sea Monster in Attic Black-Figure Vase Painting*, Stockholm 1984.
- AHLBERG CORNELL 1992:** G. Ahlberg Cornell, *Myth and Epos in Early Greek Art Representation and Interpretation*, StudMedArch 100 (1992).
- ALBINI 1991:** U. Albinì, *Nel nome di Dioniso*, Milano 1991.
- ALBINUS 2000:** L. Albinus, *The House of Hades. Studies in Ancient Greek Eschatology*, Aarhus 2000.
- ALDERING 1981:** L. J. Aldering, *Creation and Salvation in Ancient Orphism*, Chico (Cal.) 1981.
- ALLARD PIERSON MUSEUM 1965:** *Allard Pierson Museum: Algemeene Gids*, Amsterdam 1965.
- ALLEN 1993:** A. Allen, *The Fragments of Mimnermus. Text and Commentary*, Stuttgart 1993.
- ALLINE 1912:** H. Alline, *Le paradis orphique*, Xenia 11 (1912).
- ALONI 1993:** A. Aloni, *Introduzione*, in (a cura di) A. Mastrocinque, *Ercole in Occidente*, Trento 1993, 13-28.
- ALMAGRO BASCH 1978:** M. Almagro Basch, *El problema de Tartessos según los documentos arqueológicos*, Quaderni del Centro di Studi dell'Archeologia Etrusco-Italica 2 (1978), 11-20.
- AMANDRY, AMYX 1982:** P. Amandry, D. A. Amyx, *Herakles et l'hydre de Lerne dans la céramique corinthienne*, AK 25 (1982), 102-116.
- AMBÜHL 1998:** A. Ambühl, s.v. *Hesperiden*, Der Neue Pauly 5, coll. 512-513.
- AMELUNG 1923:** W. Amelung, *Herakles bei den Hesperiden*, BWPr 80 (1923).
- AMIGUES 2004:** S. Amigues, *Le silphium. État de la question*, JDS (2004), 191-226.
- AMIOTTI 1987:** G. Amiotti, *Le colonne d'Ercole e i limiti dell'ecumene*, CISA 14 (1988), 166-177.
- * Per le abbreviazioni bibliografiche si è seguito l'Année Philologique.**

- AMPOLO 1981:** C. Ampolo, *Il gruppo acroteriale di S. Omobono*, PP 36 (1981), 32-35.
- AMPOLO 1990:** C. Ampolo, *Roma e il mondo greco dal secolo VIII agli inizi del III secolo a.C.*, in (a cura di) E. La Rocca, *Roma e l'Italia – Radices Imperii*, Milano 1990, 583-626.
- AMYX 1958:** D. A. Amyx, *The Attic Stelai*, III, *Hesperia* 27 (1958), 163-310.
- ANDÒ 1996:** V. Andò, *Nymphe, la sposa e le Ninfe*, *QUCC* 52 (1996), 47-79.
- ANDÒ 2005:** V. Andò, *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Roma 2005.
- ANELLO 1993-1994:** P. Anello, *La Sicilia e l'Hesperia*, *Kokalos* 39-40 (1993-1994), 255-294.
- ANGIOLILLO 1997:** S. Angiolillo, *Arte e cultura nell'Atene di Pisistrato e dei Pisistratidi. O EPI KRONOU BIOS*, Bari 1997.
- ANGIOLILLO 2005:** S. Angiolillo, *La forma dell'Arca*, in (a cura di) M. Giuman, *L'Arca invisibile. Studi sull'Arca di Cipselo*, Cagliari 2005, 31-36.
- ANTONELLI 1995:** L. Antonelli, *La localizzazione della Nékyia di Odisseo. Un itinerario sulle tracce degli Eubei*, in (a cura di) L. Braccasi, *Hesperia*, Studi sulla Grecità d'Occidente, Roma 1995, 203-222.
- ANTONELLI 1996:** L. Antonelli, *Stesicoro e l'isola Sarpedonia*, *Hesperia* 7 (1996), 57-61.
- ANTONELLI 1997:** L. Antonelli, *I Greci oltre Gibilterra. Rappresentazioni mitiche dell'estremo occidente e navigazioni commerciali nello spazio atlantico fra VIII e IV secolo a C.*, Roma 1997.
- ANTONELLI 2000:** L. Antonelli, *Kerkuraika. Ricerche su Corcira alto-arcaica tra Ionio e Adriatico*, Roma 2000.
- A PASSION FOR ANTIQUITIES 1994:** *A Passion for Antiquities, Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischman*, (a cura di) M. True, K. Hamma, Malibu 1994.
- ARAFAT 1990:** K. W. Arafat, *Classical Zeus. A Study in Art and a Literature*, Oxford 1990.
- ARAFAT 1997:** K. W. Arafat, *State of the art - art of the state: sexual violence and politics in Late Archaic and Early Classical vase-painting*, in (a cura di) S. Deacy, K. Pierce, *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, London 1997, 97-122.
- APBANITAKH 2006:** Α. Αρβανιτάκη, *Ἡρώας και πόλη : το παράδειγμα του Ηρακλή στην αρχαϊκή εικονογραφία της Κορίνθου*, Θεσσαλονίκη 2006.
- ARDIZZONI 1937:** A. Ardizzoni, *L'Eracle semnos nel poema di Apollonio*, Catania 1937.
- ARIAS 1958:** P. E. Arias, *Cratere attico da Spina con gigantomachia e ratto delle Leucippidi*, *Arte antica e moderna* (1958), 3-10.
- ARIAS 1997:** P. E. Arias, *Metodi a confronto*, *RAL* (1997), 205-219
- ARIAS 1997 a:** P. E. Arias, *La situazione della ricerca scientifica sulla ceramica greca e italiota dopo il Beazley e il Trendall*, *Athaeneum* n.s. LXXXV (1997), 199-203.
- ARIAS, DI BARI, ORSOLINI RONZITTI 1985:** P. E. Arias, V. C. Di Bari, G. Orsolini Ronzitti, *La ceramica attica a figure nere e rosse del Corpus vasorum antiquorum: l'analisi computerizzata dei dati*, Roma 1985.
- ARRIGHETTI 1966:** G. Arrighetti, *Cosmologia mitica di Omero e Esiodo*, *SCO* 15 (1966), 1-60.
- ARRIGHETTI 1975:** G. Arrighetti, *Cosmologia mitica di Omero ed Esiodo*, in (a cura di) *Idem, Esiodo: letture critiche*, Milano 1975, 146-213.

- ARRIGHETTI 1979:** G. Arrighetti, *L'eredità dell'epos in Stesicoro e Parmenide*, Atti CStMg (1979), 31-60.
- ARRIGHETTI 1993:** G. Arrighetti, *Notte e i suoi figli: tecnica catalogica ed uso della aggettivazione in Esiodo*, in (a cura di) R. Pretagonisti, *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, I, Roma 1993, 101-114.
- ARRIGHETTI 1998:** G. Arrighetti, *Esiodo, Opere*, Torino 1998.
- ARRIGONI 1985:** G. Arrigoni, *Donne e sport nel mondo greco. Religione e società*, in (a cura di) *Idem, Le donne in Grecia*, Roma-Bari 1985, 166-169.
- ARRIGONI 2007:**
G. Arrigoni, *Quando le donne raccontano i miti: Penelope, le nutrici e le pittrici*, QUCC 87.3 (2007), 11-30.
- ART AND TEXT IN ANCIENT CULTURE 1994:** *Art and text in ancient Greek culture*, (a cura di), S. Goldhill, R. Osborne, Cambridge 1994.
- ART AND TEXT IN ROMAN CULTURE 1993:** *Art and text in ancient Roman culture*, (a cura di), J. Elsner, Cambridge 1993.
- ARTHUR DALE TRENDALL 1990:** *Arthur Dale Trendall. Bibliography 1934 – 1987*, in (a cura di) J. P. Descoeudres, *Greek colonists and native populations*, Proceedings of the First Australian Congress of Classical Archaeology held in honour of Emeritus Professor A. D. Trendall, Sydney 9 - 14 July 1985, Oxford 1990, 649-655.
- ARV²:** J. Beazley, *Attic Red-figure Vase Painters*, I-III, Oxford 1963.
- ARVANITIS 2008:** N. Arvanitis, *I Tiranni e le acque: infrastrutture idrauliche e potere nella Grecia del Tardo arcaismo*, Bologna 2008.
- ASHERI 1996:** D. Asheri, *Ferecide Ateniese e le origini arcadiche degli Enotri*, in (a cura di) L. Breglia Pulci Doria, *L'incidenza dell'antico. Studi in memoria di Ettore Lepore*, II, Napoli 1996, 151-163.
- ASHMEAD 1966:** A. H. Ashmead, *Fragments by the Kleophrades Painter from the Athenian Agora*, *Hesperia* 35 (1966), 20-36.
- ASHMOLE – YALOURIS 1967:** B. Ashmole, N. Yalouris, *Olympia. The Sculptures of the Temple of Zeus*, London 1967.
- ASSMANN 1997:** J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino 1997 (trad. italiana).
- ATHENIAN POTTERS 1997:** *Athenian Potters and painters: the conference proceedings* (American School of Classical Studies at Athens 1.-4.12.1994), (a cura di) J. H. Oakley, W. D. E. Coulson, O. Palagia, Oxford 1997.
- ATHENIAN POTTERS 2009:** *Athenian potters and painters, II*, (a cura di) J. H. Oakley, O. Palagia, Oxford 2009.
- AVAGIANOU 1991:** A. Avagianou, *Sacred marriage in the Rituals of Greek Religion*, Cambridge 1991.
- BABELON 1901:** E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, Paris 1901.
- BADER 1985:** F. Bader, *Les travaux d'Héraklès*, in AA. VV., *D'Héraklès à Poseidon, mythologie et protohistoire*, Gêneve- Pari 1985, 9 - 124.
- BADER 1992:** F. Bader, *Les travaux d'Héraklès et l'idéologie tripartite*, in *Héraklès. D'une rive à l'autre de la Méditerranée. Bilan et Perspectives*, (a cura di) C. Bonnet, C. Jourdain-Annequin, Atti della tavola rotonda di Roma 1989, Bruxelles-Roma 1992, 7- 42.
- BACHOFEN 1989:** J. J. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, Napoli 1989.
- BAGGIO 2008:** M. Baggio, *Il mondo al femminile nel repertorio figurativo apulo. La prospettiva degli oggetti*, in (a cura di) G. Sena Chiesa, *Vasi, immagini*,

- collezionismo*, Giornate di Studio, Milano, 7-8 novembre 2007, Milano 2008, 285-307.
- BALADIÉ 1980:** R. Baladié, *Le Péloponnèse de Strabon*, Paris 1980.
- BALDONI, SUCCI, SERVADEI 2006:** V. Baldoni, G. Succi, C. Servadei, "Progetto Herakles". *Un corpus interattivo delle immagini di Eracle sulla ceramica attica*, in (a cura di) I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 26-28 gennaio 2005), Roma 2006, 392-396.
- BALLABRIGA 1986:** A. Ballabriga, *Le Soleil et le Tartare. L'image mythique du monde en Grèce archaïque*, Paris 1986.
- BANCROFT 1979:** S. Bancroft, *Problems concerning in the Archaic Acropolis at Athens*, Princeton 1979.
- BARRINGER 1995:** J. M. Barringer, *Divine Escorts. Nereids in Archaic and Classical Greek Art*, University of Michigan Press 1995.
- BARRINGER 2005:** J. M. Barringer, *The Temple of Zeus at Olympia, Heroes and Athletes*, *Hesperia* 74.2 (2005), 211-241.
- BARRON 1980:** J. P. Barron, *Bakchylides, Theseus and a Wooly Cloak*, *BICS* 27 (1980), 1-8.
- BARTHES 1957:** R. Barthes, *Mythologies*, Paris 1957.
- BARTHES 1985:** R. Barthes, *Retorica dell'immagine*, in *Idem, L'ovvio e l'ottuso*, Torino 1985, 22-41.
- BARTSCH 1989:** S. Bartsch, *Decoding the Ancient Novel*, Princeton 1989.
- BASSO 2002:** P. Basso, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Roma 2002.
- BATINO 2002:** S. Batino, *Lo skyphos attico dalla iconografia alla funzione*, Napoli 2002.
- BAUMEISTER 1885-1888:** A. Baumeister, *Denkmäler des klassischen Altertums zur erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, kunst und sitte*, München – Leipzig 1885-1888.
- BAURAIN 1992 :** C. Baurain, *Héraclès dans l'épopée homérique*, in (a cura di) C. Bonnet, C. Jourdain-Annequin, *Héraclès. D'une rive à l'autre de la Méditerranée. Bilan et Perspectives*. Actes de la Table Ronde de Rome, Academia Belgica-École française de Rome, 15-16 septembre 1989 à l'occasion du Cinquantenaire de l'Academia Belgica, en Hommage à Franz Cumont, son premier Président, Bruxelles – Rome 1992, 43-65.
- BAXANDALL 2009:** M. Baxandall, *Parole per le immagini. L'arte Rinascimentale nascosta*, Torino 2009 (trad. italiana).
- BAYET 1921-1922:** J. Bayet, *Hercule funéraire*, *MEFRA* 39 (1921-1922), 219-266.
- BAYET 1923:** J. Bayet, *Hercule funéraire*, *MEFRA* 40 (1923), 19-102.
- BAYET 1926:** J. Bayet, *Les origines de l'Hercule romain*, Paris 1926.
- BAZANT 1982:** J. Bazant, *The case of symbolism in classical Greek art*, *Eirene* 18 (1982), 21-33.
- BAZANT 1990:** J. Bazant, *The case for a complex approach to Athenian Vase-painting*, *Mètis* V (1990), 93-112.
- BEAZLEY 1910:** J. D. Beazley, *Kleophrades*, *JHS* 30 (1910), 38-68.
- BEAZLEY 1923:** J. Beazley, *Attische vasenmaler des rotfigurigen stils*, Tübingen 1923.
- BEAZLEY 1943:** J. D. Beazley, *Groups of Campanian Red-figure*, *JHS* 63 (1943), 66-111.
- BEAZLEY 1947:** J. D. Beazley, *Etruscan vase painting*, Oxford 1947.
- BEAZLEY 1974:** J. D. Beazley, *The Kleophrades Painter*, Mainz am Rhein 1974.

- BEAZLEY 1986:** J. D. Beazley, *The development of attic black-figure*, London 1986.
- BECATTI 1943:** G. Becatti, *Il maestro di Olimpia*, Quaderni per lo Studio dell'Architettura VI, Firenze 1943.
- BECKER 2009:** A. S. Becker, *The shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lahnam 1995; R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetoric Theory and Practice*, Farnham-Burlington 2009.
- BELLONI 1996:** G. G. Belloni, *Olimpia. Considerazioni su alcune sculture del tempio di Zeus*, in AA. VV., *Gian Guido Belloni. Scritti di archeologia, storia e numismatica raccolti in occasione del 75° genetliaco dell'autore*, Milano 1996, 57-90.
- BELTING 2007:** H. Belting, *La vera immagine di Cristo*, Torino 2007.
- BENASSAI 2001:** R. Benassai, *Per una lettura del programma figurativo della Tomba delle Bighe di Tarquinia*, in *Orizzonti* 2 (2001), 51-62.
- BÉRARD 1970:** C. Bérard, *L'Héroun à la port de l'ouest*, Bern 1970.
- BÉRARD 1974:** C. Bérard, *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chtoniens*, Neuchâtel 1974.
- BÉRARD 1983:** C. Bérard, *Iconographie – Iconologie – Iconologique*, *EL* 4 (1983), 5-37.
- BÉRARD 1986:** C. Bérard, *L'impossible femme athlete*, *AION (arch)* 8 (1986), 195-202.
- BÉRARD 1987 :** C. Bérard, *Etrangler un lion à mains nues*, in (a cura di) C. Bérard, C. Bron, A. Pomari, *Images et sociétés en Grèce ancienne : l'iconographie comme méthode d'analyse*, Actes du colloque international, Lausanne, 8-11 février 1984, Lausanne 1987, 177-186.
- BÉRARD 1988:** C. Bérard, *Le Cadavre impossible*, *AION (arch)* 10 (1988), 163-169.
- BÉRARD 2000:** C. Bérard, *The image of the Other and the Foreign Hero*, in (a cura di) B. Cohen, *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden - Boston 2000, 390-412.
- BÉRARD – BRON – POMARI 1987:** C. Bérard, C. Bron, A. Pomari, *Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, Actes du Colloque international, Lausanne 8-11 febbraio 1984, Lausanne 1987.
- BERGER 1904 :** E. H. Berger, *Mythische Kosmographie der Griechen*, Leipzig 1904.
- BERGREN 1975:** A. L. T. Bergren, *The Etymology and Usage of PEIRAR in Early Greek Poetry: A study in the interrelationship of metrics, linguistics and poetics*, Oxford 1975.
- BERNABÉ 1987:** A. Bernabé, *Poetarum epicorum graecorum testimonia et fragmenta*, Leipzig 1987.
- BERNABÉ 2002:** A. Bernabé, *La toile de Pénélope: a-t-il esisté un mythe orphique sur Dionysos et les Titans*, *RHR* 219 (2002), 401-433.
- BERNABÉ 2004:** A. Bernabé, *Orphicorum et Orphicis similibus testimonia et fragmenta*, Lipsiae 2004.
- BERTI 1991:** F. Berti, *Dionysos. Mito e mistero*, Atti del Convegno Internazionale, Comacchio 3-5 novembre 1989, Ferrara 1991.
- BERTI, GUZZO 1993:** F. Berti, P.G. Guzzo, *Spina, Storia di una città tra Greci ed Etruschi*, Ferrara 1993.
- BETHE 1887:** E. Bethe, *Quaestiones Mythographae Diodoreae*, Göttingen 1887.
- BETTINI 2007:** M. Bettini, *Il mito delle sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2007.

- BIANCHI BANDINELLI 1975:** R. Bianchi Bandinelli, *Il cratere di Derveni*, DArch 8 (1974-1975), 179-200.
- BIANCHI BANDINELLI 1976:** R. Bianchi Bandinelli, *Introduzione all'archeologia classica come studio dell'arte antica*, Roma-Bari 1976.
- BIANCHI BANDINELLI 1979:** R. Bianchi Bandinelli, *Archeologia e cultura*, Roma 1979.
- BIEBER 1951-1953:** M. Bieber, in (a cura di) E. Mylonas, *Studies presented to David Moore Robinson on his seventieth birthday*, Saint Louis 1951-1953, 556-558.
- BIELMANN – FRESI STOLBA 1998:** A. Bielman, R. Fresi Stolba, *Femmes at funéraires dans l'antiquité gréco-romaine*, EL 1 (1998), 5-31.
- BIFFI 1999:** N. Biffi, *L'Africa di Strabone. Libro XVII della Geografia. Introduzione, traduzione e commento*, Modugno 1999.
- BILLOWS 1994:** R. A. Billows, *Kings & Colonists. Aspects of Macedonian Imperialism*, Leiden – New York 1994.
- BLANCK 1976:** H. Blanck, *Einführung in das Privatleben der Griechen und Römer*, Darmstadt 1976.
- BLOCH 1888:** L. Bloch, L. Bloch, *Die zuschauenden Götter in den rotfigurigen Vasengemälden des malerischen Stiles*, Leipzig 1888.
- BLOCH – PARRY 1982:** M. Bloch, J. Parry, *Introduction: death and the regeneration of life*, in (a cura di) M. Bloch, J. Parry, *Death and the regeneration of life*, Cambridge 1982, 1-44.
- BLOK 1990:** J. H. Blok, *Patronage and the Pisistratidae*, BaBesch 65 (1990), 17-28.
- BOARDMAN 1966:** J. Boardman, *Evidence for the dating of Greek settlements in Cyrenaica*, ABSA 61 (1966), 149-156.
- BOARDMAN 1972:** J. Boardman, *Herakles, Peisistratos and sons*, RA (1972), 52-72.
- BOARDMAN 1975:** J. Boardman, *Athenian red figure vases. The archaic period: a handbook*, London 1975.
- BOARDMAN 1975 a:** J. Boardman, *Herakles, Peisistratos and Eleusis*, JHS 95 (1975), 1-12.
- BOARDMAN 1978:** J. Boardman, *Herakles, Delphi and Kleisthenes of Sykion*, RA (1978), 227 – 234.
- BOARDMAN 1978 a:** J. Boardman, *Greek Sculpture. The Classical Period*, London 1978.
- BOARDMAN 1982:** J. Boardman, *Herakles, Theseus and Amazons*, in D. C. Kurtz, B. A. Sparkes, *The Eye of Greece. Studies in the Art of Athens*, Cambridge 1982, 1-28.
- BOARDMAN 1984:** J. Boardman, *La ceramica antica*, Milano 1984.
- BOARDMAN 1984 a:** J. Boardman, *Image and Politics in the Sixth Century Athens*, in (a cura di) H. A. G. Brijder, *Ancient Greek and related pottery*. Proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam, 12 - 15 April 1984, Amsterdam 1984, 239-247.
- BOARDMAN 1986:** J. Boardman, *Herakles in extremis*, in (a cura di) K. Schefold, *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei*, 1986, 127-132.
- BOARDMAN 1986 a:** J. Boardman, *The Ketos in India*, in *Iconographie et identités régionales*, BCH Suppl 14 (1986), 447-453.
- BOARDMAN 1987:** J. Boardman, *Very like a Whale- Classical Sea Monster*, in (a cura di) A. E. Farkas, *Monsters and Demons in the ancient and medieval Worlds. Papers in honor of E. Porada*, Mayence 1987, 73-84.

- BOARDMAN 1988:** J. Boardman, *Eracle, Teseo e le Amazzoni*, in (a cura di) E. La Rocca, *L'esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, Milano 1988, 196-233.
- BOARDMAN 1989:** J. Boardman, *Athenian red figure vases. The classical period: a handbook*, London 1989.
- BOARDMAN 1989 a:** J. Boardman, *Herakles, Peisistratos and the Unconvinced*, JHS 109 (1989), 158-159.
- BOARDMAN 1990:** J. Boardman, *Iconographic Signals in the Work of the Priam Painter*, Cronache di Archeologia 29 (1990), 19-30.
- BOARDMAN 1991:** J. Boardman, *The sixth-century potters and painters of Athens and their public*, in (a cura di) T. Rasmussen, N. Spivey, *Looking at Greek vases*, Cambridge 1991, 79-102.
- BOARDMAN 1998:** J. Boardman, *Vasi ateniesi a figure nere*, Milano 1998.
- BOARDMAN 2001:** J. Boardman, *The history of Greek vases: potters, painters and pictures*, London 2001.
- BODSON 1978:** L. Bodson, JIERA ZWIA. *Contribution à l'étude de la place de l'animal dans la religion grecque ancienne*, Bruxelles 1978.
- BOL 1989:** P. C. Bol, *Argivische Schilde*, Berlin-New York 1989.
- BOLZONI 2002:** L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002.
- BONACASA 1991:** N. Bonacasa, *Himera: la saga di Eracle tra mito e storia*, in AA. VV. , *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, IV, Palermo 1991, 1431-1439.
- BONAUDO 2004:** R. Bonaudo, *La culla di Hermes. Iconografia e immaginario delle hydriae ceretane*, Roma 2004.
- BONES, LITTLE 1971:** J. D. B. Jones, J. H. Little, *Coastal Settlement in Cyrenaica*, JRS 61 (1971), 64-79.
- BONNET 1988:** C. Bonnet, *Melqart. Cultes et myths de l'Héraclès tyrien en Méditerranée*, Namur-Louvain 1988.
- BONNET 1992 :** C. Bonnet, *Héraclès en Orient : interprétations et syncrétismes*, in (a cura di) C. Bonnet, C. Jourdain-Annequin, *Héraclès. D'une rive à l'autre de la Méditerranée. Bilan et Perspectives*. Actes de la Table Ronde de Rome, Academia Belgica-École française de Rome, 15-16 septembre 1989 à l'occasion du Cinquantenaire de l'Academia Belgica, en Hommage à Franz Cumont, son premier Président, Bruxelles – Rome 1992, 165-198.
- BOSS 1997:** M. Boss, *Preliminary sketches on Attic red-figured vases of the early fifth century B.C.*, in (a cura di) J. H. Oakley et alii, *Athenian Potters and Painters*, Oxford 1997, 345-351.
- BOTTINI 1988:** A. Bottini, *Elena in Occidente: una tomba nella chora di Metaponto*, BdA VI (1988), 454-455.
- BOTTINI 1992:** A. Bottini, *Archeologia della salvezza. L'escatologia greca nelle testimonianze archeologiche*, Firenze 1992.
- BOTTINI 1997:** A. Bottini, *Elena tra Atene e Metaponto*, Ostraka VI, 1 (1997), 155-159.
- BOUVIER 1989 :** D. Bouvier, *A. Ballabriga, Le Soleil et le Tartare. L'image mythique du monde en Grèce archaïque*, Paris 1986, RHR 206. 1 (1989), 79-80.
- BOUZAIAN, LLOYD 1996:** A. Bouzaian, J. A. Lloyd, *Early Urbanism in Cyrenaica: New Evidence from Euesperides (Benghazi)*, LibStud 27 (1996), 129-152.
- BRACCESI 1984:** L. Braccesi, *La leggenda di Antenore da Troia a Padova*, Padova 1984.

- BRACCESI 1989:** L. Braccesi, *Le tirannidi e gli sviluppi politici ed economico-sociali*, in AA. VV., *Storia e civiltà dei Greci. Origini e sviluppo della città. L'arcaismo*, Milano 1989, 329-382.
- BRACCESI 1993-1994:** L. Braccesi, *La Sicilia, l'Africa e il mondo dei nostoi*, *Kokalos* 39-40 (1993-1994), 193-210.
- BRACCESI 1998:** L. Braccesi, *Letteratura dei nostoi e colonizzazione greca*, *Atti CStMg* (1996), 81-96.
- BRACCESI 2003:** L. Braccesi, *I Greci delle periferie. Dal Danubio all'Atlantico*, Roma-Bari 2003.
- BRANDT 1997:** H. Brandt, *Herakles un Peisistratos oder: Mythos und Geschichte. Anmerkungen zur Interpretation vorklassiker Vasenbilder*, *Chiron* 27 (1997), 315-334.
- BRAZDA 1977:** M. K. Brazda, *Zur Bedeutung des Apfels in der antiken Kunst*, Bonn 1977.
- BREITENBERGER 2004:** B. M. Breitenberger, *Aphrodite and Eros: the devolpment of greek erotic mythology*, Andover 2004.
- BRELICH 1937:** A. Brelich, *Aspetti della morte nelle iscrizioni sepolcrali dell'Impero romano*, Budapest 1937.
- BRELICH 1955:** A. Brelich, *Tre variazioni romane sul tema delle origini*, Roma 1955.
- BRELICH 1958:** A. Brelich, *Gli eroi greci*, Roma 1958.
- BREMMER 1975:** J. M. Bremmer, *The Meadow of Love and Two Passages in Euripides' Hippolytus*, *Mnemosyne* 28 (1975), 268-280.
- BREWSTER 1997:** H. Brewster, *The River Gods of Greece. Myths and Mountain Waters in the Hellenic World*, London – New York 1997.
- BRIJDER 1991:** H. A. G. Brijder, *Siana Cups II. The Heidelberg Painter*, Amsterdam 1991.
- BRILLANTE 1982:** C. Brillante, *Un frammento della Gerioneide di Stesicoro*, *QUCC* 41 (1982), 17-20.
- BRISSON 1995:** L. Brisson, *Orphée et l'orphisme dans l'antiquité gréco-romaine*, Aldershot 1995.
- BRIZE 1980:** Ph. Brize, *Die Geryoneisndes Stesichoros und die frühe griechische Kunst*, Würzburg 1980.
- BROMMER 1942:** F. Brommer, *Herakles und die Hesperiden auf Vasenbilder*, *JdI* 57 (1942), 105-123.
- BROMMER 1953:** F. Brommer, *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Münster-Köln 1953 (trad. inglese 1986).
- BROMMER 1956:** F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg 1956.
- BROMMER 1973:** F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, III ed., Marburg 1973.
- BROMMER 1979:** F. Brommer, *Herakles. Die zwölf kanonischen Taten in antiker Kunst und Literatur*, Münster-Köln 1979 (4^a ed.).
- BROMMER 1983:** F. Brommer, *Herakles und Nereus*, in (a cura di) F. Lissarrague, F. Thelamon, *Image et céramique grecque*, Actes du colloque de Rouen 25-26 novembre 1982, Rouen 1983, 103-109.
- BROMMER 1984:** F. Brommer, *Herakles. Die unkanonischen Taten del Helden*, Münster-Köln 1984.
- BROMMER 1986:** F. Brommer, *Heracles: The Twelve Labors in Ancient Art and Literature*, New Rochelle 1986 (trad. inglese).
- BROWN 1998:** A. S. Brown, *From the Golden Age to the Isles of the Blest*, *Mnemosyne* 51.4 (1998), 385-410.

- BROWNLEE 1988:** A. B. Brownlee, *Sophilos and early Attic black-figured dinoi*, in (a cura di) J. Christiansen, *Proceedings of the 3rd Symposium of Ancient Art and Related Pottery*, Copenhagen 1988, 80-87.
- BRÜMMER 1985:** E. Brümmer, *Greiechische Truhenbehälter*, JdI 100 (1995), 1-168.
- BRUNDAGE 1958:** B. C. Brundage, *Herakles the Levantine: a comprehensive view*, JNES 17.4 (1958), 225-236.
- BURGESS 1999:** J. Burgess, *Gilgamesh and Odysseus in the Otherworld*, EMC 18 (1999), 171-210.
- BURKE 2002:** P. Burke, *Testimoni oculari: il significato storico delle immagini*, Roma 2002.
- BURKE, POLLITT 1975:** S. M. Burke, J. J. Pollitt, *Greek Vases at Yale*, Yale 1975.
- BURKERT 1975:** W. Burkert, *Le laminette auree: da Orfeo a Lampona*, CStMg 1974, Napoli 1975, 81-104.
- BURKERT 1977:** W. Burkert, *Le mythe de Géryon: perspectives préhistoriques et tradition rituelle*, in AA. VV., *Il mito greco*, Atti del Convegno Internazionale di Urbino, 7-12 maggio 1973, Roma 1977, 273-283.
- BURKERT 1979:** W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley-Los Angeles 1979.
- BURKERT 1987:** W. Burkert, *Mito e rituale nell'antica Grecia*, Roma-Bari 1987 (trad. italiana).
- BURKERT 1987 a:** W. Burkert, *Oriental and Greek mythology. The meeting of parallels*, in (a cura di) F. Bremmer, *Interpretations of greek mythology*, London 1987, 10-40.
- BURKERT 1988** W. Burkert, *Sacrificio-sacrilegio: il "Trickster" fondatore*, in (a cura di) C. Grottanelli, N. F. Parise, *Sacrificio e società nel mondo antico*, Bari 1988, 163-175.
- BURKERT 1992:** W. Burkert, *Eracle e gli altri eroi culturali del Vicino Oriente*, in (a cura di) C. Bonnet, C. Jourdain-Annequin, *Héraclès. D'une rive à l'autre de la Méditerranée. Bilan et Perspectives. Actes de la Table Ronde de Rome*, Academia Belgica-École française de Rome, 15-16 septembre 1989 à l'occasion du Cinquantenaire de l'Academia Belgica, en Hommage à Franz Cumont, son premier Président, Bruxelles – Rome 1992, 111-127.
- BURKERT 1998 :** W. Burkert, *Héraclès et les animaux. Perspectives préhistoriques et pressions historiques*, in (a cura di) C. Bonnet, C. Jourdain-Annequin, V. Pirenne Delforge, *Le Bestiarire d'Héraclès. III^e Rencontre héracléenne*. Actes du Colloque organisé à l'Université de Liège et aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur, 14-16 novembre 1996, Kernos Suppl 7 (1998), 11-26.
- BURKERT 2003:** W. Burkert, *La religione greca di epoca arcaica e classica*, Milano 2003 (trad. italiana).
- BURN 1985:** L. Burn, *Honey Pots. Three White-Group Cups by the Sotades Painter*, AK 28 (1985), 93-105.
- BURN 1987:** L. Burn, *The Meidias Painter*, Oxford 1987.
- BUROW 1989:** J. Burow, *Der Antimenesmaler*, Mainz 1989.
- BURR CARTER 1989:** J. Burr Carter, *The Chests of Periander*, AJA 93 (1989), 355-378.
- BUSCHOR 1922:** E. Buschor, *Burglöwen*, MDAI(A) 47 (1922), 92-105.
- BUSCHOR 1940:** E. Buschor, *Griechische Vasen*, München 1940.
- CABRERA BONET 1998** P. Cabrera Bonet, *Dioniso en un jardín. El spacio de la iniciación en la iconografía de los vasos apulios*, in (a cura di) C. Sánchez, P. Cabrera

- Bonet, *En los límites de Dioniso*, Actas del simposio celebrado en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 20 de junio de 1997, Murcia 1998, 29-40.
- CACCAMO CALTABIANO, CASTRIZIO 2007:** M. Caccamo Caltabiano, D. Castrizio, *Da berretto frigio a elmo italico. Personaggi e copricapi orientali sulle monete siciliane del V secolo a.C.*, in (a cura di) F. Giudice, R. Panvini, *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e auto rappresentazione degli indigeni IV*, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi, 14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, Roma 2007, 153-165.
- CAHN 1988:** H. A. Cahn, *Okeanos, Strymon und Atlas auf einer rotfigurigen Spitzamphora*, in (a cura di) J. Christiansen, T. Melander, *Ancient Greek and Related Pottery*, Proceedings of the 3rd Simposium, 31 August-14 September Copenhagen 1987, Copenhagen 1988, 108-115.
- CAIRA LUMETTI 2002:** R. Caira Lumetti, *Letteratura e iconografia. Suggestioni di lettura per gli studenti di Scienze della Comunicazione e Tecnica pubblicitaria*, Roma 2002.
- CAIRINS 2002:** D. L. Cairins, *The Meaning of the Veil in Ancient Greek Culture*, in (a cura di) L. Llewellyn –Jones, *Women's Dress in the Ancient Greek World*, Swansea 2002, 73-93.
- CAJATI 1941:** G. Cajati, *Il mito di Ercole in Stesicoro*, Roma 1941.
- CALAME 1971:** C. Calame, *Les choreuses des jeune filles*, Paris 1971.
- CALAME 1985:** C. Calame, *Les figures grecques du gigantesque*, Communications 42 (1985), 147-172.
- CALAME 1985 a:** C. Calame, *L'antroponimo greco come enunciato narrativo: appunti linguistici e semiotici*, in AA. VV., *Mondo classico. Percorsi possibili*, Roma 1985, 27-37.
- CALAME 1990:** C. Calame, *Thésée et l'imaginaire Athénien. Légende et Culte en Grèce antique*, Lausanne 1990.
- CALAME 1990 a:** C. Calame, *Narrating the Foundation of a City: The Symbolic Birth of Cyrene*, in (a cura di) E. Lowell, *Approaches to Greek Myth*, Baltimore 1990, 277-341.
- CALAME 1995:** C. Calame, *Mythe et hystoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Lausanne 1995.
- CALAME 1996 :** C. Calame, *L'éros dans la Grèce antique*, Paris 1996.
- CALAME 1998:** C. Calame, *Heraclès, animal et victime sacrificielle dans les Trachiniennes de Sophocle*, in (a cura di) C. Bonnet, C. Jourdain Annequin, V. Pirenne-Delforge, *Le Bestiaire d'Héraclès. IIIe Rencontre héracléenne*, Kernos Suppl 7 (1998), 197-215.
- CALAME 1999:** C. Calame, *Mito e storia nell'antichità greca*, Bari 1999.
- CALAME 2009:** C. Calame, *Fra racconto eroico e poesia rituale: il soggetto poetico che canta il mito (Pindaro, Olimpica 6)*, QUCC 92.2 (2009), 11-26.
- CAMBITOGLU, AELLEN, CHAMAY 1986 :** A. Cambitoglou, C. Aellen, J. Chamay, *Le peintre de Darius et son milieu: vases grecs d'Italie méridionale*, Genève 1986.
- CAMPESE 1997:** S. Campese, *La cittadina impossibile. La donna nell'Atene dei filosofi*, Palermo 1997.
- CAMPONETTI 2007:** G. Camponetti, *L'hydria londinese di Meidias: mito e attualità storica ad Atene durante la Guerra del Peloponneso*, in (a cura di) S. Angiolillo, M. Giuman, *Il Vasaio e le sue storie. Giornata di Studi sulla ceramica attica in onore di Mario Torelli per i suoi settanta anni*, Università degli Studi di Cagliari, Quaderni di Aristeo, Cagliari 2007, 17-46.

- CAMPOREALE 1969:** G. Camporeale, *Banalizzazioni etrusche di miti greci*, SE 37 (1969), 59-76.
- CANNATÀ FRERA 1999:** Cannatà Fera, *Note al De audiendis poetis di Plutarco*, RCCM 41.1 (1999), 29-38.
- CANTILENA 1985:** R. Cantilena, *Primato del significato o identità metrica? La forma come indizio di oralità*, in (a cura di) B. Gentili, G. Paioni, *Oralità: cultura, letteratura, discorso*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino 21-25 luglio 1980), Roma 1985, 271-294.
- CAPDEVILLE 1999:** G. Capdeville, *Héraclès et ses hôtes*, in (a cura di) F. H. Massa-Pairault, *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*. Collection de l'École française de Rome, Atti del Colloquio Roma 1996, Roma 1999, 61-
- CARASTRO 2006:** M. Carastro, *La cité des mages. Penser la magie en Grèce ancienne*, Grenoble 2006.
- CARCOPINO 1943:** J. Carcopino, *Le Maroc antique*, Paris 1943.
- CARLUCCI 2005:** C. Carlucci, *Gli apparati decorativi tardo arcaici del tempio di Portonaccio a Veio*, SE 71 (2005), 33-46.
- CARONTE 1995:** Caronte. *Un obolo per l'aldilà*, PP 50 (1995), Napoli 1995.
- CARPENTER 1966:** R. Carpenter, *Beyond the Pillars of Heracles. The Classical World Seen Through the Eyes of its Discoverers*, New York 1966.
- CARPENTER 1991:** T.H. Carpenter, *Art and Myth in Ancient Greece*, London 1991.
- CARPENTER 2009:** T. H. Carpenter, *The Darius Painter*, München 2009.
- CARRIÈRE, MASSONIE 1991:** J. C. Carrière, D. Massonie, *La Bibliothèque d'Apollodore*, Besançon-Paris 1991.
- CARROL-SPILLECKE 1985:** M. Carroll-Spillecke, *Landscape Depictions in Greek Relief Sculpture*, Frankfurt 1985.
- CARTER PHILIPS 1978:** F. Carter Philips, *Heracles*, CW 71.7 (1978), 431-440.
- CASEVITZ 1995:** M. Casevitz, *Sur ejscatia (eschatia). Histoire du mot*, in (a cura di) A. Rousselle, *Frontières terrestres, frontières celeste dans l'antiquité*, Perpignan 1995, 19-30.
- CASSIDY 1993:** B. Cassidy, *Iconography at the Cross-Roads*, Princeton 1993.
- CASSIMATIS 1995:** H. Cassimatis, *Fenêtre de l'au de là dans l'iconographie italote*, MEFRA 107 (1995), 1061-1092.
- CASSIMATIS 1998:** H. Cassimatis, *Cosmétique et funéraire sur les vases apuliens*, Lyon (1998), 155-166.
- CASSIMATIS 1998 a:** H. Cassimatis, *Le miroir dans les représentations funéraires apuliennes*, MEFRA 110 (1998), 297-350.
- CASSIO – POCCHETTI 1995:** A. C. Cassio, P. Pocchetti, *Forme di religiosità e tradizioni sapienziali in Magna Grecia*, Atti del Convegno, Napoli 14-15 dicembre 1993, Pisa – Roma 1995.
- CASTAGNA 1971:** L. Castagna, *Pindaro fr. 169 Sn*, SIFC XLIII (1971), 173-198.
- CATALDI 1981:** S. Cataldi, *Un regolamento ateniese sui misteri eleusini e l'ideologia panellenica di Cimone*, in (a cura di) S. Cataldi, M. Moggi, G. Nenci, G. Panessa, *Studi sui rapporti interstatali nel mondo antico*, Pisa 1981, 73-146.
- CATAUDELLA 1989-1990:** M. R. Cataudella, *Quante erano le colonne d'Ercole?*, AFLM 22-23 (1989-1990), 315-337.
- CATENACCI 1996:** C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe. Per una archeologia del potere nella Grecia antica*, Milano 1996.
- CATENACCI 2000:** C. Catenacci, *Il mare di Odisseo*, QUCC65 (2000), 144-152.
- CATONI 2005:** M. L. Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa 2005.

- CATUCCI 2003:** M. Catucci, *Vasi attici*, in (a cura di) L. Todisco, *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma 2003, 361-385.
- CERCHIAI 1997 :** L. Cerchiai, *Il caso della tomba detta di Brygos*, *Ostraka VI.1* (1997), 129-134.
- CERCHIAI 2007:** L. Cerchiai, *L'hydria Vivenzio di Nola*, in (a cura di) F. Giudice, R. Panvini, *Il greco, il barbaro e la ceramica attica : immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, Atti del Convegno Internazionale di studi, 14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, Roma 2007, 39-45.
- CERI VIA 2003:** C. Ceri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma 2003.
- CERRI 1991:** C. Cerri, *Il significato di «sphregis» in Teognide e la salvaguardia dell'autenticità testuale nel mondo antico*, *Quaderni di Storia* 33 (1991), 21-34.
- CERRI 1995:** G. Cerri, *Cosmologia dell'Ade in Omero, Esiodo e Parmenide*, *PP L* (1995), 437-467.
- CERRI 2002:** C. Cerri, *Teoria dell'oralità e analisi stratigrafica del testo omerico: il concetto di "poema tradizionale"*, *QUCC* 70 (2002), 7-34.
- CERRI 2007:** G. Cerri, *L'Oceano di Omero: un'ipotesi nuova sul percorso di Ulisse*, in (a cura di) E. Greco, M. Lombardo, *Atene e l'Occidente. I grandi temi. Le premesse, i protagonisti, le forme della comunicazione e dell'interazione, i modi dell'intervento ateniese in Occidente*, Atti del Convegno Internazionale, Atene 25-27 maggio 2006, Atene 2007, 13-51.
- CHAMAY 1987:** J. Chamay, *Images de l'au delà*, in *Images et Société en Grèce ancienne*. Actes du Colloque international, Lousanne 8-11 février 1984, (a cura di) C. Bérard, C. Bron, A. Pomari, Lousanne (1987), 221-222.
- CHAMOUX 1953 :** F. Chamoux, *Cyrène sous la monarchie des Battiades*, Paris 1953.
- CHAMOUX 1996 :** F. Chamoux, *Hermès Propylaios*, *Comptes-rendus des stances de l'année – Académie des inscriptions et belles-lettres*, 140e année 1 (1996), 37-55.
- CHANTRAINE 1968-1980 :** P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Histoire des mots*, Paris 1968-1980.
- CHAPMAN – RANDSBORG 1981:** R. Chapman, K. Randsborg, *Perspectives on the archaeology of death*, in (a cura di) R. Chapman, I. Kinnes, K. Randsborg, *The archaeology of death*, Cambridge 1981, 1-24.
- CHAZALON 1995 :** L. Chazalon, *L'arbre et le paysage dans la ceramique attique archaïque à figures noires et à figures rouges*, *AION (arch)* n.s. 2 (1995), 103-131.
- CHUVIN 1992:** P. Chuvin, *La mythologie grecque. Du premier homme à l'apothéose d'Héraclès*, Paris 1992.
- CIANI – SCARPI 1996:** M. G. Ciani, P. Scarpi, *Apollodoro: i miti greci*, Milano 1996.
- CIARDIELLO 2006:** R. Ciardiello, *Eracle e Teseo nel repertorio iconografico della necropoli di Cuma*, *Polifemo* 6 (2006), 11-120.
- CIPRIANI, AVAGLIANO 2005:** M. Cipriani, G. Avagliano, *Primi scavi archeologici a Paestum*, in (a cura di) S. Settis, M. C. Parra, *Magna Grecia. Archeologia di un sapere*, Napoli 2005, 121-132.
- CLAUSS 1993:** J. J. Clauss, *The best of Argonauts. The redifnition of the epic hero in Book One of Apollonius' Argonautika*, Oxford 1993.
- CLEMENT 1958:** P. A. Clement, *The Recovery of Helen*, *Hesperia* 27 (1958), 47-73.
- COHEN 1994:** B. Cohen, *From Bowman to Clubman: Herakles and Olympia*, *ABull* 76.4 (1994), 695-715.

- COHEN 2008:** B. Cohen, *Added Clay and Gilding in Athenian Vase-Painting*, in (a cura di) B. Cohen, *The Colors of Clay. Combining Special Techniques on Athenian Vases*, Los Angeles 2008, 106-117.
- COLIVICCHI 2006:** F. Colivicchi, *Lo specchio e lo strigile. Scambio di simboli e scambio fra sessi*, in (a cura di) F. H. Massa Pairault, *L'immagine antique et son interpretation*, Rome 2006, 277-300.
- COLLIGNE 1988:** A. Collinge, *Aristaios, or his father in low?*, *AK* 31 (1988), 9-20.
- COLONNA 2001:** G. Colonna, *Gruppi di Ercole e di Minerva*, in *Veio, Cerveteri, Vulci. Città d'Etruria a confronto*, Catalogo della Mostra, Roma 1 ottobre- 30 dicembre 2001, Roma 2001, 67-68.
- CONFINI E FRONTIERA 1999:** *Confini e frontiera nella grecità d'Occidente*, Atti CSStMg (1999).
- COOK 1894:** A. B. Cook, *Animal Worship in the Mycenaean Age*, *JHS* 14(1894), 81-169.
- COOK 1895:** A. B. Cook, *The Bee in Greek Mythology*, *JHS* 15 (1895), 1-24.
- COOK 1914:** A. B. Cook, *Zeus. A Study in Ancient Religion*, I, Cambridge 1914.
- COOK 1962/1963:** A. B. Cook, *Aristaios*, *BMM* 21 n. s. (1962/1963), 31-36.
- COOK 1995:** E. Cook, *The Odyssey in Athens: Myths of Cultural Origins*, Ithaca 1995.
- COOK 1987:** R. M. Cook, *Pots and Pisistratean propaganda*, *JHS* 107 (1987), 167-169.
- COPPOLA 1995:** A. Coppola, *Archaïologhía e propaganda: i Greci, Roma e l'Italia*, Roma 1995.
- COPPOLA 1999:** A. Coppola, *Erodoto e la Libia occidentale: dal lago Tritonide alla leggenda troiana*, in *Erodoto e l'Occidente*, *Kokalos Suppl* 15 (1999), 121-138.
- CORDANO 1992:** F. Cordano, *La geografia degli antichi*, Roma-Bari 1992.
- COSMPOULOS 2003:** M. B. Cosmopoulos, *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, London 2003.
- COSSU 2005:** T. Cossu, *Il programma figurativo dell'Arca di Cipselo e la propaganda politica di Periandro*, in (a cura di) M. Giuman, *L'Arca invisibile. Studi sull'Arca di Cipselo*, Cagliari 2005, 81-163.
- COSTA 1982:** G. Costa, *Hermes dio delle iniziazioni*, *Civiltà classica e cristiana* 3 (1982), 277-291.
- COUËLLE 1998:** C. Couëlle, *Dire en toutes lettres? Allusions et sous-entendus chez le Peintre de Meidias*, *Metis* 13 (1998), 135-154.
- COULSON ET ALII 1994:** W.D.E. Coulson et alii, *The Archaeology of Athens and Attica under the Democracy*, Oxford 1994.
- COUSIN 2002:** C. Cousin, *La situation géographique et les abords de l'Hadès homérique*, *GAIA* 6 (2002), 25-46.
- CREMONESI 2004:** C. Cremonesi, *Confini d'acqua. Sacralità e inviolabilità dello spazio*, *IncidAntico* 2 (2004), 137-148.
- CRISTOFANI 1977:** M. Cristofani, *C. Robert*, *Ermeneutica Archeologica*, Torino 1976, *Prospettiva* 11 (1977), 72-73.
- CROKE 1908:** W. Croke, *Some notes on Homeric Folk-Lore*, *Folklore* 19.1 (1908), 52-77.
- CROMEY 1991:** R. D. Cromey, *History and Image: the Penelope Painter's Akropolis (Louvre G372 and 480/79 BC)*, *JHS* 111 (1991), 165-174.
- CRUCIANI 1996:** C. Cruciani, *Giasone e Dedalo al Sele*, *Ostraka* V (1996), 23-30.
- CRUCIANI – FIORINI 1998:** C. Cruciani, L. Fiorini, *I modelli del moderato. La Stoà Poikile e l'Hephaesteion di Atene nel programma edilizio cimoniano*, Napoli 1998.

- CULASSO GASTALDI 1996:** E. Culasso Gastaldi, *I Filaiidi tra Milziade e Cimone. Per una lettura del decennio 490 - 480 a.C.*, Athenaeum 84 (1996), 493-526.
- CULTO DEI MORTI 2001:** *Culto dei morti e costume funerari romani. Roma, Italia settentrionale e province nord-occidentali dalla tarda Repubblica all'età imperiale*, Internationales Kolloquium (Rom, 1-3 Aprile 1998), (a cura di) M. Heinzelmann, J. Ortalli, P. Fasold, M. Witteyer, Roma 2001.
- CUMONT 1949:** F. Cumont, *Lex perpetua*, Paris 1949.
- CURTIUS 1876-1881:** E. Curtius, *Die Ausgrabungen zu Olympia*, Berlin 1876-1881.
- DA:** C. Daremberg, E. Saglio, *Dictionnaire d'antiquités grecques et romaines*, Paris 1877-1919.
- D'AGOSTINO 1965:** B. D'Agostino, *Recensioni e Segnalazioni*, ArchClass 17 (1965), 163.
- D'AGOSTINO 1982:** B. D'Agostino, *Le sirene, il tuffatore e le porte dell'Ade*, AION (arch) 4 (1982), 43-50.
- D'AGOSTINO 1995:** B. D'Agostino, *Eracle e Gerione: la struttura del mito e la storia*, AION (arch) 2 (1995), 7-13.
- D'AGOSTINO-CERCHIAI 1988:** B. D'Agostino, L. Cerchiai, *Aspetti della funzione politica di Apollo in area tirrenica*, in AA. VV., *I culti della Campania antica*, Atti del Convegno di studi in onore di N. Valenza Mele, Roma 1988, 125-126.
- D'AGOSTINO, CERCHIAI 1999:** B. D'Agostino, L. Cerchiai, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma 1999.
- D'AGOSTINO – SCHNAPP 1982:** B. D'Agostino, A. Schnapp, *Les morts entre l'objet et l'image*, in (a cura di) G. Gnoli, J. P. Vernant, *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982, 17-26.
- D'ANDRIA 1988:** F. D'Andria, *Messapi e Peuceti*, in (a cura di) A. M. Chieco Bianchi et alii, *Italia Omnium Terrarum Alumna: la civiltà dei Veneti, Reti, Liguri, Celti, Piceni, Umbri, Latini, Campani e Iapigi*, Milano 1988.
- DAVERIO ROCCHI 1988:** G. Daverio Rocchi, *Frontiere e confini nella Grecia antica*, Roma 1988.
- DAVIDSON 1880:** T. Davidson, *The recent excavations and discoveries at Athens and Olympia*, Journal of the American Geographical Society of New York, 12 (1880), 217-233.
- DAVIES 1988:** M. Davies, *Stesichorus' Geryoneis and Its Folk-Tale Origins*, CQ n.s. 38.2 (1988), 277-290.
- DAVIES 1991:** M. Davies, *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, I, Oxford 1991.
- DE ANGELI 1998:** S. De Angeli, *Mimesis e Techne*, QUCC 28 (1988), 27-44.
- DEBIASI 2003:** A. Debiasi, *Eumeli Corinthi fragmenta neglecta?*, ZPE 143 (2003), 1-5.
- DEBIASI 2004:** A. Debiasi, *L'epica perduta*, Roma 2004.
- DEBIASI 2008:** A. Debiasi, *Esiodo e l'Occidente*, Roma 2008.
- DE CESARE 1994:** M. De Cesare, *Una statua di Eracle tra mito ed escatologia: per una lettura unitaria del cratere apulo di New York MMA 50.11.4*, RAL 5, S. IX (1994), 247-258.
- DE CESARE 1997:** M. De Cesare, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma 1997.
- DECHARME 1879 :** P. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, Paris 1879.
- DE FIDIO 1994:** M. P. De Fidio, *Diodoro VII 9 e la norma di successione dei Bacchiadi*, PP 49 (1994), 169-202.
- DE FOREST 1994:** M. M. De Forest, *Apollonius' Argonautica: A Callimachean Epic*, Leiden 1994.

- DE GRAF HANSON 1972:** J. O. de Graf Hanson, *Herakles and apples of Hesperides*, *Museum Africum* I (1972), 1-3.
- DE JULIIS 2000:** E. De Juliis, *I fondamenti dell'arte italica*, Roma-Bari 2000.
- DE JULIIS 2000 a:** E. M. De Juliis, *Taranto*, Bari 2000.
- DE JULIIS 2008:** E. M. De Juliis, *Origine della ceramica italiota a figure rosse e sua diffusione in Puglia*, in (a cura di) G. Sena Chiesa, E. A. Aslan, *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milano 2004, 145-149.
- DE LA COSTE MESSELIÈRE 1923:** P. de la Coste Messelière, *Observations sur les sculptures du Trésor des Athéniens*, *BCH* 47 (1923), 387-419.
- DE LA COSTE MESSELIÈRE 1957:** P. de La Coste- Messelière, *Fouilles de Delphes, 4, 4. Sculptures du trésor des Athéniens*, Paris 1957.
- DE LA COSTE MESSELIÈRE 1966:** P. de La Coste- Messelière, *Métopes delphiques*. *BCH* 90 (1966), 699-709.
- DE LA GENIÈRE 1976 :** J. de la Genière, *Quelques réflexions sur les clientes de la céramique attique*, in AA.VV., *Céramique et peinture grecques. Mode d'emploi*, Actes du Colloque International du Louvre, Ecole du Louvre 1995, Paris 1999, 439-444.
- DE LA GENIÈRE 1979:** J. De La Genière, *Una faux autentique du Musée du Louvre*, in (a cura di) A. Cambitoglou, *Studies in honour of Arthur Dale Trendall*, Sydney 1979, 75-80.
- DE LA GENIÈRE 1987:** J. de la Genière, *Vases des Lénéennes*, *MEFRA* 99 (1987), 43-61.
- DE LA GENIÈRE 1991:** J. de la Genière, *Quelques observations sur les céramiques grecques présente dans les nécropoles de Gela*, *Cronache di Archeologia* 30 (1991), 167-171.
- DE LA GENIÈRE 1995:** J. De la Genière, *L'immortalité d'Héraclès: voyage d'un mythe grec*, *Cahiers de la Villa Kérylos* 6 (1995), 99-111.
- DE LA GENIÈRE 1999:** J. De La Genière, *Essai sur les véhicules de la légende d'Héraclès en Occident*, in (a cura di) H. Massa Pairault, *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*, Actes du colloque International organisé par l'École française de Rome, l'Istituto Italiano per gli studi filosofici (Naples) et l'UMR 126 du CNRS (Archéologies d'Orient et d'Occident), Rome 14-16 novembre 1996, Rome 1999, 2-27.
- DE LA GENIÈRE 2006:** J. de La Genière, *Clients, Potiers et Peintres*, Paris 2006.
- DE LA GENIÈRE – ZANCANI MONTUORO 1979:** J. de la Genière, P. Zancani Montuoso, *L'epos greco in Occidente: problemi iconografici*, *CSMG* 1979, Napoli 1989, 61-94.
- DEL CORNO 2006:** D. Del Corno, *Mito e miti. Dalla parola all'immagine*, in (a cura di) G. Sena Chiesa, *Il mito oltre il mito. Archeologia arte, storie di dei ed eroi*, Milano 2006, 13-26.
- DELGADO 2000:** J. Delgado, *Geografía del mito de las Hespérides*, in (a cura di) M. Martínez, *Historia mítica del Archipiélago Canario*, Tenerife 2000.
- DELIVORRIAS 1968:** A. Delivorrias, *Die Kultstatue der Aphrodite von Daphni*, *AntP* 8 (1968), 19-31.
- DELLI PONTI 1983:** G. Delli Ponti, *Il Museo Provinciale di Castromediano di Lecce*, Bari 1983.
- DELORME 1960:** J. Delorme, *Gymnasium. Etude sur les monuments consacrés à l'éducation en Grèce*, Paris 1960.
- DE MARTINO 1975:** E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Milano 1975.
- DENOYELLE 1995:** M. Denoyelle, *Iconographie mythique et personnalité artistique dans la céramique protoitaliote*, in *Modi e funzioni del racconto mitico*

nella ceramica greca, italiota ed etrusca dal VI al IV secolo a.C., Atti del Convegno Internazionale, Raito di Vietri sul Mare, Auditorium di Villa Guariglia 29/31 maggio 1994, Salerno 1995, 172-199.

DENOYELLE 2005: M. Denoyelle, *L'approche stylistique: bilan et perspectives*, in (a cura di) M. Denoyelle, E. Lippolis, M. Mazzei, C. Pouzadoux, *La Céramique apulienne. Bilan et perspectives*, Actes de la Table Ronde organisée par l'École française de Rome en collaboration avec la Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia et le Centre Jean Bérard de Naples (Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre-2 décembre 2000), Naples 2005, 103-112.

DENOYELLE 2008: M. Denoyelle, *La ceramica: appunti sulla nascita delle produzioni italiote*, Atti CStMg (2008), 339-350.

DENOYELLE, IOZZO 2009: M. Denoyelle, M. Iozzo, *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile : productions coloniales et apparentées du VIIIe au IIIe siècle av. J.-C.*, Paris 2009.

DEONNA 1951: W. Deonna, *L'ex – voto de Cypsélos à Delphes: le symbolisme du palmier et des grenouilles (premier article)*, RHR 139. 2 (1951), 167-207.

DE PALO 1997: M. R. Depalo, *La Collezione Loiudice*, Bari 1997.

DE RIDDER 1897: A. De Ridder, *L'idée de la mort en Grèce*, 1897.

DE SANCTIS 1933: G. De Sanctis, *Intorno al razionalismo di Ecateo*, Rivista di Filologia LXI (1933), 1-15.

DETIENNE 1960: M. Detienne, *Héraclès, héros pythagoricien*, RHR CLVIII (1960), 19-53.

DETIENNE 1975: M. Detienne, *Les chemins de la déviance: Orphosme, Dionysisme et Pythagorisme*, Atti CStMg (1974), 49-79.

DETIENNE 1977: M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma-Bari 1977 (trad. italiana).

DETIENNE 1986: M. Detienne, *Apollon und Dionysos in der griechischen Religion*, in (a cura di) R. Faber, *Die Restauration der Götter. Antike Religion und Neo-Paganismus*, Würzburg 1986, 124-132.

DETIENNE 1989: M. Detienne, *L'écriture d'Orphée*, Parigi 1989.

DETIENNE 2010: M. DETIENNE, *Tra Apollo e Dioniso. Lo scambio delle maschere*, Capri 2010.

DE WAELE 1988: J. De Waele, *Die Masse der Werkstatt des Pheidias in Olympia*, in (a cura di) H. Büsing, F. Hiller, *Bathron. Beiträge zur Architektur und verwandte Künste für H. Drerup zu seinem 80. Geburtstag von seinen Schülern und Freunden*, Saarbrücken 1988, 387-406.

DI BARI, ORSINI RINZOTTI 1983: V. C. Di Bari, G. Orsini Ronzitti, *L'elaborazione elettronica dei vasi attici a figure nere e rosse del CVA*, in (a cura di) F. Lissarrague, F. Thelamon, *Image at céramique grecque*, Actes du Colloque de Rouen, 25-26 novembre 1982, Rouen 1983, 81-90.

DIEHL 1964: E. Diehl, *Die Hydria. Formgeschichte und Verwendung im Kult des Altertums*, Mainz 1964.

DIETRICH 1913: B. C. Dietrich, *Nekyia. Beiträge zur Erklärung der Neuentdeckten Petrusapokalypse*, Leipzig - Berlin, 1913.

DIETRICH 1965: B. C. Dietrich, *Death, Fate and the Gods*, London 1965.

DIEZ DE VELASCO 2000: F. Diez de Velasco, *Marge, axe et centre: iconographie d'Héraclès, Atlas et l'arbre des Hesperides*, Kernos Suppl 10 (2000), 197-216.

DI FILIPPO BALESTRAZZI 1991: E. Di Filippo Balestrazzi, *La maschera e la dea: orfismo e riti di passaggio nella religione locrese*, RdA 15 (1991), 69-79.

DILTHEY 1863: K. Dilthey, *De Callimachi Cydippa*, Lipsiae 1863.

- DION 1960:** R. Dion, *Tartessos, l'Océan Homérique et les travaux d'Hercule*, RH 1960, 27-44.
- DION 1961:** R. Dion, *Où placer, dans l'espace odysseén le séjour de Circé et le lieu de la "Nekyia"*, RA (1961), 17-34.
- DION 1962:** R. Dion, *Géographie historique de la France*, ACF (1962), 383-406.
- DINSMOOR 1941:** W. B. Dinsmoor, *Observations on the Hephaesteion*, Hesperia suppl. 5 (1941).
- DINSMOOR 1946:** W. B. Dinsmoor, *The Athenian Treasury as dated by Its Ornament*, AJA 50.1 (1946), 86-121.
- DINSMOOR 1976:** W. B. Dinsmoor, *The roof of the Hephaesteion*, AJA 80 (1976), 223-246.
- DOMINICI 2009:** I. Dominici, *Fabulae Etruscae. Mito e rappresentazione*, Roma 2009.
- D'ONOFRIO 1988:** A. M. D'Onofrio, *Aspetti e problemi del monumento funerario attico arcaico*, AION (arch) 10 (1988), 83-96.
- DÖRIG 1984:** J. Dörig, *Der Dreileibige*, MDAI(A) 99 (1984), 89-95.
- DÖRIG 1985:** J. Dörig, *La frise Est de l'Héphaesteion*, Genève 1985.
- DOWDEN 1989:** K. Dowden, *Death and the Maiden*, London - New York 1989.
- DOWDEN 1992:** K. Dowden, *The Uses of Greek Mythology*, London 1992.
- DUGAS 1960:** C. Dugas, *Recueil de Charles Dugas*, Paris 1960.
- DUCAT 1961:** J. Ducat, *Note sur la cronologie des Kypsélides*, BCH 85 (1961), 418-425.
- DUMEZIL 1924:** G. Dumézil, *Le festin d'immortalité*, Paris 1924.
- DUMEZIL 1958:** G. Dumézil, *L'Idéologie tripartite des Indo-Européens*, Bruxelles 1958.
- DUNBABIN 1953:** T. J. Dunbabin, *Bellerophon, Herakles and Chimera*, in *Studies presented in Honour of D. M. Robinson*, St. Louis, Washington University 1953.
- DUNKLEY 1935-1936:** B. Dunkley, *Greek Fountain – buildings before 300 B.C.*, BSA 35 (1935-1936), 142-204.
- DURAND, LISSARRAGUE 1980:** J. L. Durand, F. Lissarrague, *Un lieu d'image? L'espace du louterion*, Hephaistos 2 (1980), 89-106.
- EAA:** Enciclopedia dell'Arte Antica
- EDMONDS 2004:** R. G. Edmondson, *Myths of the Underworld Journey. Plato, Aristophanes, and the "Orphic" Gold Tablets*, Cambridge 2004.
- EHNMARK 1948:** E. Ehnmark, *Some Remarks on the Idea of Immortality in Greek Religion*, Eranos 46 (1948), 1-21.
- ELIADE 1974:** M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris 1974.
- ELLINGER 1997:** P. Ellinger, *Il mito: riscritture e riusi, I Greci*, II. 2, Torino 1997, 839-866.
- ELRASHEDY 1985:** F. Elrashedy, *Attic Imported Pottery in Classical Cyrenaica*, in (a cura di) G. Barker, J. A. Lloyd, J. Reynolds, *Cyrenaica in Antiquity*, Oxford 1985, 205-217.
- ERCOLE 2001:** *Ercole, l'eroe, il mito*, (a cura di) S. De Caro, Milano 2001.
- ERCOLE IN OCCIDENTE 1993:** *Ercole in Occidente*. Atti del Colloquio Internazionale Trento 7 Marzo 1990, (a cura di) A. Mastrocinque, Trento 1993.
- ESPOSITO 2002:** A. Esposito, *La costruzione dello spazio nel racconto mitico: il caso dell'Hydria Vivenzio di Nola*, in (a cura di) I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Atti del Convegno (Padova, 30 maggio – 1 giugno 2001), Roma 2002, 213-224.
- EV:** Enciclopedia Virgiliana
- FABBRI 2001:** P. Fabbri, *La svolta semiotica*, Roma-Bari 2001.

- FABRE 1981:** P. Fabre, *Les Grecs et la connaissance del l'Occident. Le mythe occidental*, Lille 1981.
- FANTUZZI 1990:** M. Fantuzzi, *Rimandi interni e strategie testuali omeriche in prospettiva oralista*, QUCC 35 (1990), 103-119.
- FARAONE 1990:** C. Faraone, *Aphrodite's KESTOS and Apples for Atalanta: Aphrodisiacs in Early Greek Myth and Ritual*, Phoenix 44 (1990), 219-243.
- FARAONE 2005:** C. A. Faraone, *Necromancy goes Underground: the Disguise of Skull and Corpse-Divination in the ParisMagical Papyri*, in (a cura di) S. I. Johnston, P. T. Struck, *Mantiké. Studies in Ancient Divination*, Leiden-Boston 2005, 284-305.
- FARNELL 1921:** L. R. Farnell, *Greek Hero Cults*, Oxford 1921.
- FARNELL 1970:** L. R. Farnell, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford 1970.
- FASCIANO 1980:** D. Fasciano, *La pomme dans la mythologie gréco-romaine*, in (a cura di) J. B. Caron, M. Fortin, G. Maloney, *Mélanges d'études anciennes offerts à Maurice Lebel*, St-Jean-Chrysostôme 1980, 45-55.
- FAUSTOFERRI 1986:** A. Faustoferri, *Tentativo di interpretazione dei soggetti raffigurati all'interno delle coppe laconiche del VI secolo a.C.*, in (a cura di) F. Pompili *et alii*, *Studi sulla ceramica laconica*, Atti del Seminario, Perugia 23-24 febbraio 2001, Roma 1986, 119-147.
- FAUSTOFERRI 1996:** A. Faustoferri, *Il trono di Amyklai e Sparta. Batykles al servizio del potere*, Napoli 1996.
- FAUSTOFERRI 2006:** A. Faustoferri, *Iconografia e iconologia a Sparta in età arcaica*, in (a cura di) F. H. Massa Pairault, *L'image antique et son interprétation*, Rome 2006, 75-93.
- FEDERICO 1989:** E. Federico, *Talos. Funzioni e rifunzionalizzazioni di un mito eteocretese*, AION (arch) n.s. 11 (1989), 95-120.
- FELLMUTH 1996:** N. Fellmuth, *Der Jenaer Maler, Eine Topferwerkstatt im klassischen Athen*, Wiesbaden 1996.
- FERRI 1924:** S. Ferri, *I testi geografici antichi relativi alla Cirenaica*, Bangazi 1924.
- FERRI 1927:** S. Ferri, *Tracce del passaggio degli Argonauti a Bengazi*, Historia I (1927), 6 ss.
- FLACELIÈRE – DEVAMBEZ 1966:** R. Flacelière, P. Devambez, *Hérakles. Images et récits*, 1966.
- FLASHAR, ANDREAE 1997:** H. Flashar, B. Adreae, *Strukturaequivalenzen zwischen den homerischen Epen und der fruehgriechischen Vasenkunst*, Poetica 9 (1997), 217-265.
- FORSTER 1952:** E. S. Forster, *Trees and Plants in the Greek Tragic Writers*, G&R, 21.62 (1952), 57-63.
- FORTUNELLI 1999:** S. Fortunelli, *Potere e integrazione nel programma chiloniano: il tempio di Athena Chalkioikos sull'acropoli di Sparta*, Ostraka VIII (1999), 387-405.
- FOSTER 1899:** B. O. Foster, *Notes on the Symbolism of the Apple in Classical Antiquity*, HSPC 10 (1899), 39-55.
- FOWLER 2000:** R. L. Fowler, *Early Greek Mythology, I, (Texts)*, Oxford 2000.
- FRACCHIA 1972:** H. M. Fracchia, *The Sant Simeon Fruitpickers*, The California Studies of Classical Antiquity 5 (1972), 103-111.
- FRACCHIA 2004:** H. Fracchia, *Committenza e mito. Un caso di studio dalla Lucania occidentale*, MEFRA 116 (2004), 301-326.

- FRANCO 2008:** A. Franco, *Periferia e frontiera nella Sicilia antica. Eventi, identità a confronto e dinamiche antropiche nell'area centro-settentrionale fino al IV secolo a.C.*, Kokalos Suppl 19 (2008).
- FRANZONI 2006:** C. Franzoni, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione dell'arte greca*, Torino 2006.
- FRAZER 1913:** J. C. Frazer, *The serpent and tree of life*, in (a cura di) E. C. Quiggin, *Essays and studies to William Ridgeway on his sixtieth birthday*, 6 August 1913, Cambridge 1913, 413-426.
- FREL 1977:** J. Frel, *The Kleophrades Painter in Malibu*, GettyMuseum 4 (1977), 63-75.
- FRIEDLÄNDER 1907:** P. Friedländer, *Herakles. Sagensgeschichtliche Untersuchungen*, Berlin 1907.
- FRIEDLÄNDER 1912:** P. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius*, Berlin 1912.
- FRONING 1988:** H. Froning, *Anfänge der kontinuierenden Bilderzählung in der griechischen Kunst*, JdI 103 (1988), 169-199.
- FRONING 1992:** H. Froning, *La forma rappresentativa ciclica nell'arte classica*, in (a cura di) R. Olmos, *Coloquio sobre Teseo y la copa de Aisón*, (Madrid, 21-30 octubre 1990), Madrid 1992, 131-154.
- FRONTISI DUCROIX 1986:** F. Frontisi-Ducroix, *La chitane d'Achille. Essai sur la poetique de l'«Iliade»*, Roma 1986.
- FRONTISI DUCROUX 1986 a:** F. Frontisi Ducroux, *La Mort en Face*, Metis I (1986), 197-213.
- FRONTISI DUCROIX 2002 :** F. Frontisi Ducroux, “*Avec son diaphragme visionnaire: iduiêisi prapidesi*”, *Iliade XVIII, 481. À propos du bouclier d'Achille*, REG 115 (2002), 463-484.
- FROTHINGHAM 1889:** A. L. Frothingham Jr., *Archaeological News*, AJA 5.3 (1889), 377.
- FURTWÄNGLER 1893 :** A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig 1893.
- FURTWÄNGLER 1895:** A. Furtwängler, *Masterpieces of Greek Sculpture*, London 1895.
- FURTWÄNGLER, REICHHOLD 1900-1932:** A. Furtwängler, K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, I, Berlin 1900-1932.
- GADALETA, SISTO 2006:** G. Gadaleta, M. A. Sisto, *Narrare «alla greca». La ceramica arcaica della Messapia tra originalità e imitazione*, in (a cura di) F. H. Massa Pairault, *L'image antique et son interprétation*, Rome 2006, 131-148.
- GAGGADIS-ROBBIN 1994:** V. Gaggadis-Robbin, *Jason et Médée sur les sarcophages d'époque impériale*, Rome 1994.
- GAIDOZ 1902:** H. Gaidoz, *La Réquisition d'Amour et le Symbolisme de la Pomme*, Annuaire de l'École pratique des hautes études (1902), 5-33.
- GALASSO 2005:** L. Galasso, *Oralità e scrittura nel mondo classico*, Antropos 1 (2005), 21-25.
- GALINSKY 1972:** G. K. Galinsky, *The Herakles Theme*, Oxford 1972.
- GARLAND 1985:** R. Garland, *The Greek Way of Death*, London 1985.
- GARZYA 1966:** A. Garzya, *La poesia lirica della Magna Grecia*, Atti CStMg (1966), 67-82.
- GARCIA Y BELLIDO 1948:** A. Garcia y Bellido, *Hispania Graeca*, I, Barcelona 1948.
- GAUER 1980:** W. Gauer, *Das Athenerschatzhaus und die marathonischen Akrothinia in Delphi*, in (a cura di) F. Krinzinger, B. Otto, E. Walde-Psenner et alii, *Forschungen und Funde : Festschrift Bernhard Neutsch*, Innsbruck 1980, 127-136.

- GAUNT 2007:** J. Gaunt, *The Attic volute-krater*, New York 2007.
- GEERTMAN 1982:** H. Geertman, *Riflessioni sulle metope del tempio di Zeus ad Olimpia. Disegno ed esecuzione*, BaBesch 8 (1982), 70-86.
- GELZER 1979:** Th. Gelzer, *Zur Darstellung von Rimmel und Erde auf einer Schale des Arkesilas-Malers in Rom*, MusHelv 36 (1979), 170-176.
- GENTILI 1977:** B. Gentili, *Eracle "omicida giustissimo"*, in B. Gentili, G. Paioni, *Il mito greco*, Atti del Convegno Internazionale di Urbino, 7-12 maggio 1973, Roma 1977, 299-305.
- GENTILI 1984:** B. Gentili, *Poesia e pubblico in Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Bari 1984.
- GENTILI 2003:** B. Gentili, *Tra parola e immagine: effigi, busti,, ritratti nelle forme letterarie*. Atti del Convegno di Macerata, Urbino 3-5 aprile 2001, Pisa 2003.
- GENTILI 2006:** B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano 2006.
- GERHARD 1833 – 1852:** H. Gerhard, *Hyperboreisch – römische Studien für Archäologie*, Berlin 1833-1852.
- GERHARD 1840-1858:** E. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder: hauptsächlich etruskischen Fundorts*, Berlin 1840-1858.
- GERHARD 1866-1888:** E. Gerhard, *Archemoros und die Hesperiden*, in *Idem, Gesammelte akademische Abhandlungen und kleine Schriften*, I, Berlin 1866-1888, 1-98.
- GERHARD 1866-1888 a:** E. Gerhard, *Koenig Atlas im Hesperidenmythos*, in *Idem, Gesammelte akademische Abhandlungen und kleine Schriften*, I, Berlin 1866-1888, 219-228.
- GERMAIN 1954:** G. Germain, *Genèse de l'Odyssée*, Paris 1954.
- GERNET 1933:** L. Gernet, *La Cité future et le pays des morts*, REG 46 (1933).
- GERNET 1976:** L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris 1976.
- GHALI-KAHIL 1955:** L. B. Ghali-Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les teste et les documents figurés*, Paris 1955.
- GHEDINI 2000:** F. Ghedini, *Filostrato Maggiore come fonte per la conoscenza della pittura antica*, Ostraka IX.1 (2000), 175-197.
- GHEDINI 2002:** F. Ghedini, *Iconografia 2001: riflessioni sull'immagine*, in (a cura di) I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Atti del Convegno (Padova, 30 maggio- 1 giugno), Roma 2002, 555-560.
- GHEDINI 2004:** F. Ghedini, *Le immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, Roma 2004.
- GHEDINI 2004 a:** F. Ghedini, *Le "Immagini" di Filostrato il Vecchio tra esercitazione retorica e realtà figurativa*, in (a cura di) M. Fano Santi, *Studi di Archeologia in onore di Gustavo Traversari*, Roma 2004, 417-437.
- GHERARDINI 1891:** G. Gherardini, *Le rappresentazioni dell'apoteosi d'Eracle*, Rivista di filologia e istruzione classica 9 (1891), 13-73.
- GIANGIULIO 1981:** M. Giangiulio, *Greci e non Greci in Sicilia alla luce dei culti e delle leggende di Eracle*, in AA. VV., *Forme di contatto e processi di trasformazione nelle società antiche*. Atti del Convegno di Cortona (24-30 maggio 1981), Pisa-Roma 1981, 785-845.
- GIANGIULIO 1996:** M. Giangiulio, *Le héros fondateur, l'espace sacré de la déesse. Notes sur Héraclès et les sanctuaires d'Héra du Péloponnèse à la Grande Grèce*, in (a cura di) C. Jourdain Annequin, *Ile Rencontre héracléenne. Héraclès, les femmes et le féminin*, Actes du colloque de Grenoble, 22 - 23 octobre 1992, Bruxelles 1996, 215-233.

- GIANGIULIO 2001:** M. Giangiulio, *Le laminette auree nella cultura religiosa della Calabria greca: continuità ed innovazione*, in (a cura di) S. Settis, *Storia della Calabria antica*, II, Roma 2001, 9-53.
- GIANGIULIO 2003:** M. Giangiulio, *Eracle in Sicilia occidentale. Ancora*, in (a cura di) A. Corretti, *Quarte Giornate Internazionali di Studi sull'Area Elima*, Erice, 1-4 dicembre 2000, Pisa 2003, 719-725.
- GIANNINI 1984:** P. Giannini, *La cronologia di Periandro. Erodoto (3, 48; 5, 94-95) e P. Oxy. 664*, QUCC 16 (1984), 7-30.
- GIEBEL 1993:** M. Giebel, *I culti misterici nel mondo antico*, Genova 1993.
- GIGANTE 1983:** M. Gigante, *Civiltà letteraria in Magna Grecia*, in AA. VV. *Megale Hellas. Storia e civiltà della Magna Grecia*, Milano 1983, 621-623.
- GIGNOUX 1982 :** P. Gignoux, *Vie et mort en Iran ancien*, in (a cura di) G. Gnoli, J. P. Vernant, *La mors, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982, 349-354.
- GILS, VERBANCK PIÉRARD 1998 :** E. Gils, A. Verbanck Piérard, *Héraclès, pourfendeur de dragons*, in *Le Bestiaire d'Héraclès. III^e Rencontre héracléenne*. Actes du Colloque organisé à l'Université de Liège et aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix Namur, du 14 au 16 novembre 1996, Kernos Suppl 7 (1998), 39-44.
- GINZBURG 1986:** C. Ginzburg, *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, Milano 1986.
- GIORGINI 1993:** G. Giorgini, *La città e il tiranno. Il concetto di tirannide nella Grecia del VII-IV secolo a.C.*, Milano 1993.
- GIROUX 1972 :** H. Giroux, *Le cratère à volutes du Peintre de Berlin au Louvre*, RA (1972), 243-250.
- GIUDICE 1999:** F. Giudice, *Il viaggio delle immagini dall'Attica verso l'Occidente ed il fenomeno del rapporto tra «prodigi» e «fortuna iconografica»*, in (a cura di) F. H. Massa Pairault, *Le Mythe Grec dans l'Italie Antique. Fonction et Image*, Actes du colloque International organisé par l'École française de Rome, l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Naples) et l'UMR 126 du CNRS (Archéologies d'Orient et d'Occident), Rome, 14-16 novembre 1996, Rome 1999, 207-327.
- GIUDICE RIZZO 2002:** I. Giudice Rizzo, *Inquieti "commerci" tra uomini e dei: Timpanisti, Fineo A e B di Sofocle : testimonianze letterarie ed iconografiche, itinerari di ricerca e proposte*, Roma 2002.
- GIUDICE, GIUDICE 2007:** F. e G. Giudice, *Le grandi rotte della ceramica attica. Riflessioni sui punti di snodo*, in (a cura di) G. Sena Chiesa, *Vasi, immagini, collezionismo*, Giornate di Studio, Milano 7-8 novembre 2007, Milano 2008, 311-333.
- GIUDICE, GIUDICE 2009:** F. Giudice, I. Giudice, *Seeing the Image: Constructing a data-Base of the Imagery on Attic Pottery from 635 to 300 BC*, in (a cura di) J. H. Oakley, O. Palagia, *Athenian Potters and Painters*, II, Oxford 2009, 48-62.
- GIUFFRÈ-SCIBONA 1985:** C. Giuffrè-Scibona, *Caratteri e storia dei culti greci d'Occidente. I culti demetriaci in Sicilia*, Messina 1985.
- GIULIANI 1995:** L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost : Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Berlin 1995.
- GIULIANI 1999:** L. Giuliani, *Contenuto e significato allegorico nell'iconografia della ceramica apula*, in *Idem, Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Lo Specchio del mito. Immaginario e realtà*, Symposium, Rom 19 - 20 Februar 1998, Berlin 1999, 43-51.
- GIULIANI 2003:** L. Giuliani, *Bild und Mythos, Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.

- GIULIANI 2004:** L. Giuliani, *Odisseus and Kirke. Iconography in a pre-literate culture*, in (a cura di) C. Marconi, *Greek vases: images, contexts and controversies*. Proceedings of the Conference sponsored by The Center for the Ancient Mediterranean at Columbia University, 23-24 March 2002, Leiden-Boston 2004, 85-96.
- GIUMAN 2005:** M. Giuman, *Il fuso rovesciato. Fenomenologia dell'amazzone tra archeologia, mito e storia nell'Atene del VI e del V secolo a.C.*, Napoli 2005.
- GIUMAN 2007:** M. Giuman, *Lo sguardo oltre il nemico. Processi percettivi e immagine del barbaro nell'Atene del secondo quarto del V secolo a.C.*, in (a cura di) F. Giudice, R. Panvini, *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e auto rappresentazione degli indigeni IV*, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi, 14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, Roma 2007, 123-134.
- GIUMAN 2008:** M. Giuman, *Melissa. Archeologia delle api e del miele nella Grecia antica*, Roma 2008.
- GLYNN 1981:** R. Glynn, *Herakles, Nereus and Triton: A Study of Iconography in Sixth Century Athens*, *AJA* 85 (1981), 121-132.
- GOETTLING 1831:** C. Goettling, *Hesiodi carmina*, Goetha-Erfurt 1831.
- GOGOS 1984:** S. Gogos, *Drei etruskische Schmuckscheiben im Museum Deutsche Geschichte*, *OEA* 55 (1984),
- GOMBRICH 1971:** E. H. Gombrich, *Personification*, in (a cura di) R. R. Bolgar, *Classical Influences on European Culture A. D. 500-1500*, Proceedings of an International Conference Held at King's College, Cambridge maggio 1969, Cambridge 1971, 247-257.
- GOTTLIEB 1957:** C. Gottlieb, *The pediment sculpture and acroteria from the Hephaisteion and temple of Ares in the Agora at Athens*, *AJA* 61 (1957), 161-165.
- GÖTZE 1937:** F. Götze, *Herakles und die Hesperiden*, Festgabe zur Winckelmannsfeier des archäologischen Seminars der Universität Leipzig an 11. Dezember 1937, Leipzig 1937.
- GÖTZE 1948-1949:** H. Götze, *Die Deutung des Hesperidenreliefs*, *JdI* 63-64 (1948-1949), 30-54.
- GRAEF, LANGLOTZ 1909-1933:** B. Graef, E. Langlotz, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, Berlin 1909-1933.
- GRAF 1987:** F. Graf, *Il mito in Grecia*, Bari 1987 (trad. italiana).
- GRAF 1993:** F. Graf, *Mythos im mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, Colloquium Rauricum (1993).
- GRAF 1993 a:** F. Graf, *Dionysian and Orphic Eschatology*, in (a cura di) T. H. Carpenter, Ch. A. Faraone, *Masks of Dionysos*, Ithaca - London 1993, 239-258.
- GRASSIGLI 1999:** G. Grassigli, *La fede di Astion. Per un'interpretazione del cratere di Derveni*, *Ostraka VIII. 1* (1999), 99-143.
- GRASSIGLI 1999 a:** G. L. Grassigli, *Tra moderno e antico: per un confronto sull'iconologia archeologica*, *Ostraka VIII. 2* (1999), 447-468.
- GRECO PONTRANDOLFO 1981:** A. Greco Pontrandolfo, *Sui rituali funerari del Lazio antico*, *PP* 36 (1981), 72-74.
- GRECO PONTRANDOLFO - ROUVERET 1982:** A. Greco Pontrandolfo, A. Rouveret, *Ideologia funeraria e società a Poseidonia nel IV secolo a.C.*, in (a cura di) G. Gnoli, J. P. Vernant, *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982, 299-317.
- GREEK VASES 2004:** *Greek Vases: Images, contexts and controversies*, Proceedings of the Conference sponsored by The Center for the Ancient Mediterranean at Columbia University, 23-24 March 2002, (a cura di) C. Marconi, Leiden-Boston 2004.

- GREEN 1984:** J. C. Green, *A Touch of Eden*, in *Orientalia. J. Duchesne-Guillemin emerito oblata*, Leyde 1984, 219-224.
- GREIFENHAGEN 1972:** A. Greifenhagen, *Neue Fragmente de Kleophadesmaler*, Heidelberg 1972.
- GRIFFIN 1977:** J. Griffin, *The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer*, JHS 97 (1977), 39-53.
- GRIFFIN 1980:** J. Griffin, *Homer on life and death*, Oxford 1980.
- GRIFFITHS 2002:** E. M. Griffiths, *Euripides "Herakles" and the pursuit of immortality*, Mnemosyne 55.6 (2002), 641-656.
- GRIFFITHS 1947:** J. G. Griffiths, *In search of the Isles of the Blest*, G&R, 16.48 (1947), 122-126.
- GRILLI 1989:** A. Grilli, *Il mito dell'estremo Occidente nella letteratura greca*, Atti CStMg (1989), 9-26.
- GRIMAL 2000:** P. Grimal, s.v. *Herakles*, Enciclopedia della Mitologia. Mitologia greca e romana, Milano 2000, 216-243.
- GRIMAS 1966 :** A. J. Grimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966.
- GRUPPE 1851:** O. Gruppe, *Die Komischen Systeme der Griechen*, Berlin 1851.
- GUALANDRI 1994:** I. Gualandri, *Aspetti dell'ekphrasis in età tardo-antica*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*. Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, Spoleto 15-21 aprile 1993, Perugia 1994, 301-341.
- GUALTIERI 2003:** M. Gualtieri, *Elites lucane ed immagini: Niobe a Rocca gloriosa*, in (a cura di) F. Giudice, R. Panvini, *Il Greco, il barbaro e la ceramica attica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Catania 14-19 maggio 2001) Roma 2003, 147-154.
- GUIDA ILLUSTRATA 1908:** *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli compilata da D. Bassi, E. Gabrici, L. Mariani, O. Marucchi, G. Patroni, G. De Petra, A. Sogliano*, (a cura di) A. Ruesch, Napoli 1908.
- GUIRARD 2006 :** H. Guiraud, *Représentations de femmes athlètes (Athènes, VI^e – V^e siècle avant J. C.)*, Klio 23 (2006), 268-278.
- GUTHRIE 1952:** W. K. C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, Princeton 1952.
- GUTHRIE 1956 :** W. K. C. Guthrie, *Les Grecs et leurs dieux*, Paris 1956.
- HAHLAND 1930:** W. Hahland, *Vasen um Meidias*, Berlin 1930.
- HALM-TISSERAND 2004 :** M. Halm-Tisserand, "Keimennon": *de l'objet réifié à l'objet "sujet" dans la peinture de vases grecque*, Pallas 65 (2004), 33-48.
- HAMELRIJK 1984 :** J. M. Hamelrijk, *Caeretan Hydriae*, Mainz 1984.
- HAMMOND, GRIFFITH 1979:** N. G. L. Hammond, G. T. Griffith, *A History of Macedonia II, 550-536 B.C.*, Oxford 1979.
- HAMPE, SIMON 1964:** R. Hampe, E. Simon, *Griechische Sagen in der früher etruschischen Kunst*, Mainz 1964.
- HANNESTAD 1984:** L. Hannestad, *Slaves and the fountain House theme*, in (a cura di) H. A. G. Brijder, *Ancient Greek and Related Pottery*, Proceedings of the International Vase Symposium, Amsterdam 12-15 April 1984, Amsterdam 1984, 252-255.
- HARARI 1995:** M. Harari, *Ipotesi sulle regole del montaggio narrativo nella pittura vascolare etrusca*, in AA. VV., *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italiota ed etrusca dal VI al IV secolo a.C.*, Atti del Convegno internazionale, Raito di Vietri sul Mare, Auditorium di Villa Guariglia, 29/31 maggio 1994, Salerno 1995, 103-135.
- HARREL 2002:** S. H. Harrel, *King or private citizen: fifth-century sicilian tyrants at Olympia and Delphi*, Mnemosyne 55. 4 (2002), 439-464.
- HARRISON 1964:** E. B. Harrison, *Hesperides and Heros: A note on Three-Figure Relief*, Hesperia 33 (1964), 76-82.

- HARRISON 1977:** E. B. Harrison, *Alkamenes' Sculptures for the Hephaisteion, 1. The Cult Statues*, AJA 81 (1977), 137-178.
- HARRISON 1977 a:** E. B. Harrison, *Alkamenes' sculptures for the Hephaisteion, 2. The base*, AJA 81 (1977), 265-287.
- HARRISON 1977 b:** E. B. Harrison, *Alkamenes' sculptures for the Hephaisteion, 3. Iconography and style*, AJA 81 (1977), 411-426.
- HARTOG 2001:** F. Hartog, *Memories of Odysseus: Frontier Tales from Ancient Greece*, Edinburgh 2001.
- HASPELS 1936:** C. H. E. Haspels, *Attic black-figured lekythoi*, Paris 1936.
- HATZIVASSILIOU 2010:** E. Hatzivassiliou, *Athenian Black Figure Iconography between 510 and 475 B.C.*, Athens 2010.
- HAVELOCK 1973:** E. A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma-Bari 1973 (trad. italiana).
- HAVELOCK 1981:** E. A. Havelock, *L'alfabetizzazione in Omero*, in (a cura di) E. A. Havelock, J. P. Hershbell, *Arte e Comunicazione nel Mondo Antico. Guida Storica e Critica*, Bari 1981, 3-32.
- HAVELOCK 1986:** E. A. Havelock, *The Muse learns to write. Reflections on orality and literacy from antiquity to the present*, New Haven – London 1986.
- HEDREEN 1996:** G. Hedreen, *Image, Text, and History in the Recovery of Helen*, CA 15 (1996), 152-184.
- HEFFERNAN 1993:** J. Heffernan, *Museum of Words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London 1993.
- HÉRACLÈS AUX PORTES DU SOIR 1989 :** *Héraclès aux portes du soir : mythe et histoire*, (a cura di) C. Jourdain-Annequin, Paris 1989.
- HÉRACLÈS D'UNE RIVE À L'AUTRE DE LA MÉDITERRANÉE 1992 :** *Héraclès: d'une rive à l'autre de la Méditerranée : bilan et perspectives*, Actes de la Table Ronde de Rome, Academia Belgica - École française de Rome, 15 - 16 septembre 1989 à l'occasion du Cinquantenaire de l'Academia Belgica, en hommage à Franz Cumont, son premier Président, (a cura di) C. Bonnet, C. Jourdain-Annequin, Rome-Bruxelles 1992.
- HÉRACLÈS, LES FEMMES ET LE FÉMININ 1996 :** *Héraclès, les femmes et le féminin*, II^e Rencontre héracléenne, Actes du colloque de Grenoble, 22 - 23 octobre 1992, (a cura di) C. Bonnet, C. Jourdain Annequin, Bruxelles 1996.
- HERAKLES-HERCULES 2003 :** *Herakles-Hercules*, (a cura di) R. Wünsche, München 2003.
- HERMARY 1992 :** A. Hermary, *Quelques remarques sur les origines proche-orientales de l'iconographie d'Héraclès*, in (a cura di) C. Bonnet, C. Jourdain-Annequin, *Héraclès. D'une rive à l'autre de la Méditerranée. Bilan et Perspectives*. Actes de la Table Ronde de Rome, Academia Belgica-École française de Rome, 15-16 septembre 1989 à l'occasion du Cinquantenaire de l'Academia Belgica, en Hommage à Franz Cumont, son premier Président, Bruxelles – Rome 1992, 129-143.
- HERTZ 1905-1906:** R. Hertz, *Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort*, AS 10 (1905-1906), 48-137.
- HEYDEMANN 1870:** H. Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, Berlin 1870.
- HOFFMANN 1984:** H. Hoffmann, *Charos, Charun, Charon*, OJA 3 (1984), 65-69.
- HOFFMANN 1990:** H. Hoffmann, *Dulce et decorum pro patria mori*, Metis 5 (1990), 127-136.
- HOFFMANN 1997:** H. Hoffmann, *Sotades. Symbols of Immortality on a Greek Vases*, Oxford 1997.
- HOLMBER 1998:** I. E. Holmber, *Mhtis and gender in Apollonius Rhodius' Argonautica*, TAPhA 128 (1998), 135-159.

- HÖLSCHER 1993:** T. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*, Torino 1993 (trad. italiana).
- HÖLSCHER 1997:** T. Hölscher, *Immagini dell'identità greca*, in (a cura di) S. Settis, *I Greci. Storia, Cultura, Arte e Società*, II, 1, Torino 1997, 191-248.
- HOLT 1989:** P. Holt, *The end of Trachiniai and the fate of Herakles*, JHS 109 (1989), 69-80.
- HOSOI 2007 :** N. Hosoi, *Des femmes au louterion: à la croissé d'une esthétique masculine et féminine au travers des objects*, Images Re-vues 4 (2007).
- HUBER 1999:** K. Huber, *Gravisca 6. Scavi nel santuario greco. Le ceramiche attiche a figure rosse*, Bari 1999.
- HUMBERT 1936 :** J. Humbert, *Homère, Hymnes*, Paris 1936.
- HUMPHRIES 1979:** S. Humphreis, *Saggi antropologici sulla Grecia antica*, Bologna 1979.
- HUMPHREYS 1981:** S. C. Humphreys, *Death and Time*, in (a cura di), S. C. Humphreys, H. King, *Mortality and Immortality. The Anthropology and Archaeology of death*, London 1981, 261-284.
- HUNTINGTON – METCALF 1979:** R. Huntington, P. Metcalf, *Celebration of Death*, Cambridge 1979.
- HURWIT 1977:** J. M. Hurwit, *Image and frame in Greek art*, AJA 81 (1977), 1-30.
- HURWIT 1987:** J. M. Hurwit, *Narrative Resonance in the East Pediment of the Temple of Zeus at Olympia*, ABull 69.1 (1987), 6-15.
- HURWIT 1992:** J. M. Hurwit, *A Note on Ornament, Nature, and Boundary in Early Greek Art*, BABesch 67 (1992), 63-72.
- HUSKINSON 1974:** J. Huskinson, *Some Pagan Mythological Figures and their Significance in Early Christian Art*, PBRS 42 (1974), 68-97.
- HUTTNER 1997:** U. Huttner, *Die politische Rolle der Heraklesgestalt im griechischen Herrschertum*, Stuttgart 1997.
- HUXLEY 1952:** G. Huxley, *The Labours of Hercules*, Proceedings of the Leeds Philosophical Society (Literature and History Section) 7, I (1952), 20-30.
- HUXLEY 1969:** G. L. Huxley, *Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis*, London 1969.
- IBELLI 2010:** V. Ibelli, *Per una "città delle immagini" etrusca: modelli iconografici e rifunzionalizzazioni nella ceramica etrusca a figure nere. Eracle, i giovani e la caccia*, Bollettino di Archeologia on line 1 (2010), 48-57.
- I CANALI DI PROPAGANDA 1976:** *I canali di propaganda nel mondo antico*, (a cura di), M. Sordi, Milano 1976.
- ICARD GIANOLIO 2000:** N. Icard Gianolio, *Héraclès fondateur*, in (a cura di) J. Balty, J. C. Balty, J. Bazant *et alii*, *Agathos Daimon. Mythes et Cultes. Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil*, BCH Suppl 38 (2000), 219-228.
- ICONE DEL MONDO ANTICO 2009 :** *Icone del mondo antico. Un seminario di storia delle immagini*, Pavia, Collegio Ghisleri, 25 novembre 2005, (a cura di) M. Harari, S. Paltineri, M. T. A. Robino, Roma 2009.
- I GRECI IN OCCIDENTE. LA MAGNA GRECIA 1996:** *I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli*, (a cura di) S. De Caro, M. R. Borriello, Napoli 1996.
- IL CONFINE NEL MONDO CLASSICO 1988:** *Il confine nel mondo classico*, (a cura di), M. Sordi, Milano 1988.
- IL MEDITERRANEO DI HERAKLES 2005:** *Il Mediterraneo di Herakles. Studi e ricerche*, (a cura di) P. Bernardini, R. Zucca, Roma 2005.
- IMAGE ET CÉRAMIQUE GRECQUE 1983:** *Images et céramique grecque*, (a cura di) F. Lissarague, F. Thelamon, Atti dei colloqui di Rouen, 25-26 novembre, Rouen 1983.

- IN LIMINE 2004:** *In Limine. Ricerche su marginalità e periferia nel mondo antico*, (a cura di) G. Vanotti, C. Perassi, Milano 2004.
- I PINAKES DI LOCRI 2007:** *I pinakes di Locri Epizefiri: Musei di Reggio Calabria e di Locri, III*, (a cura di) E. Lissi Corona, C. Sabbione, L. Vlad Borrelli, Roma 2007.
- ISLER KERÉNYI 1976:** C. Isler Kerényi, *Stamnoi e Stamnoidi*, NAC 5 (1976), 33-52.
- ISLER KERÉNYI 1977:** C. Isler Kerényi, *Lieblinge der Meermädchen: Achilleus und Theseus auf einer Spitzamphora aus der Zeit der Perserkriege*, Zürich 1977.
- ISLER KERÉNYI 1987:** K. Isler Kerényi, *Hermonax e i suoi temi dionisiaci*, in (a cura di) C. Bérard, C. Bron, A. Pomari, *Images et Société en Grèce ancienne. L'iconographie come méthode d'analyse. Actes du Colloque International*, Lausanne 8-11 février 1984, Lausanne 1987, 169-176.
- ISLER KERÉNYI 1990:** C. Isler Kerényi, *Dioniso con una sposa. Iconografia dionisiaca IV*, Metis 5 (1990), 31-52.
- ISLER KERÉNYI 1990 a:** C. Isler Kerényi, *Un cratere selinuntino e il problema dei giovani ammantati*, *Cronache di archeologia* 29 (1990), 49-53.
- ISLER KERÉNYI 1993:** C. Isler Kerényi, *Anonimi ammantati*, in AA. VV., *Studi sulla Sicilia occidentale in onore di Vincenzo Tusa*, Padova 1993, 93-100.
- ISLER KERÉNYI 2001:** C. Isler Kerényi, *Dioniso nella Grecia arcaica. Il contributo delle immagini*, Pisa-Roma 2001.
- ISLER KERÉNYI 2001 a:** C. Isler Kerényi, *Mitologia del moderno: "apollineo" e "dionisiaco"*, in (a cura di) S. Settis, *I Greci. Storia, cultura, arte e società*, III, Torino 2001, 1397-1417.
- ISLER KERÉNYI 2004:** C. Isler Kerényi, *Dioniso ed Eros nella ceramica apula*, in (a cura di) G. Sena Chiesa, E. A. Arslan, *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milano 2004, 244-250.
- ISLER KERÉNYI 2008:** C. Isler Kerényi, *Eracle e Dioniso, fiori e cigni*, in (a cura di) G. Sena Chiesa, *Vasi, immagini, collezionismo*, *Giornate di Studio*, Milano, 7-8 novembre 2007, Milano 2008, 229-247.
- ISLER KERÉNYI 2009:** C. Isler Kerényi, *The Study of Figured Pottery Today*, in (a cura di) V. Nørskov, L. Hannestad, C. Isler Kerényi, S. Lewis, *The World of Greek Vases*, Roma 2009, 13-21.
- JACOBS 1892:** J. Jacobs, *Celtic Fairy Tales*, London 1892.
- JACOBSTHAL 1934-1936:** P. Jacobsthal, *The Nekyia Krater in New York*, MMS 5 (1934-1936), 117-145.
- JACOBY 1923:** F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Berlin – Leiden 1923.
- JAILLARD 2007:** D. Jaillard, *Configurations d'Hermès. Une "théogonie hermaïque"*, *Kernos Suppl* 17 (2007).
- JATTA 1869:** G. Jatta, *Catalogo del Museo Jatta con breve spiegazione dei monumenti da servir di guida ai curiosi*, Napoli 1869.
- JENKINS, SLOAN 1996 :** I. Jenkins, K. Sloan, *Vases & Volcanoes, Sir William Hamilton and his Collection*, London 1996.
- JOHNSON 1999:** D. M. Johnson, *Hesiod's Description of Tartarus ("Theogony" 721-819)*, *Phoenix* 53.1/2 (1999), 8-28.
- JOLY 1923:** R. Joly, *Le Tableau de Cébès et la philosophie religieuse*, Bruxelles-Berchem 1923.
- JOLY 1961:** R. Joly, *Note sur metavnoia*, RHR 160 (1961), 149-156.
- JONES 1983:** G. D. B. Jones, *Excavations at Tocra and Euhesperides, Cyrenaica 1968-1969*, *LybStud* 14 (1983), 109-121.

- JONES 1985:** G. D. B. Jones, *Beginnings and Endings in Cyrenaican Cities*, in (a cura di) G. Barker, J. A. Lloyd, J. Reynolds, *Cyrenaica in Antiquity*, Oxford 1985, 27-41.
- JONES, LITTLE 1971:** G. D. B. Jones, J. H. Little, *Coastal Settlement in Cyrenaica*, JRS 61 (1971), 64-79.
- JOURDAIN ANNEQUIN 1980-1981:** C. Jourdain Annequin, *Héraclès héros culturel*, Atti. Centro ricerche e documentazione sull'antichità classica 11 (1980-81), 9-29.
- JOURDAIN ANNEQUIN 1982:** C. Jourdain Annequin, *Héraclès en Occident. Mythe et histoire*, DHA 8 (1982), 227-282.
- JOURDAIN ANNEQUIN 1984 :** C. Jourdain Annequin, *Héraclès Parastates*, in AA. VV., *Les grandes figures religieuses. Fonctionnement pratique et symbolique dans l'antiquité*, Atti Besançon 25-26 avril 1984, Paris 1984, 283-331.
- JOURDAIN ANNEQUIN 1985:** C. Jourdain Annequin, *Héraclès, latrini et doulos. Sur quelques aspects du travail dans le mythe héroïque*, DHA 11 (1985), 486-538.
- JOURDAIN ANNEQUIN 1988-1989:** C. Jourdain Annequin, *Etre un grec en Sicile: le mythe d'Héraclès*, Kokalos 34-35 (1988-1989), 143-166.
- JOURDAIN ANNEQUIN 1992:** C. Jourdain Annequin, *Héraclès en Occident*, in *Héraclès. D'une rive à l'autre de la Méditerranée. Bilan et Perspectives*, (a cura di) C. Bonnet, C. Jourdain-Annequin, Atti della tavola rotonda di Roma 1989, Bruxelles-Roma 1992, 263-291.
- JUCKER 1977:** H. Jucker, *Herakles un Atlas auf einer Schale des Nearchos in Bern*, in (a cura di) U. Höckmann, A. Krug, *Festschrift für Frank Brommer*, Mainz 1977, 191-199.
- JUNKER 1993:** K. Junker, *Der ältere Tempel im Heraion am Sele. Varzierte Metopen im architektonischen Kontext*, Köln- Weimar- Wien 1993.
- JUNKER 2005:** K. Junker, *Griechische Mythenbilder. Eine Einführung in ihre Interpretation*, Stuttgart – Weimar 2005.
- KÄHLER 1949:** H. Kähler, *Das Griechische Metopenbild*, München 1949.
- KAMPEN 1996 :** N.B. Kampen, *Sexuality in Ancient Art, Near East, Egypt, Greece, and Italy*, Cambridge 1996.
- KARAGEORGHIS 1958:** V. Karageorghis, *Myth and Epic in Mycenaean Vase Painting*, AJA 62.4 (1958), 383-387.
- KARAGEORGHIS 1960:** V. Karageorghis, *Supplementary Notes on the Mycenaean vases from the Swedosh tombs at Enkomi*, Opuscola Atheniensi 3 (1960), 135-153.
- KARDARA 1961:** C. Kardara, *Dyeing and Weaving Works at Isthmia*, AJA 65 (1961), 261-266.
- KARL 1967:** W. Karl, *Chaos und Tartaros in Hesiods Theogonie*, Nürnberg 1967.
- KAROZOU 1955:** S. Karouzou, *Fragments d'un cratère à volutes provenant de la collection Hélène Stathatos*, BCH 79 (1955), 177-204.
- KATTERFELD 1911:** E. Katterfeld, *Die griechischen Metopenbilder: archäologische Untersuchungen*, Strassburg 1911.
- KENT HILL 1994:** D. Kent Hill, *Hera, the Sphinx*, Hesperia 13.4 (1994), 353-360.
- KERÉNYI 1972:** K. Kerényi, *Zeus und Hera. Urbild des vaters, des Guten und der Frau*, Leiden 1972.
- KERÉNYI 1972 a:** C. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano 1972 (trad. italiana).
- KERÉNYI 1992:** K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano 1992 (trad. italiana).
- KEULS 1974:** E. Keuls, *The Water Carriers in Hades: A Study of Catharsis Thought Toil in Classical Antiquity*, Amsterdam 1974.

- KEULS 1978:** E. C. Keuls, *The Happy Ending: Classical Tragedy and Funerary Art*, MNIR 48 n. s. 5 (1978), 83-91.
- KEULS 1997:** E. C. Keuls, *Painter and Poet. Iconography and the Literary Arts*, Stuttgart-Leipzig 1997.
- KH'POI 2001:** Kh'poi. *De la religion à la philosophie, Mélanges offerts à André Motte*, Kernos Suppl 11 (2001).
- KING 1986:** H. King, *Charon and the Crossing: Ancient, Medieval and Renaissance Transformations of a Myth*, CR 36 (1986), 355-356.
- KINKEL 1877:** G. Kinkel, *Epicorum Graecorum Fragmenta*, I, Leipzig 1877.
- KIRCHOFF 1879:** A. Kirchoff, *Homersche Odyssee*, Leipzig 1879.
- KIRK 1956:** G. S. Kirk, *The Interpretation of Hesiod "Theogony" 736 ff*, PCPhS (1956) 10-13.
- KIRK 1974:** G. S. Kirk, *The Mythical Life of Herakles*, in *Idem, The Nature of Greek Myths*, New York 1974.
- KIRK 1977:** G. S. Kirk, *Methodological Reflexions on the Myths of Herakles*, in AA. VV., *Il mito greco*, Atti del Convegno Internazionale di Urbino, 7-12 maggio 1973, Roma 1977, 285-297.
- KIRK 1980:** G. S. Kirk, *Il mito: significato e funzioni nella cultura antica e nelle culture altre*, Napoli 1980 (trad. italiana).
- KIRSTEN 1954:** E. Kirsten, in (a cura di) R. Lullies, *Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft: Festschrift zum 60. Geburtstag von Bernhard Schweitzer*, Stuttgart 1954, 186 ss.
- KLINZ 1933 :** A. Klinz, *IEΠΟΣ ΓΑΜΟΣ. Quaestiones selectae ad sacras nuptias Graecorum religioni set poeseos pertinentes*, Halle 1933.
- KNIGHT 1970:** W. J. Knight, *Elysion: on Ancient Greek and Roman Beliefs concerning a Life after Death*, London 1970.
- KNIGHT 1991:** V. Knight, *Apollonius, Argonautica 4. 167-170 and Euripides Medea*, CQ n. s. 41 (1991), 248-250.
- KOCK 1955:** H. Koch, *Studien zum Theseus Tempel in Athen*, Berlin 1955.
- KOCK – SICHTERMANN 1982:** G. Kock, H. Sichtermann, *Die römischen Sarkophage*, München 1982.
- KÖHLER 1864:** U. Köhler, *Vaso di Altamura con rappresentazione infernale*, Ann.Inst. 36 (1864), 283-286.
- KÖHNKEN 1983:** A. Köhnken, *Mythical Chronology and Thematic Coherence in Pindar's Third Olympian Ode*, HSCPh 87 (1983), 49-63.
- KOOP 1939 :** J. V. Koop, *Das physikalische Weltbild der frühen griechischen Dichtung*, Freiburg 1939.
- KOPANIAS 2006:** K. Κοπανιάς, *Kimon, Mikon und die Datierung des Athener Theseion*, in (a cura di) W. Gauer, *Tekmeria: archäologische Zeugnisse in ihrer kulturhistorischen und politischen Dimension*, Münster 2006.
- KORENJAK 2000:** M. Korenjak, *Die Hesperiden als Okeanos-Enkelinnen: Eine Unnötige Crux bei Apollonios Rhodios*, Hermes 128.2 (2000), 240-242.
- KOSMOPOULOU 1998:** A. Kosmopoulou, *A funerary Base from Kallithea: New Light on Fifth-Century Eschatology*, AJA 102 (1998), 531-545.
- KOUSSER 2004:** R. Kousser, *The world of Aphrodite in the late fifth century B.C.*, in (a cura di) C. Marconi, *Greek Vases: Images, contexts and controversies*, Proceedings of the Conference sponsored by The Center for the Ancient Mediterranean at Columbia University, 23-24 March 2002, Leiden-Boston 2004, 97-112.
- KRAMER 1969:** S. M. Kramer, *The Sacred Marriage Rite*, Indiana 1969.
- KRAY, HIRMER 1966:** C. M. Kray, M. Hirmer, *Greek Coins*, New York 1966.

- KREUZER 2009:** B. Kreuzer, *An Aristocrat in the Athenian Kerameikos: The Kleophrades Painter = Megakles*, in (a cura di) J. H. Oakley, O. Palagia, *Athenian Potters and Painters*, II, Oxford 2009, 116-124.
- KRON 1976 :** U. Kron, *Die zehn attischen Phylenheroen: Geschichte, Mythos, Kult u. Darst*, Berlin 1976.
- KRUEGER 1973:** X. Krueger, *Der Kampf zwischen Peleus und Thetis in der griechischen Vasenmalerei. Eine typologische Untersuchung*, Münster 1973.
- KUNISCH 1990:** N. Kunisch, *Athena und Herakles. Entwicklung bildlicher Mythen im 5. Jahrhundert v. Chr.*, in (a cura di) G. Binder, *Mythos. Erzählende Weltdeutung im Spannungsfeld von Ritual, Geschichte und Rationalität*, Trier 1990, 75-89.
- KUNZE 1950:** E. Kunze, *Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung*, Berlin 1950.
- KUNZE 1982:** E. Kunze, *Archaischer Bronzeschild*, in (a cura di) E. Berger, G. Hafner, H. Herdejürgen, E. Kunze, G. Seiterle, V. Slehoferova, *Antike Kunstwerk aus der Sammlung Ludwig*, Basel 1982, 241-247.
- KURTZ 1981:** D.C. Kurtz, *Die Geryoneis des Stesichoros und die frühe griechische Kunst by Philip Brize*, CR n.s. 31.2 (1981), 260-261.
- KURTZ 1983:** D. Kurtz, *Beazley and Connoisseurship of Greek Vases*, Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 2 (1983) 237-250.
- KURTZ 1984:** D. C. Kurtz, *Vases for the Dead, an Attic Selection, 750-400 B.C.*, in *Ancient Greek and Related Pottery*, Proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam, 12-15 aprile 1984, Amsterdam 1984, 314-328.
- KURTZ-BOARDMAN 1971:** D. C. Kurtz, J. Boardman, *Greek burial Customs*, London 1971.
- KYRIELEIS 1969:** H. Kyrieleis, *Throne und Klinen*, Berlin 1969.
- LA CERAMICA FIGURATA A SOGGETTO TRAGICO 2003:** *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, (a cura di) L. Todisco, Roma 2003.
- LA CITTÀ DELLE IMMAGINI 1984:** *La città delle immagini. Religione e società nella Grecia antica*, (a cura di) A. Pontrandolfo, Modena 1984.
- LA COLLEZIONE CASUCCINI 1996:** *La Collezione Casuccini. Ceramica attica etrusca e falisca*, Roma 1996.
- LACROIX 1983:** L. Lacroix, *Pays Légendaires et Trasferts Miraculeux dans la traditions de la Grèce Ancienne*, BAB 69 (1983), 74-75.
- LAFFINEUR 1987:** R. Laffineur, *Thanatos: Les coutumes funéraires en Égée à l'âge du bronze*. Atti del Colloquio di Liegi, 21-23 aprile 1986, Liegi 1987.
- LAJTI 1924:** J. Lajti, *The Apples of the Hesperides*, EPhK 47 (1924), 15 ss.
- LANATA 1963:** G. Lanata, *Poetica pre-platonica*, Firenze 1963.
- LANGLOTZ, HIRMER 1964:** E. Langlotz, M. Hirmer, *Ancient Greek Sculpture of South Italy and Sicily*, London 1964.
- L'ARCA INVISIBILE 2005:** *L'Arca invisibile. Studi sull'arca di Cipselo*, (a cura di) M. Giuman, Cagliari 2005.
- LARONDE 1987:** A. Laronde, *Cyrène et la Libye hellénistique*, Paris 1987.
- LARSON 2001:** J. Larson, *Greek nymphs, Myth, Cult, Lore*, Oxford 2001.
- LAURENS 1987:** A. F. Laurens, *Identification d'Hébé: le nom, l'un et le multiple*, in (a cura di) C. Bérard, C. Bron, A. Pomari, *Images et sociétés en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, Actes du Colloque International, Lausanne 8-11 février 1984, Lausanne 1987, 59-71.
- LAURENS 1996 :** F. Laurens, *Héraclès et Hébé dans la céramique grecque ou les noces entre ciel et terre*, in (a cura di) C. Jourdain-Annequin, C. Bonnet, *Ile Rencontre héracléenne : Héraclès, les femmes et le féminin*. Actes du Colloque de Grenoble, 22-23 octobre 1992, Bruxelles 1996, 235-258.

- LAVIOSA ZAMBOTTI 1964:** P. Laviosa Zambotti, *Il Mediterraneo, l'Europa, l'Italia durante la preistoria*, EC III, X, II (1964), 97-386.
- LAWALL 1966:** G. Lawall, *Apollonius' Argonautika: Jason as Anti-Hero*, YCS 19 (1966), 121-169.
- LCS:** A. D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967.
- LE BESTIARIRE D' HÉRACLÈS 1998 :** *Le bestiaire d'Héraclès*. III^e Rencontre héracléenne, Actes du Colloque organisé à l'Université de Liège et aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur, du 14 au 16 novembre 1996, (a cura di) C. Bonnet, C. Jourdain-Annequin, V. Pirenne-Delforge, Liege 1998.
- LEE 1983:** H. M. Lee, *Athletic Arete in Pindar*, AncW 7 (1983), 31-37.
- LEGGERE L'OPERA D'ARTE 1991:** *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, (a cura di) L. Corrain, M. Valenti, Bologna 1991.
- LEHMANN-HARTLEBEN 1941:** K. Lehmann-Hartleben, *The Images of the Elder Philostratus*, The Art Bulletin 23.1 (1941), 16-44.
- LEIGH 200:** M. Leigh, *Lucan and Lybian tale*, JRS 90 (2000), 95-109.
- LE MYTHE GREC 1999:** *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*, (a cura di) F. H. Massa-Pairault. Collection del l'École française de Rome, Atti del Colloquio Roma 1996, Roma 1999.
- LEVANIOUK 2007:** O. Levaniouk, *The Toys of Dionysos*, HSPH 103 (2007), 165-202.
- LE VASE GREC ET SES DESTINS 2003:** *Le vase grec et ses destins*, (a cura di) P. Rouillard, A. Verbanck Piérard, München 2003.
- LÉVÊQUE, VERBANCK PIÉRARD 1992 :** P. Lévêque, A. Verbanck Piérard, *Héraclès héros ou dieu?*, in (a cura di) C. Jourdain Annequin, C. Bonnet, *Héraclès : d'une rive à l'autre de la Méditerranée : bilan et perspectives*. Actes de la Table Ronde de Rome, Academia Belgica - École française de Rome, 15 - 16 septembre 1989 à l'occasion du Cinquantenaire de l'Academia Belgica, en hommage à Franz Cumont, son premier Président, Rome-Bruxelles 1992, 43-65.
- LEVI 1925:** M. A. Levi, *Timeo in Diodoro IV e V*, in (a cura di) G. Lumbroso, *Raccolta di scritti in onore di Giacomo Lumbroso*, Milano 1925, 153-177.
- LEVIN 1971:** D. N. Levin, *Apollonius' Heracles*, CJ 67 (1971), 22-28.
- LÉVI STRAUSS 1962:** C. Lévi Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris 1962.
- LEVY 1926:** I. Levy, *Recherches sur les sources de la légende de Phytagore*, Paris 1926.
- LEVY 1934:** G. R. Levy, *The Oriental Origins of Herakles*, JHS 54.1 (1934), 40-53.
- LEY 1998:** A. Ley, s.v. *Herakles*, Der Neue Pauly 5, coll. 387-394.
- LIBERTINI 1930:** G. Libertini, *Il Museo Biscari*, Milano – Roma 1930.
- LIMC :** Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae
- L'IMAGE ANTIQUE 2006:** *L'image antique, et son interpretation*, (a cura di) F. H. Massa Pairault, Rome 2006.
- LINBLOM 1999:** A. Lindblom, *The Amazons. Representatives of Male or Female Violence?*, Arctos 33 (1999), 67-91.
- LINCOLN 2000:** B. Lincoln, *L'autorità. Costruzione e corruzione*, Torino 2000.
- L'INITIATION 1992:** *L'initiation. L'acquisition d'un savoir ou d'un pouvoir. Le lieu initiatique. Parodie set perspectives*. Actes du Colloqui International de Montpellier, 11-14 April 1992, Tome II, Montpellier 1992.
- LIPPOLIS 1996:** E. Lippolis, *Lo stile proto-apulo e apulo antico e medio*, in (a cura di) *Idem, I Greci in Occidente. Arte e artigianato in Magna Grecia*, Napoli 1996, 377-393.
- LIPPOLIS 2006:** E. Lippolis, *Mysteria*, Milano 2006.

- LIPPOLIS 2008:** E. Lippolis, *Modelli attici e artigianato artistico in Magna Grecia*, Atti CStMg (2008), 351-403.
- LIPPOLIS, MAZZEI 2005:** E. Lippolis, M. Mazzei, *La ceramica apula a figure rosse: aspetti e problemi*, in (a cura di) M. Denoyelle, E. Lippolis, M. Mazzei, C. Pouzadoux, *La Céramique apulienne. Bilan et perspectives*, Actes de la Table Ronde organisée par l'École française de Rome en collaboration avec la Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia et le Centre Jean Bérard de Naples (Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre-2 décembre 2000), Naples 2005, 11-18.
- LISSARRAGUE 1990:** F. Lissarrague, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris-Rome 1990.
- LISSARRAGUE 1990 a:** F. Lissarrague, *Uno sguardo ateniese*, in (a cura di) P. Schmitt Pantel, *Storia delle donne. L'Antichità*, Bari-Roma 1990, 219-222.
- LISSARRAGUE 1991:** F. Lissarrague, *Voyages d'images. Iconographie et aires culturelles*, REA 89.3 (1987), 261-269.
- LISSARRAGUE 1995:** F. Lissarrague, *Women, Boxes, Containers: Some Signs and Metaphors*, in (a cura di) E. Reeder, *Pandora: Women in classical Greece*, Princeton University Press 1995, 91-101.
- LISSARRAGUE 1995 a:** F. Lissarrague, *Héraclès et les Satyres*, in *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italiota ed etrusca dal VI al IV secolo a.C.*, Atti del Convegno Internazionale, Raito di Vietri sul Mare, Auditorium di Villa Guariglia 29/31 maggio 1994, Salerno 1995, 172-199.
- LISSARRAGUE 1995 b:** F. Lissarrague, *Un rituel du vin: la libation*, in (a cura di) O. Murray, M. Tecusan, *In vino veritas*, London 1995, 141-144.
- LISSARRAGUE 2002:** F. Lissarrague, *Iconographie grecque: aspects ancien set récents de la recherche*, in (a cura di) I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Atti del Convegno (Padova, 30 maggio-1 giugno 2001), Roma 2002, 9-15.
- LISSARRAGUE, PEDRINA 2006:** F. Lissarrague, M. Pedrina, *Gesto, iscrizione, immagine. Attorno ad un gruppo di vasi attici a figure rosse*, in (a cura di) I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 26-28 gennaio 2005), Roma 2006, 35-39.
- LISSARRAGUE, SCHNAPP 1981:** F. Lissarrague, A. Schnapp, *Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers*, *Le temps de la réflexion* 2 (1981), 275-297.
- LITTLEWOOD 1967:** A. R. Littlewood, *The Symbolism of the Apple in Greek and Roman Literature*, HSPC 72 (1967), 48-81.
- LIVERANI 2006:** P. Liverani, *Immagine, scrittura e oralità*, in (a cura di) I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, Istituto veneto di Scienze Lettere e Arti, 26-28 gennaio 2005), Roma 2006, 261-266.
- LIVET 1981:** G. Livet, *Presentation*, in (a cura di) G. Siebert, *Méthodologie iconographique*, Actes du colloque de Strasbourg, 27-28 avril 1979, Strasbourg 1981, 7.
- LIVREA 1987:** E. Livrea, *L'episodio libyco nel quarto libro delle Argonautiche di Apollonio Rodio*, QAL 12 (1987), 175-190.
- LLOYD 1998:** J. A. Lloyd, *Excavations at Euesperides (Benghazi): an interim report on the 1998 season*, LibStud 29 (1998), 145-168.
- LLOYD JONES 1967:** H. Lloyd Jones, *Heracles at Eleusis: P. Oxy. 2622 and P.S.I. 1391*, Maia 19 (1967), 206-229.
- LLOYD JONES 1972:** H. Lloyd Jones, *Pindar fr. 169*, HSPH LXXVI (1972), 46-56.

- LLOYD JONES 1979:** H. Lloyd Jones, *La relazione introduttiva: Stesicoro*, CSMG 1979, Napoli 1989, 9-28.
- LLOYD JONES 1985:** H. Lloyd Jones, *Pindar and the After-life*, in (a cura di) A. Hurst, *Pindare: huit exposés suivis de discussions*, Genève 1985, 245-279.
- LOBEL 1967:** E. Lobel, *Oxyrinchus Papyri, XXXII*, London 1967.
- LOEFFLER 1950-1953:** E. Loeffler, *Lysippos's Labors of Herakles*, *Marsyas* 6 (1950-1953), 8-24.
- LO PORTO 1976:** G. Lo Porto, *Recenti scoperte archeologiche in Puglia*, *Atti CStMg* (1976), 737-738.
- LO SCUDO DI ACHILLE 2010:** *Lo scudo di Achille. Esperienze ermeneutiche a confronto*, *Atti della Giornata di Studi*, Napoli 12 Maggio 2008, (a cura di) M. D'Acunto e R. Palmisciano, *AION* 31 (2009), Pisa-Roma 2010.
- LOTMAN 1998:** J. M. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo 1998.
- LOTMAN 2006:** J. M. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, Roma 2006.
- LUCE 1924:** S. B. Luce, *Studies of the Exploits of Heracles on Vases*, *AJA* 28 (1924), 296-325.
- LUCE 1930:** S. B. Luce, *Studies of the Exploits of Heracles on Vases*, *AJA* 34 (1930), 313-340.
- LUGAUER 1967:** M. Lugauer, *Untersuchungen zur Symbolik des Apfels in der Antike*, Nürnberg 1967.
- LULLIES 1968:** R. Lullies, *Griechische Kunstwerke*, Sammlung Ludwig Kassel, Düsseldorf 1968.
- LULOF 2000:** P. Lulof, *Archaic terracotta acroteria representing Athena and Herakles: manifestations of power in central Italy*, *JRA* 13 (2000), 207-219.
- MAAS 1916:** O. Maass, *Die Irrfahrten des Odysseus im Pontos*, Gütersloh 1916.
- MACAN 1895:** R. W. Macan, *Herodotus. The Fourth, Fifth and Sixth Books*, London-New York 1895.
- MAC ARMSTRONG 1949:** A. Mac Armstrong, *Atlas the Malignant*, *CR* 63.2 (1949), 50.
- MAC CULLOCH 1930:** C. J. Mac Culloch, *The Mythology of all Races*, Boston 1930.
- MACKAY 2002:** E. A. MacKay, *The Hairstyle of Herakles*, in (a cura di) A. J. Clark, J. Gaunt, B. Gilman, *Essay in honour of Dietrich von Bothmer*, Amsterdam 2002, 203-210.
- MADDOLI 1983:** G. Maddoli, *I culti di Crotona*, *Atti CStMg* (1983), 313-343.
- MAELHER 1963:** H. Maelher, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindarus*, Gottinga 1963.
- MAFFRE 1979:** J. J. Maffre, *Thasiaca*, *BCH Suppl* 5 (1979), 18-20, 24, 50-51.
- MAILLEY-VON ARX 1982:** M. C. Mailley-Von Arx, *Art grec archaïque et rapport sociaux: pour une approche du fonctionnement de l'icône dans la société grecque archaïque*, *DHA* 8 (1982), 283-302.
- MAINOLDI 1987:** C. Mainoldi, *Sonno e morte nella Grecia antica*, in *Rappresentazioni della morte*, (a cura di) R. Raffaelli, Urbino 1987, 9-46.
- MALAGARDIS 1985:** A. Malagardis, *Deux temps d'une fête athénienne sur un skyphos attique*, *AK* 28 (1985), 71-92.
- MALKIN 1994:** I. Malkin, *Myth and territory in the Spartan Mediterranean*, Cambridge 1994.
- MALKIN 1998:** I. Malkin, *The Returns of Odysseus. Colonisation and Ethnicity*, Berkeley-Los Angeles London 1998.
- MALKIN 2001:** I. Malkin, *Ancient perceptions of Greek ethnicity*, Washington 2001.

- MALKIN 2004:** I. Malkin, *I ritorni di Odisseo. Colonizzazione e identità etnica nella Grecia antica*, Roma 2004 (trad. italiana).
- MANCINI 2005:** L. Mancini, *Il rovinoso incanto. Storia di Sirene antiche*, Bologna 2005.
- MANIERI 1994:** A. Manieri, *Pittura e poesia in Hor. Ars poet. 361-365*, QUCC 47 (1994), 105-114.
- MANIERI 1995:** A. Manieri, *Alcune riflessioni sul rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi*, QUCC 50 (1995), 133-140.
- MANNACK 2008:** T. Mannack, *Comedies on South Italian Vases*, in (a cura di) D. Kurtz, *Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou 1997-2007*, BAR 1796 (2008), 193-202.
- MARCADÉ 1982 :** J. Marcadé, *Une représentation précoce de Thamyras et les Muses dans la céramique attique à figures rouges*, RA (1982), 223-229.
- MARCONI 1982:** C. Marconi, *Arte dell'età di Polignoto. Le metope dell'Heraion (Tempio «E» di Selinunte*, in (a cura di) N. Bonacasa, *Lo stile severo in Grecia e in Occidente. Aspetti e problemi*, Roma 1995, 81-105.
- MARCONI 1994:** C. Marconi, *Selinunte. Le metope dell'Heraion*, Modena 1994.
- MARCONI 2006:** C. Marconi, *Le metope arcaiche di Selinunte. Un riesame*, in (a cura di) C. Michelini, *Guerra e pace in Sicilia e nel Mediterraneo antico (VIII-III secolo a.C.)*, *Arte, prassi e teoria della pace e della guerra*, Atti delle cinque giornate internazionali di Studi sull'arte elima e la Sicilia occidentale nel contesto Mediterraneo, Erice, 12-15 ottobre 2003, Pisa 2006, 620-630.
- MARCONI 2007:** C. Marconi, *Temple Decoration and Cultural Identity in the Archaic Greek World. The Metopes of Selinus*, Cambridge 2007.
- MARG 1971:** W. Marg, *Homer über die Dichtung. Der Schild des Achilleus*, Münster 1971.
- MARTIN 1953:** G. Martin, *Golden Apples and Golden Boughs*, Studies Presented to David Moore Robinson, vol. 2, St. Louis 1953.
- MASCI 2008:** M. E. Masci, *Picturae Etruscorum in vasculis. La raccolta Vaticana e il collezionismo di vasi antichi nel primo Settecento. Musei Vaticani – Museo Gregoriano Etrusco. Documenti e Monografie I*, Roma 2008.
- MASSA PAIRAULT 1992:** F. H. Massa Pairault, *Iconologia e politica nell'Italia antica: Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo a.C.*, Milano 1992.
- MASSA PAIRAULT 1996:** F. H. Massa Pairault, *Mythe et identité politique. L'Étrurie du IV^e siècle à l'époque hellénistique*, in (a cura di) F. H. Massa Pairault, *Le Mythe Grec dans l'Italie Antique. Fonction et Image*, Actes du colloque International organisé par l'École française de Rome, l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Naples) et l'UMR 126 du CNRS (Archéologies d'Orient et d'Occident), Rome, 14-16 novembre 1996, Rome 1999, 521-554.
- MASSA PAIRAULT 1996 a:** F. H. Massa Pairault, *Le peintre de Darius et l'actualité. De la Macédoine à la Grande Grèce*, in (a cura di) L. Breglia Pulci Doria, *L'incidenza dell'antico. Studi in memoria di Ettore Lepore*, Napoli 1996, 235-262.
- MASSA PAIRAULT 2000:** F. H. Massa Pairault, *Programmi figurativi dei templi etruschi e latini tardo arcaici*, *Scienza dell'Antichità. Storia, Archeologia, Antropologia* 10 (2000), 427-456.
- MASSA PAIRAULT 2006:** F. H. Massa Pairault, *Prefazione*, in (a cura di) *Idem*, *L'image antique et son interprétation*, Rome 2006, 5-6.
- MASSA PAIRAULT 2006 a:** F. H. Massa Pairault, *Le Larnax des Cypsélides à Olympie. Essai d'interprétation des scènes mythologiques*, in (a cura di) *Idem*, *L'image antique et son interprétation*, Rome 2006, 41-74.

- MASSA PAIRAULT 2007:** F. H. Massa Pairault, *La domanda di ceramica attica e l'autorappresentazione dei principes. Alcune riflessioni*, in (a cura di) F. Giudice, R. Panvini, *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e auto rappresentazione degli indigeni IV*, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi, 14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, Roma 2007, 45-55.
- MASSARACCHIA 1982:** E. Massaracchia, *Tantalo nell'Oltretomba di Tibullo I*, 3, 67-80, RFIC 110 (1982), 429-434.
- MASSERIA TORELLI – TORELLI 1999:** C. Masseria Torelli, M. Torelli, *La decorazione architettonica dell'Heraion del Sele*, in (a cura di) F. H. Massa-Pairault, *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*. Collection del l'École française de Rome, Atti del Colloquio Roma 1996, Roma 1999, 205-253.
- MASSERIA, TORELLI cds.:** C. Masseria Torelli, *Il miele e i serpenti. Una donna dell'età cimoniana tra esoterismo e quotidianità*, Ostraka cds.
- MASTROCINQUE 1996:** A. Mastrocinque, *Il dono nel mondo antico. Dallo status symbol ai processi per corruzione*, in AA. VV., *Processi e politica nel mondo antico*, Milano 1996, 9-18.
- MATHESON 1989:** S. B. Matheson, *Panathenaic Amphorae by the Kleophrades Painter*, *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 4 (1989), 95-112.
- MATTEWS 1974:** V. J. Matthews, *Panyassis of Halikarnassos. Text and Commentary*, Leiden 1974.
- MATTEWS 1978:** V. J. Matthews, *Atlas, Aietes, and Minos OLOOFRWN: an Epic Epithet in the Odyssey*, CPh 73.3 (1978), 228-232.
- MAZON 1962:** P. Mazon, *Sophocle, Trachiniennes*, Paris 1962.
- MAZZA 2005:** G. Mazza, *La liminalità come dinamica di passaggio- La rivelazione come struttura osmotico-performativa dell'inter-esse trinitario*, Roma 2005.
- MAZZEI 1999:** M. Mazzei, *Committenza e mito. Esempi dalla Puglia settentrionale*, in (a cura di) F. H. Massa Pairault, *Le Mythe Grec dans l'Italie Antique. Fonction et Image*, Actes du colloque International organisé par l'École française de Rome, l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Naples) et l'UMR 126 du CNRS (Archéologies d'Orient et d'Occident), Rome, 14-16 novembre 1996, Rome 1999, 467-483.
- MAZZEI 2000 :** M. MAZZEI, *La ceramica apula a figure rosse. Alcune riflessioni*, in AA. VV., *Adriatico tra IV e III secolo a.C. Vasi alto-adriatici tra Piceno, Spina e Adria*, Atti del Convegno di Studi, Ancona, 20-21 giugno 1997, Roma 2000, 139-146.
- MAZZEI 2004:** M. Mazzei, *Condottieri epiroti nella Daunia ellenistica: l'evidenza archeologica*, Atti CStMg (2004), 243-262.
- McCONNEL 1984:** B. E. McConnel, *The paintings of Panainos at Olympia. What did Pausanias see?*, HSPH 88 (1984), 159-164.
- McDOWALL 1905:** K. A. McDowall, *Heracles and the Apples of the Hesperides*, JHS 25 (1905), 157-162.
- MÉAUTIS 1931 :** G. Méautis, *Le coffre de Cypselus*, REG 44 (1931), 241-278.
- MEINEKE 1839:** A. Meineke, *Fragmenta Poetarum Commedia Antiquae*, Beroloni 1839.
- MEIR-BRÜGGER 1988:** M. Meir-Brügger, *Zu griechisc e[fgkata und e[scato~*, HSF 101 (1988), 289-295.
- MELE 1996:** A. Mele, *Il processo di storicizzazione dei miti*, Atti CStMg (1996), 151-165.
- MELE 1998:** A. Mele, *Il processo di storicizzazione dei miti*, Atti CStMg (1996), 151-166.

- MENICHETTI 2004:** M. Menichetti, *Verso un'archeologia del potere. Alle origini del mondo tirrenico etrusco-laziale*, in (a cura di) M. Barbanera, *Storie dell'arte antica*, Atti del Convegno "Storia dell'arte antica nell'ultima generazione: tendenze e prospettive", Roma 2001, Roma 2004, 129-132.
- MENICHETTI 2006:** M. Menichetti, *Lo specchio di Hera e gli "specchi" di Atena*, in (a cura di) F. H. Massa Pairault, *L'image antique et son interprétation*, Rome 2006, 261-275.
- MENICHETTI 2006 a:** M. Menichetti, *Lo scudo di Achille, problemi e interpretazioni*, in (a cura di) F. H. Massa Pairault, *L'image antique et son interprétation*, Rome 2006, 261-275.
- MENICHETTI 2007:** M. Menichetti, *Thamyris, il cantore della politica cimoniana e il cratere di Polion a Ferrara*, in (a cura di) F. Giudice, R. Panvini, *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e auto rappresentazione degli indigeni IV*, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi, 14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, Roma 2007, 118.
- MERTENS 1977:** J. Mertens, *Attic White Ground: Its Development on Shapes Other than Lekythoi*, New York – London 1977.
- METZGER 1944-1945:** H. Metzger, *Dionysos chthonian d'après les monuments figures de la period classique*, BCH 68-69 (1944-1945), 296-339.
- METZGER 1946 :** H. Metzger, *Thèmes du voyage et thèmes du repos dans la céramique attique à figures rouges di IVe siècle*, BCH 70 (1946), 374-384.
- METZGER 1953:** H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IVe siècle*, Paris 1953.
- METZGER 1965:** H. Metzger, *Receches sur l'imagerie athénienne*, 1965.
- METZGER 1966:** H. Metzger, *L'imagerie de Grande Grèce et les textes littéraires à l'époque classique*, Atti CStMg (1966), 157-181.
- METZGER 1996:** H. Metzger, *Le génie du lieu dans les imageries attique et italiote*, JS (1996), 261-289.
- MEULI 1975:** K. Meuli, *Gesammelte Schriften*, II, Basel Stuttgart 1975.
- MEYER 1980:** H. Meyer, *Medeia und Peliaden. Eine attische Novelle und ihre Entstehung Einversuch zur Sagenforschung auf archaeologischer Grundlage*, Roma 1980.
- MICHELI 2004:** M. E. Micheli, *I rilievi a tre figure: dalla redazione romana al monumento greco*, ASAA 82, serie III, 4-Tomo I (2004), 81-144.
- MIGUES 2002:** S. Miguez, *La prairie d'asphodèle de l'Odyssée et de l'Hymne homérique à Hermés*, RPh 76 (2002), 7-14.
- MILANI 1990:** C. Milani, *La "bella morte" nei poemi omerici: note di semiologia*, in (a cura di) M. Sordi, *Dulce et decorum est pro patria mori. La morte in combattimento in antichità*, Milano 1990, 3-12.
- MINGAZZINI 1925:** P. Mingazzini, *Le rappresentazioni vascolari del mito dell'apoteosi di Herakles*, Memorie della R. Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche s. 6 I.VI (1925), 413-490.
- MITI GRECI 2004:** *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, (a cura di) G. Sena Chiesa, E. A. Arslan, Milano 2004.
- MOHEN 1995:** J. P. Mohen, *Les rites de l'au-delà*, Paris 1995.
- MOIGNARD 2000:** E. Moignard, *Tools of the trade*, in (a cura di) N. Keith Rutter, B. A. Sparkes, *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburgh 2000, 35-49.
- MOMIGLIANO 1966:** A. Momigliano, *Per l'età di Ferecide Ateniese*, in (a cura di) *Idem, Terzo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma 1966, 335-340.

- MOMMSEN 2009:** H. Mommsen, *Prometheus oder Atlas? Zur Deutung der Amphora Münche 1540*, in (a cura di) J. H. Oakley, O. Palagia, *Athenian Potters and Painters II*, Oxford 2009, 201-211.
- MONTANARO 2007:** A. C. Montanaro, *Ruvo di Puglia e il suo territorio. Le necropoli*, Roma 2007.
- MONTEPAONE 1999:** C. Montepaone, *Lo spazio dell'immagine*, Roma 1999.
- MOON 1983:** W. G. Moon, *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison (Mi) 1983.
- MOORE ET ALII 1987:** M. B. Moore et alii, *The Extramural Sanctuary of Demeter and Presephone at Cyrene, Lybia*, Philadelphia 1987.
- MOORE, PHILIPPIDES, VON BOTHMER 1986:** B. M. Moore, M. Z. P. Philippides, D. von Bothmer, *The Athenian Agora, XXIII, Attic Black-Figured Pottery*, Athens 1986.
- MORARD 2009:** T. Morard, *Horizontalité et verticalité: le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, Mainz am Rhein 2009.
- MORENO 1981:** P. Moreno, *Modelli lisipperi nell'arte decorativa di età repubblicana ed augustea*, in *L'art décoratif à Rome à la fin de la République e tau début du principat*, Actes del la table ronde, Rome 10-11 mai 1979, Rome 1981, 173-227.
- MORENO 1982:** P. Moreno, *Il Farnese ritrovato ed altri tipi di Eracle in riposo*, MEFRA 94 (1982), 379-526.
- MORENO 1984:** P. Moreno, *Iconografia lisippea delle imprese di Eracle*, MEFRA 96 (1984), 117-174.
- MORET 1975:** J. M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote : les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle*, Rome 1975.
- MORET 1978:** J. M. Moret, *Le jugement de Pâris en Grande-Grèce. Mythe et actualité politique. A propos du lébès d'une collection privée*, AK 21 (1978), 76-98.
- MORET 1983:** J. M. Moret, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I*, AJPh 104. 1 (1983), 88-93.
- MORET 1989:** J. M. Moret, *A proposito dei "nostoi": tradizione letteraria e tradizione figurata in Occidente*, Atti CStMg (1989), 185-208.
- MORET 1993:** J. M. Moret, *Les departs des Enfers dans l'imagerie apulienne*, RA (1993), II, 293-351.
- MORGAN 1962:** C. H. Morgan, *The Sculptures of Hephaisteion 1. Preface. The Metopes. 2. The Friezes*, Hesperia 31 (1962), 210-235.
- MORGAN 1963:** C. H. Morgan, *The sculptures of the Hephaisteion, 3. The pediments, akroteria and cult images. 4. The buildings*, Hesperia 32 (1963), 91-108.
- MORRIS 1960:** I. Morris, *Burial and ancient society*, Cambridge 1960.
- MOST 2009:** W. Most, *Il dito nella piaga. Le storie di Tommaso l'Incredulo*, Torino 2009 (trad. italiana).
- MOTTE 1973:** A. Motte, *Prairies et jardins de la Grèce antique. : de la religion à la philosophie*, Bruxelles 1973.
- MOULINIER 1956:** L. Moulinier, *Orphée et l'orphisme à l'époque classique*, Paris 1956.
- MUGIONE 1995:** E. Mugione, *Pluralità di tradizioni nella ceramica attica*, in (a cura di) C. Villanueva Puig et alii, *Céramique et peinture grecques. Modes d'emploi*, Actes du colloque international, Ecole du Louvre, 26-27-28 avril 1995, Paris 1999, 315-322.
- MUGIONE 1995 a:** E. Mugione, *La raffigurazione di Caronte in età greca*, PP 50 (1995), 363-365.

- MUGIONE 1996 :** E. Mugione, *Le importazioni di ceramica figurata*, in (a cura di) S. Bianco, A. Bottini, A. Pontrandolfo, A. Russo Tagliente, E. Setari, *I Greci in Occidente. Greci, Enotri e Lucani in Basilicata méridionale*, Napoli 1996, 215-218.
- MUGIONE 1996 a :** E. Mugione, *Dioniso e l'Oltretomba*, in (a cura di) M. Cipriani, F. Longo, *I Greci in Occidente. Poseidonia e i Lucani*, Napoli 1996, 245-246.
- MUGIONE 1997:** E. Mugione, *Temi figurativi della ceramica attica e committenza occidentale. Il mito di Teseo*, Ostraka VI (1997), 109-128.
- MUGIONE 2000:** E. Mugione, *Miti della ceramica attica in Occidente. Problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italiote*, Taranto 2000.
- MUGIONE 2002:** E. Mugione, *La selezione dei temi figurativi della tomba I (1974 prop. Ferrante) di Gravina di Puglia*, in (a cura di) I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Atti del Convegno (Padova, 30 maggio- 1 giugno 2001), Roma 2002, 91-99.
- MUGIONE 2005:** E. Mugione, *L'iconografia come contributo alla definizione di officine e ambiti di produzione*, in (a cura di) M. Denoyelle, E. Lippolis, M. Mazzei, C. Pouzadoux, *La Céramique apulienne. Bilan et perspectives*, Actes de la Table Ronde organisée par l'École française de Rome en collaboration avec la Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia et le Centre Jean Bérard de Naples (Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre-2 décembre 2000), Naples 2005, 175-186.
- MUGIONE 2006:** E. Mugione, *La Lesche degli Cnidi a Delfi*, in (a cura di) I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 26-28 gennaio 2005), Roma 2006, 197-213.
- MUGIONE 2008:** E. Mugione, *Le produzioni di ceramiche a figure rosse nell'area tirrenica e ionica: dalla ricezione di moduli stilistici e iconografici della ceramica attica all'elaborazione di linguaggi autonomi*, Atti CStMg (2008), 405-424.
- MÜLLER 1861:** F. M. Müller, *Lectures on the Science of Language*, London 1861.
- MÜLLER 1838:** K. O. Müller, *Hyperborisch – Römischen Studien*, München 1838.
- MÜLLER 1869:** K. O. Müller, *Mythologie der griechischen Stämme*, Göttingen 1869.
- MURLEY 1924:** C. Murley, *Pausanias and the Atlas Metope*, CPh 19.4 (1924), 365-368.
- MURRAY 1988:** O. Murray, *Death and the Symposium*, AION (arch) 10 (1988), 239-257.
- MURRAY 1981:** S. C. Murray, *Rebirth and Afterlife: a study of the Transmutation of Some Pagan Imagery in Early Christian Funerary Art*, BAR 100 (1981).
- MUSTI 1992:** D. Musti, *Storia greca. Linee di sviluppo dall'età micenea all'età romana*, Roma –Bari 1992.
- MYRES 1950:** J. L. Myres, *Homeric Art*, BSA 45 (1950).
- MYTHEN UND MENSCHEN 1997:** *Mythen und Menschen : griechische Vasenkunst aus einer deutschen Privatsammlung*, (a cura di) G. Güntner, E. Simon, I. Wehgartner, C. Weiss, Mainz 1997.
- NAGY 1981:** G. Nagy, *The best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore-London 1981.
- NAGY 1990:** G. Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca 1990.
- NAKASSIS 2004:** D. Nakassis, *Gemination at the Horizons: East and West in the Mythical Geography of Archaic Greek Epic*, TAPhA 134.2 (2004), 215-233.
- NEILS 1981:** J. Neils, *The loves of Theseus: an early cup by Oltos*, AJA 85 (1981), 177-179.
- NEILS 1991:** J. Neils, *Attic vases from Morgantina*, Cronache di archeologia 30 (1991), 173-178.

- NEILS 1992:** J. Neils, *The Morgantina Phormiskos*, AJA 96.2 (1992), 225-235.
- NEUTSCH 1953-1954:** B. Neutsch, *Makavrwn Nh`soi. Zu einem lokrischen Relief in Heidelberg*, MDAI(R) 61 (1953-1954), 62-74.
- NILSSON 1932:** M. P. Nilsson, *The Mycenaean Origin of the Greek Mythology*, California University 1932.
- NILSSON 1947:** M. P. Nilsson, *The Dragon on the Treasure*, AJPh 68. 3 (1947), 302-309.
- NILSSON 1949:** M. P. Nilsson, *The Minoan-mycenaean Religion and its survival in Greek Religion*, Oxford 1949.
- NOEGEL 2004:** S. Noegel, *Apollonius' "Argonautika" and Egyptian Mythology*, CW 97 (2004), 123-136.
- NORTHROP 1979:** M. D. Northrup, *Tartarus Revisited: A Reconsideration of Theogony 711-819*, Wiener Studien 92 (1979), 22-36.
- NOSTOI 2007:** *Nostoi. Capolavori ritrovati*, Catalogo della Mostra, Roma, palazzo del Quirinale 21 dicembre 2007-2 marzo 2008, (a cura di) L. Godart, S. De Caro, Roma 2007.
- OAKLEY 2004:** J. O. Oakley, *Picturing death in Classical Athens. The evidence of white lekythoi*, Cambridge 2004.
- OAKLEY, SINOS 1993:** J. H. Oakley, R. H. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens*, University of Wisconsin Press 1993.
- O'BRIEN 1993:** J. V. O'Brien, *The Transformation of Hera. A Study of Ritual, Hero and the Goddess in the Iliad*, Boston 1993.
- OLDFATHER 1910:** W. A. Oldfather, *Fund aus Lokroi*, Philologus 69 (1910), 81-102.
- OMERO 1983:** *Omero, Odissea*, (a cura di) A. Heubeck, Milano 1983.
- OPPERMANN 1990:** M. Oppermann, *Vom Medusabild zur Athenageburt*, Leipzig 1990.
- ORALITÀ 1985:** *Oralità: cultura, letteratura, discorso*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino 21-25 luglio 1980), (a cura di) B. Gentili, G. Paioni, Roma 1985.
- ORFEO E L'ORFISMO 1993:** *Orfeo e l'Orfismo*, Atti del Seminario Nazionale, Roma-Perugia 1985-1991, (a cura di) A. Massaracchia, Roma 1993.
- ORPHISME ET ORPHÉE 1991:** *Orphisme et Orphée. En l'honneur de Jaen Rudhardt*, (a cura di) P. Borgeaud, Genève 1991.
- ORSI 1909:** P. Orsi, *Locri Epizefiri. Resoconto della terza campagna di scavi locresi*, BA 3 (1909), 406-428, 463-482.
- OSBORNE 1988:** R. G. Osborne, *Death Revisited; Death Revised. The Death of the Artists in Archaic and Classical Greece*, Art History 11 (1988), 1-16.
- OSBORNE 2001:** R. Osborne, *Why did Athenian Pots Appeal to the Etruscans?*, World Archaeology 33 (2001), 277-295.
- OST 1872:** I. S. Oost, *Cypselus the Bacchiad*, CPh 67 (1972), 10-30.
- OVERBECK 1881-1882:** J. A. Overbeck, *Geschichte der griechischen Plastik*, Leipzig 1881-1882.
- PACKMAN 1976:** Z. M. Packman, *Ethics and Allegory in the Proem of the Fifth Book of Lucretius' « De rerum natura »*, CJ 71.3 (1976), 206-212.
- PAGE 1973:** D. L. Page, *Stesichoros. The Geryoneis*, JHS XCIII (1973), 138-154.
- PAGENSTECHE 1911:** R. Pagenstecher, *Eros und Psyche*, SBHeidelberg 9 (1911).
- PAIRMAN BROWN 1968:** J. Pairman Brown, *Cosmological Myth and Tuna of Gibraltar*, TAPhA 99 (1968), 37-62.
- PALMISCIANO 2010:** R. Palmisciano, *Il primato della poesia nello scudo di Achille*, in (a cura di) M. D'Acunto e R. Palmisciano, *Lo scudo di Achille. Esperienze*

- ermeneutiche a confronto*, Atti della Giornata di Studi, Napoli 12 Maggio 2008, AION 31 (2010), 47-64.
- PALOMBI 1985:** M. G. Palombi, *Apollonio e il dedecathlon*, Prometheus 11 (1985), 131-133.
- PANDORA 1995:** *Pandora, Women in Classical Greece*, (a cura di) E. D. Reeder et al., Baltimore 1995.
- PANNUTI 1968:** U. Pannuti, *Lo Zeus e l'ergasterion di Fidia ad Olympia*, RAAN 43 (1968), 3-18.
- PANOFSKY 1975:** E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975 (trad. italiana).
- PANOFSKY 1999:** E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino 1999 (trad. italiana).
- PANVINI 1998:** R. Panvini, *Gela. Il Museo Archeologico*, Catalogo, Gela 1998.
- PANVINI 2003:** R. Panvini, *Ceramiche attiche figurate del Museo Archeologico di Gela. Selection Vasorum*, Venezia 2003.
- PAPOUTSAKE-SERMPETE 1983:** E. Papoutsake-Sermpete, *O Ζωγράφος της Providence*, Αθήνα 1983.
- PARISE 1989-1990:** N. Parise, *Forme e figure del dono nella Grecia antica*, Scienze dell'antichità 1989-1990, 103-104.
- PASCAL 1912:** C. Pascal, *Le credenze d'Oltretomba*, Catania 1912.
- PASSERI 1767-1775:** G. B. Passeri, *Picturae Etruscorum in vasculis*, Roma 1767-1775.
- PAUSANIA 1995:** *Pausania. Guida della Grecia, Libro V, l'Elide e Olimpia*, (a cura di) G. Maddoli, V. Saladino, Milano 1995.
- PAUSANIA 1999:** *Pausania, Guida della Grecia, Libro V, L'Elide e Olimpia*, (a cura di) G. Maddoli, V. Saladino, Verona 1999.
- PAUSANIA'S DESCRIPTION 1898:** *Pausanias's Description of Greece*, (a cura di) J. G. Frazer, London 1898.
- PAUSANIA'S GRAECIAE DESCRIPTIO 1896-1910:** *Pausaniae Graeciae descriptio*, (a cura di) H. Hitzig, H. Bluemner, Leipzig 1896-1910.
- PEDLEY 1987:** J. G. Pedley, *Reflections of Architecture in Sixth-Century Attic Vase Painting*, in AA. VV., *Papers on the Amasis Painter and his world*, Colloquium sponsored by the Getty Centre for the History of Art and the Humanities and Symposium sponsored by the J. Paul Getty Museum, Malibu 1987, 63-80.
- PEDLEY 1993 :** J.G. Pedley, *Greek Art and Archaeology*, New Jersey 1993.
- PELLEGRINI 2009:** E. Pellegrini, *Eros nella Grecia arcaica e classica*, Roma 2009.
- PELLIZZER 1991:** E. Pellizzer, *La peripezia dell'eletto. Racconti eroici della Grecia antica*, Palermo 1991.
- PENGLASE 1994 :** C. Penglase, *Greek Myths and Mesopotamia : Parallels and Influence in the Homeric Hymns*, London-New York 1994.
- PENSA 1977:** M. Pensa, *Rappresentazioni dell'Oltretomba nella ceramica apula*, Roma 1977.
- PÉPIN 1955:** J. Pépin, *Plotin et le Mythes*, RPhL 53.37 (1955), 5-27.
- PEREDOLSKAYA 1964:** A. Peredolskaya, *Attische Tonfiguren aus einem Südrussioschen Grab*, AK Suppl. 2 (1964).
- PERETTI 1979:** A. Peretti, *Il periplo di Scilace: studio sul primo portolano del Mediterraneo*, Pisa 1979.
- PERETTI 1993:** A. Peretti, *I peripli arcaici e Scilace di Carianda*, in (a cura di) F. Prontera, *Geografia e geografi nel mondo antico*, Bari 1993, 71-114.
- PETERSEN 1859:** E. Petersen, *Ercole riportante i pomi delle Esperidi*, AdI 31 (1859), 293-306.

- PETERSEN 1905:** P. Petersen, *Ein Werk des Panainos*, Lipsia 1905.
- PETRILLI 2009:** A. Petrilli, *La figure du chien de la mythologie à la magie antique*, *Revue des Etudes Magiques* 3 (2009).
- PETTENÒ 2004:** E. Pettenò: *Cruciamenta Acherunti. I dannati nell'Ade romano: una proposta interpretativa*, Roma 2004.
- PETTENÒ 2006:** E. Pettenò, *Tra allegoria e metafora. Note a margine di due miti complementari: le Danaidi e Ocno*, in (a cura di) I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 26-28 gennaio 2005), Roma 2006, 155-169.
- PETTINATO 1992:** G. Pettinato, *La saga di Gilgamesh*, Milano 1992.
- PEVNICK 2010:** S. D. Pevnick, *ΣΥΡΙΣΟΣ ΕΓΓΡΦΣΕΝ: loaded names, artistic identity, and reading an Athenian vase*, *ClAnt* 29. 2 (2010), 222-253.
- PFISTER 1956:** F. Pfister, *Götter und Heldensage der Griechen*, Heidelberg 1956.
- PFISTER HAAS 2002:** S. Pfister Haas, *Mädchen und Frauen am Wasser. Brunnenhaus und Louterion als Orte der Frauengemeinschaft und der möglichen Begegnung mit einem Mann*, *JdI* 117 (2002), 1-79.
- PFISTER HAAS 2003:** S. Pfisterer Haas, *Mädchen und Frauen im Obstgarten und beim Ballspiel. Untersuchungen zu zwei vorhochzeitlichen Motiven und zur Liebessymbolik des Apfels auf Vasen archaischer und klassischer Zeit*, *MDAI (A)* 118 (2003), 139-195.
- PFUHL 1923:** E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, München 1923.
- PHILIPPAKI 1967:** B. Philippaki, *The attic stamnos*, Oxford 1967.
- PHILIPPART 1936:** H. Philippart, *Les coupes attiques à fond blanc*, Paris 1936.
- PIACERI 1910:** E. Piaceri, *Culti e miti della Sicilia Greca*, Messina 1910.
- PICARD 1948 :** F. Picard, *Le religions préhelléniques (Crète et Mycènes)*, Paris 1948.
- PIGOTT 1938:** S. Pigott, *The Hercules Myth – beginnings and end*, *Antiquity* 12 (1938), 323-331.
- PIMPINELLI 1994:** M. A. Pimpinelli, *Eracle ad Olimpia le metope del tempio di Zeus*, *Ostraka III*. 2 (1994), 349-416.
- PIPILI 1987:** M. Pipili, *Laconian Iconography of Sixth Century B.C.*, Oxford 1987.
- PIPILI 2000:** M. Pipili, *Wearing an Other Hat: Workmen in Town and Country*, in (a cura di) B. Cohen, *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden 2000, 153-179.
- PIRONTI 2007:** G. Pironti, *Entre ciel et guerre. Figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*, *Kernos Suppl* 18 (2007).
- PLÁCIDO 1993:** D. Plácido, *Le vie di Ercole nell'Estremo Occidente*, i *AttiColl Ercole in Occidente*, Trento 1990, (a cura di) A. Mastrocinque, Trento 1993, 63-86.
- POLLITT 1987:** J. J. Pollitt, *Pots, politics, and personifications in early Classical Athens*, *Yale Bulletin* 40 (1987), 8-15.
- PONTRANDOLFO 1986:** A. Pontrandolfo, *La conoscenza di Paestum nella storia dell'archeologia*, in (a cura di) G. Raspi Serra, G. Simoncini, *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico, 1750-1830*, Firenze 1986, 120-138.
- PONTRANDOLFO 1988:** A. Pontrandolfo, *L'escatologia popolare e i riti funerari greci*, in (a cura di) G. Pugliese Caratelli, *Magna Grecia. Vita religiosa e cultura letteraria, filosofica e scientifica*, Napoli 1988, 171-196.
- PONTRANDOLFO 1991 :** A. Pontrandolfo, *Le prime esperienze dei ceramografi sicelioti e le altre officine tirreniche*, *Cronache di Archeologia* 30 (1991), 35-49.
- PONTRANDOLFO 1995:** A. Pontrandolfo, *Simposio e élites sociali nel mondo etrusco e italico*, in (a cura di) O. Murray, M. Tecusan, *In vino veritas*, London 1995, 176-195.

- PONTRANDOLFO 1995 a:** A. Pontrandolfo, *Il mito di Cadmo nella ceramica attica e italiota*, in *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italiota ed etrusca dal VI al IV secolo a.C.*, Atti del Convegno Internazionale, Raito di Vietri sul Mare, Auditorium di Villa Guariglia 29/31 maggio 1994, Salerno 1995, 215-231.
- PONTRANDOLFO 1996:** A. Pontrandolfo, *La ceramica lucana a figure rosse*, in (a cura di) E. Lippolis, *I Greci in Occidente. Arte e artigianato in Magna Grecia*, Napoli 1996, 206-214.
- PONTRANDOLFO 1996 a:** A. Pontrandolfo, *Funzione e uso dell'immagine mitica nella prospettiva storica*, Atti CStMg (1996), 97-113.
- PONTRANDOLFO 1997:** A. Pontrandolfo, *L'influenza attica nella produzione coloniale in area tirrenica*, Ostraka VI.1 (1997), 95-107.
- PONTRANDOLFO 2000:** A. Pontrandolfo, *La ceramica attica di IV secolo in area tirrenica*, in (a cura di) B. Sabatini, *La céramique attique du IV siècle en Méditerranée occidentale*, Actes du colloque international organisé par le Centre Camille Jullian, Arles, 7-9 décembre 1995, Naples 2000, 121-130.
- PONTRANDOLFO 2003 :** A. Pontrandolfo, *L'elogio della virtus. La scena di battaglia della tomba 114 di Paestum*, IncidAnt 1 (2003), 97-119.
- PONTRANDOLFO 2004:** A. Pontrandolfo, *La pittura perduta e la pittura ritrovata: la ceramografia apula come documento della pittura antica*, in G. Sena Chiesa, E. A. Aslan, *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milano 2004, 44-53.
- PONTRANDOLFO 2006:** A. Pontrandolfo, *Iconografie anomale dal mondo italico: rappresentazioni di rituali?*, in (a cura di) I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 26-28 gennaio 2005), Roma 2006, 41-50.
- PONTRANDOLFO 2008:** A. Pontrandolfo, *Uso e funzione delle immagini tra Atene e l'Occidente : una esemplificazione*, Atti CStMg (2008), 507-517.
- PONTRANDOLFO 2008 a:** A. Pontrandolfo, *Ceramografia e pittura nel mondo magno greco*, in (a cura di) G. Sena Chiesa, *Vasi, immagini, collezionismo*, Giornate di Studio, Milano 7-8 novembre 2007, Milano 2008, 185-208.
- PONTRANDOLFO, MUGIONE 1999:** A. Pontrandolfo, E. Mugione, *La saga degli Argonauti nella ceramica attica e proto italiota. Uso e rinfunzionalizzazione di un mito*, in (a cura di) F. H. Massa Pairault, *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*, Actes du colloque International organisé par l'École française de Rome, l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Naples) et l'UMR 126 du CNRS /Archéologies d'Orient et d'Occident), Rome, 14-16 novembre 1996, Rome 1999, 329-352.
- PONTRANDOLFO, MUGIONE, SALOMONE 1997:** A. Pontrandolfo, E. Mugione, F. Salomone, *Alcuni esempi figurativi dell'Italia antica*, in (a cura di) R. Olmos Romera, J. A. Santos Velasco, *Iconografia ibérica, iconografia itálica: propuestas de interpretación y lectura* (Roma 11-13 Nov. 1993), Madrid 1997, 283-318.
- PONTRANDOLFO, PRISCO, MUGIONE, LAFAGE 1988:** A. Pontrandolfo, G. Prisco, E. Magione, F. Lafage, *Semata e nasikoi nella ceramica italiota*, in AION (arch) 10 (1988), 181-202.
- PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992:** A. Pontrandolfo, A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modena 1992.
- PORTULAS 1993-1994:** J. Portulas, *Una geografia dei limiti dell'immaginario dei Greci*, Kokalos 39-40 (1993-1994), 297-314.
- POUZADOUX 2004:** C. Pouzadoux, *Discussion*, Atti CStMg (2004), 273-276.

- POUZADOUX 2005:** C. Pouzadoux, *Guerre et paix en Peucétie à l'époque d'Alexandre le Molosse (notes sur quelques vases du Peintre de Darius)*, in (a cura di) E. Deniaux, *Le canal d'Otrante et les échanges dans la Méditerranée antique et médiévale*, Colloque Nanterre, 20-21 novembre 2000, Bari 2005, 51-65.
- POUZADOUX 2005 a:** C. Pouzadoux, *L'invention des images dans la seconde moitié du IVe siècle : entre peintres et commanditaires*, in (a cura di) M. Denoyelle, E. Lippolis, M. Mazzei, C. Pouzadoux, *La Céramique apulienne. Bilan et perspectives*, Actes de la Table Ronde organisée par l'École française de Rome en collaboration avec la Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia et le Centre Jean Bérard de Naples (Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre-2 décembre 2000), Naples 2005, 187-199.
- POUZADOUX 2008:** C. Pouzadoux, *Immagine, cultura e società in Daunia e in Peucezia nel IV secolo a.C.*, in (a cura di) G. Volpe, M. J. Strazzulla, D. Leone, *Storia e archeologia della Daunia. In ricordo di Marina Mazzei*, Atti delle Giornate di Studio, Foggia 19-21 maggio 2005, Bari 2008, 205-220.
- POUZADOUX 2009:** C. Pouzadoux, *Mythe et culture politique dans la céramique apulienne*, in (a cura di) M. Osanna, *Verso la città. Forme insediative in Lucania e nel mondo italico fra IV e III secolo a.C.*, Actes du colloque international, Venosa 13-14 maggio 2006, Venosa 2009, 29-43.
- POUZADOUX cds.:** C. Pouzadoux, *Mythe et histoire dans la céramique apulienne : le Peintre de Darius à Canosa di Puglia*, Rome cds.
- PRALON 1997 :** D. Pralon, *Les travaux d'Héraclès dans L'Héraclès Furieux d'Euripide (Héraclès Furieux vv348-441)*, in (a cura di) A. Moreau, *L'initiation. L'acquisition d'un savoir ou d'un pouvoir. Le lieu initiatique, parodie set perspectives*, Actes du Colloque International de Montpellier 11-14 Avril 1991, II, Montpellier 1997, 5-17.
- PRICE 1988:** M. J. Price, *The statue of Zeus at Olympia*, in (a cura di) P. A. Clayton, M. J. Price, *The seven wonders of the ancient world*, London 1988, 59-77.
- PRINCIPI ETRUSCHI 2000:** *Principi etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, Catalogo della Mostra, Bologna 1 ottobre 2000- 1 aprile 2001, (a cura di) G. Bartoloni, F. Delpino, D. Morigi Gori, G. Sassatelli, Venezia 2000.
- PRONTERA 1989:** F. Prontera, *L'estremo Occidente nella concezione geografica dei Greci*, Atti CStMg (1989), 55- 82.
- PROP 1970:** V. I. Prop, *Morphologie du conte*, Paris 1970 (trad. francese).
- PRÜCKNER 1968:** H. Prückner, *Die Lokrischen Tonreliefs. Beitrag zur Kultgeschichte von Lokroi Epizephyrioi*, Mainz 1968.
- PUGLIARA 2004:** M. Pugliara, *Proemio*, in (a cura di) F. Ghedini, I. Colpo, M. Novello, *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, Antenor Quaderni 3, Roma 2004, 7-16.
- PUGLIESE CARRATELLI 1974:** G. Pugliese Carratelli, *Un sepolcro di Hipponion e un nuovo testo orfico*, PP 29 (1924), 108-126.
- PUGLIESE CARRATELLI 1993:** G. Pugliese Carratelli, *Le lamine d'oro "orfiche"*, Milano 1993.
- PUGLIESE CARRATELLI 1999:** G. Pugliese Carratelli, *Prefazione*, Atti CStMg (1999), 5-7.
- PUGLIESE CARRATELLI 2001:** G. Pugliese Carratelli, *Le lamine d'oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*, Milano 2001.
- PUGLIESE UHLENBROCK 1986:** J. Pugliese Uhlenbrock, *Herakles. Passage of the Hero through 1000 years of Classical Art*, New York 1986.
- QUAGLIATI 1908:** G. Quagliati, *Rilievi votivi arcaici in terracotta di Lokroi Epizephyroi*, Ausonia 3 (1908), 221 ss.

- QUATREMÈRE DE QUINCY 1829 :** P. Quatremère de Quincy, *Monuments et Ouvrages d'Art Antiques restitués d'après les descriptions des écrivains Grecs et Latins et accompagnés de Dissertations Archéologiques*, Paris 1829.
- RADERMACHER 1903:** L. Radermacher, *Das Jenseit im Mythos der Hellenen, : Untersuchungen über antiken Jenseitsglauben*, Bonn 1903.
- RAKATSANIS 1977:** K. Rakatsanis, *Herakles in Löwenkapft. Eine ikonographische Untersuchung zur attischen Vasenmaleri*, Innsbruck 1977.
- RAMNOUX 1959 :** C. Ramnoux, *La Nuit et les enfants de la Nuit dans la tradition grecque*, Paris 1959.
- RASCHKE 1988:** W. J. Raschke, *Images of Vitory: Some New Considerations of Athletic Monuments*, in (a cura di) W. J. Raschke, *The Archaeology of the Olimpics: The Olympics and Other Festivals in Antiquity*, Madison 1988, 38-54.
- RE:** Pauly's Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft
- RELIGIONS ORIENTALES – CULTI MISTERICI 2006:** *Religions orientales – culti misterici. Neue Perspektiven – nouvelles perspectives – prospettive nuove*, (a cura di) C. Bonnet, J. Rüpke, P. Scarpi, Stuttgart 2006.
- RENNER 1978:** T. Renner, *A Papyrus Dictionary of Metamorphoses*, HSPH 82 (1978), 277-293.
- RHODE 1925:** E. Rhode, *Psyche: seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Tübingen 1925.
- RIBICHINI 1992 :** S. Ribichini, *Hercule à Lixus et le jardin des Hespérides*, in *Lixux*. Actes du colloque organisé par l'Institut des sciences de l'archéologie et du patri moine de Rabat avec le concours de l'École française de Rome, Larache, 8-11 novembre 1989, Rome 1992, 13-36.
- RICCIARDELLI 2000:** G. Ricciardelli, *Inni orfici*, Forlì 2000.
- RICCIONI 1976:** G. Riccioni, *Immagini di Eracle e Teseo su una kylix attica di Vulci*, in AA. VV., *L'Italie préromaine et la Rome républicaine, Mélanges offerts à Jacques Heurgon*, Rome 1976, 903-910.
- RICHARDS 1894:** G. C. Richards, *Selected Vase-Fragments from the Acropolis of Athens—III*, JHS 14 (1894), 384-387.
- RICHLIN 1992:** A. Richlin, *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford 1992.
- RICHTER 1936:** G. M. A. Richter, L. F. Hall, *Red Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art*, New Haven 1936.
- RIDGWAY 1977:** B. S. Ridgway, *The archaic style in Greek sculpture*, Princeton 1977.
- RIDGWAY 1991:** B. S. Ridgway, *Archaic architectural sculpture and travel myths*, DHA 17 (1991), 95-112.
- RIO 1976:** M. Rio, *Images and Words*, NewLitHist 7 (1976), 507 ss.
- ROBBINS 1982:** E. Robbins, *Heracles, the Hyperboreans and the Hind*, Pindar, *Ol. III*, Phoenix 36 (1982), 295-305.
- ROBERT 1881:** C. Robert, *Bild und Lied*, Berlin 1881.
- ROBERT 1892:** C. Robert, *Die Nekyia des Polygnot*, HallWPr 16 (1982).
- ROBERT 1919:** C. Robert, *Archäologische Hermeneutik*, Berlin 1919.
- ROBERT 1921:** C. Robert, *Griechische Mythologie II: die Griechische Heldensage*, Berlin 1921.
- ROBERT 1926:** C. Robert, *Die Griechische Heldensage*, Berlin 1926.
- ROBERT 1960:** L. Robert, *Recherches épigraphiques, Inscriptions de Lesbos*, REG 62 (1960), 276-361.
- ROBERT 1979:** K. Robert, *Ermeneutica archeologica*, Torino 1979 (trad. italiana).
- ROBERTSON 1959:** M. Robertson, *La peinture Grecque*, Genève 1959.

- ROBERTSON 1969:** M. Robertson, *Geryoneis: Stesichorus and the Vase-Painters*, CQ 19 (1969), 207-221.
- ROBERTSON 1996:** M. Robertson, *The art of vase painting in classical Athens*, Cambridge 1996.
- ROCHA PEREIRA 1960:** M. H. Da Rocha Pereira, *Frühellenische Vorstellungen vom Jenseits*, *Altertum* 6 (1960), 204-217.
- ROLLAND 1949:** H. Rolland, *A propos des fouilles de Saint-Blaise, la colonisation préphocéenne, les Étrusques, le domaine de Marseille*, REA 51 (1949), 83-99.
- ROLLEY 1994-1999:** C. Rolley, *La sculpture grecque*, Paris 1994-1999.
- ROMM 1992:** J. S. Romm, *The Edges of the Earth in Ancient Thought*, Princeton 1992.
- ROMUALDI 2000:** A. Romualdi, *La tomba delle hydriai di Meidias*, *Ostraka IX* (2000), 351-371
- ROSATI 2002 :** R. Rosati, *Eracle: l'immagine e il politico*, in (a cura di) I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Atti del Convegno, Padova, 30 maggio-1 giugno 2001, Roma 2002, 123-134.
- ROSCHER 1913 :** W. H. Roscher, *Omphalos*, Leipzig 1913.
- ROSCHER 1918 :** W. H. Roscher, *Anhang: Der Omphalos gedanke bei verscjiedenen Völker, besonders dem semitischen*, Leipzig 1918.
- RoscherLex:** W. H. Roscher, *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römische Mytologie*, Leipzig 1884-1937
- ROSE 1925:** H. J. Rose, *The Bride of Hades*, CPh 20 (1925), 438-442.
- ROSE 1958:** H. J. Rose, *Handbook of Greek Mythology*, London 1958.
- ROSSI 1971:** L. E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, BICS 18 (1971), 69-94.
- ROSSI 1992:** L. E. Rossi, *L'ideologia dell'oralità fino a Platone*, in (a cura di) G. Cambiano, *Lo spazio letterario della Grecia antica. I. La produzione e la circolazione del testo. La polis*, Roma 1992, 77-106.
- ROSSI 2010:** L. E. Rossi, *Vasi e scena: a proposito della cultura del dramma*, in (a cura di) A. M. Belardinelli,, G. Greco, *Antigone e le Antigonidi. Storia forme fortuna di un mito*, Atti del Convegno Internazionale, Roma 13, 25-26 maggio 2009, Firenze 2010, 225-229.
- ROTROFF 1983:** S. I. Rotroff, *Three cistern systems on the Kolonos Agoraios*, *Hesperia* 52 (1983), 257-297.
- ROUET 2001:** P. Rouet, *Approaches to the Study of Attic Vases. Beazley and Pottier*, Oxford 2001.
- ROUVERET 1989:** A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne: (Ve siècle av. J.C. - Ier siècle ap. J.C.)*, Rome 1989.
- ROUVERET, PONTRANDOLFO 1983:** A. Rouveret, A. Pontrandolfo, *Pittura funeraria in Lucania e Campania. Puntualizzazioni cronologiche e proposte di lettura*, *Dialoghi di Archeologia* 2 (1983), 91-130.
- RUBINO 1979:** C. A. Rubino, *A Thousand Shapes of Death*, in (a cura di) G. W. Brwersock, W. Buerkert, M. C. J. Putnam, *ARKTOUROS. Hellenistic Studies*, Berlin 1979, 12-18.
- RVAp:** A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The red-figured Vases of Apulia I-III*, Oxford 1978-1982.
- RVP:** A. D. Trendall, *The red-figured vases of Paestum*, Oxford 1987.
- SÄID 1898:** S. Säid, *L'espace d'Euripide*, *Dioniso* 59 (1989), 107-136.
- SALAPATA 2006 :** G. Salapata, *The Tippling Serpent in the Art of Lakonia and Beyond*, *Hesperia* 75.4 (2006), 541-560.
- SALIS 1940:** A. von Salis, *Die Gigantomachie am Schilde der Athena Parthenos*, *JdI* 55 (1940), 90-169.

- SALOMON 1984:** J. B. Salmon, *Wealthy Corinth. A history of the city to 338 B. C.*, Oxford 1984.
- SALVADORI 2009:** M. Salvadori, *Nec mora, balatum mirantibus exilit agnus. Medea e le Peliadi nella Casa del Gruppo dei Vasi di Vetro*, in (a cura di) M. Salvadori, M. Baggio, *Gesto-Immagine. Tra antico e moderno. Riflessioni sulla comunicazione non verbale*, Giornata di Studio, Isernia, 18 aprile 2007, Roma 2009, 63-74.
- SAMMARTANO 2004 :** R. Sammartano, *Il tema mitico della tempesta e la rotta verso la Libye*, in (a cura di) G. Vanotti, C. Perassi, *In Limine. Ricerche su marginalità e periferia nel mondo antico*, Milano 2004, 11-28.
- SASSATELLI 2010:** G. Sassatelli, *Arte, linguaggio e religione. Testo, immagine, comunicazione: immagine come linguaggio*, Bollettino di Archeologia on line 1 (2010), 73-76.
- SAUER 1899:** B. Sauer, *Das sogenannte Theseion und seine plastischer Schmuck*, Berlin-Leipzig 1899.
- SBARDELLA 1994 :** L. Sbardella, *Tracce di un epos di Eracle nei poemi omerici*, SMEA 33 (1994), 145-162.
- SBARDELLA 2006:** L. Sbardella, *Oralità: da Omero ai mass media*, Roma 2006.
- SBARDELLA 2010:** L. Sbardella, *Il cantore e l'artigiano nello scudo di Achille*, in (a cura di) M. D'Acunto e R. Palmisciano, *Lo scudo di Achille. Esperienze ermeneutiche a confronto*, Atti della Giornata di Studi, Napoli 12 Maggio 2008, AION 31 (2010), 65-81.
- SCARPI 2000:** P. Scarpi, *L'occidente dell'immaginario. Trasfigurazione mitica e costruzione mitopoietica dello spazio geografico*, Hesperia 12 (2000), 309-314.
- SCARPI 2002:** P. Scarpi, *Le religioni dei Misteri. Eleusi, Dionisismo, Orfismo*, vol. I, Forlì 2002.
- SCHACHTER 1986:** A. Schachter, *Cults of Boiotia II*, London 1986.
- SCHAUENBURG 1962:** K. Schauenburg, *Gestirnbilder in Athen und Unteritalien*, AK 5 (1962), 51-64.
- SCHAUENBURG 1963:** K. Schauenburg, *Herakles unter Götten*, Gymnasium 70 (1963), 113-133.
- SCHAUENBURG 1980:** K. Schauenburg, *Die einköpfige Hydra*, in (a cura di) N. Kontoleon, *Στήλη: τόμος εις μνήμην Νικολάου Κοντολέοντος*, Αθήνα 1980, 96-102.
- SCHAUENBURG 1981:** K. Schauenburg, *Zu unteritalischen Situlen*, AA 1981, 462-488.
- SCHAUENBURG 1988:** K. Schauenburg, *Kreusa in Delphi*, AA (1988), 633-655.
- SCHAUENBURG 1989:** K. Schauenburg, *Zur Grabsymbolik apulischer Vasen*, JdI 104 (1989), 19-60.
- SCHAUENBURG 1989 a:** K. Schauenburg, *Herakles bei Atlas*, AA (1989), 23-32.
- SCHEFOLD 1930:** K. Schefold, *Kertscher Vasen*, Berlin 1930.
- SCHEFOLD 1973:** K. Schefold, *Götter und Heldensagen der Griechen in der spätarchischen Kunst*, München 1973.
- SCHEFOLD 1981:** K. Schefold, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1981.
- SCHEFOLD, JUNG 1988:** K. Schefold, F. Jung, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der Klassischen und Hellenistischen Kunst*, München 1988.
- SCHEID 1984:** J. Scheid, *Contraria facere: renversements et déplacements dans les rites funéraires*, AION (arch) 6 (1984), 117-139.
- SCHLEIBER 2004:** I. Schleiber, *Il vaso in Grecia. Produzione, commercio e uso degli antichi vasi in terracotta*, Milano 2004, (trad. italiana).

- SCHMIDT 1975:** M. Schmidt, *Orfeo e orfismo nella pittura vascolare italiota*, Atti CStMg (1974), 105-137.
- SCHMIDT 1979:** M. Schmidt, *Ein Danaidendrama (?) und der euripideische Ion auf unteritalischen Vasenbildern*, in AA. VV., *Studies in honour of Arthur Dale Trendall*, Sydney 1979, 159-169.
- SCHMIDT 1980:** M. Schmidt, *Zu Amazonomachiedarstellungen des Berliner Malers und des Euphronios*, in (a cura di) H. A. Cahn, E. Simon, *Tainia: Roland Hampe zum 70. Geburtstag am 2. Dezember 1978, Mainz am Rhein 1980*, 153-169
- SCHMIDT 1995:** M. Schmidt, *Linus, Eracle ed altri ragazzi. Problemi di lettura*, in AA. VV., *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca, italiota ed etrusca dal VI al IV secolo a.C.*, Atti del Convegno internazionale di Vietri sul Mare 1994, Salerno 1995, 13-31.
- SCHMIDT 1997:** M. Schmidt, *Iconografia del mito*, in (a cura di), S. Settis, *I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società*, II, Torino 1997, 867-896.
- SCHMIDT 2002 :** M. Schmidt, *La ceramica italiota del IV secolo a. C. in Italia meridionale: problemi di botteghe e cronologia archeologica*, in (a cura di) N. Bonacasa, L. Braccisi, E. De Miro, *La Sicilia dei due Dionisí*, Atti della settimana di studio, Agrigento 1999, Roma 2002, 253-264.
- SCHMIDT, TRENDALL, CAMBITOGLU 1976:** M. Schmidt, A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel: Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulkralkunst*, Basel 1976.
- SCHMITT PANTELL, THELAMON 1983:** P. Schmitt Pantell, F. Thelamon, *Image et histoire. Illustration ou document*, in (a cura di) F. Lissarrague, F. Thelamon, *Image et céramique grecque*, Actes du Colloque de Rouen, 25-26 novembre 1982, Rouen 1983, 9-20.
- SCHNAPP 1996:** A. Schnapp, *Città e campagna. L'immagine della polis da Omero all'età classica*, in (a cura di) S. Settis, *I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società. Noi e i Greci*, I, Torino 1996, 117-163.
- SCHNAPP 1997:** A. Schnapp, *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique en Grèce ancienne*, Paris 1997.
- SCHNAPP GOURBEILLON 1998:** A. Schnapp Gourbeillon, *Les lions d'Héraclès*, in *Le bestiaire d'Héraclès. III^e Rencontre héracléenne*, Actes du Colloque organisé à l'Université de Liège et aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix Namur, du 14 au 16 novembre 1996, Kernos Suppl 7 (1998), 109-126.
- SCHNEIDER 1888:** J. Schneider, *Die Zwölf Kämpfe des Herakles in der älteren griechischen Kunst*, Meissen 1888.
- SCHNÖRINGER 1834:** L. Schnöringer, *Scavi apuli*, Bollettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica 6 (1834), 36-38.
- SCHULTEN 1924:** A. Schulten, *Tartessos, contribution a la historia mas Antigua de Occidente*, Madrid 1924.
- SCHULTEN 1936:** A. Schulten, *Die Griechen in Spanien*, RhM 85 (1936), 302.
- SCWEITZER 1922:** B. Schweitzer, *Herakles*, Tübingen 1922.
- SEGAL 1964:** C. P. Segal, *God and Man in Pindar's First and Third Olympian Odes*, HSPh 68 (1964), 211-267.
- SEGRE 2003.** C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso tempo dell'arte*, Torino 2003.
- SELLER 1892-1893:** E. Seller, *Three Attic Lekythoi from Eretria*, JHS 13 (1892-1893), 1-12.
- SEMIOTICA DELLA PITTURA 1980:** *Semiotica della pittura*, (a cura di) O. Calabrese, Milano 1980.
- SEMIOTICHE DELLA PITTURA 2004:** *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, (a cura di) L. Corrain, Roma 2004.

- SENA CHIESA 2004:** G. Sena Chiesa, *Un pittore di miti: il Pittore di Licurgo*, in (a cura di) G. Sena Chiesa, E. A. Arslan, *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milano 2004, 226-235.
- SENA CHIESA 2005:** G. Sena Chiesa, *Le nozze dipinte: sposi divini e sposi mortali*, in (a cura di) M. Sapelli Ragni, *Studi di Archeologia in memoria di Liliana Mercado*, Torino 2005, 230-243.
- SENA CHIESA 2006:** G. Sena Chiesa, *I vasi a figure rosse del periodo apulo medio: il nuovo linguaggio figurativo, il prestigio del mito e la celebrazione aristocratica*, in (a cura di) G. Sena Chiesa, F. Slavazzi, F. Terzo, *Ceramiche attiche e magno greche: Collezione Banca Intesa. Catalogo ragionato, II*, Milano 2006, 236-249.
- SERENI 2004:** C. Sereni, *Il percorso e la voce. Una antropologia della memoria*, Torino 2004.
- SERGENT 1979 :** B. Sergent, *Mythologie et histoire en Grèce ancienne*, DHA 5 (1979), 59-101
- SERGENT 1986 :** B. Sergent, *Pylos et les Enfers*, RHR 203 (1986), 5-39.
- SERVADEI 2005:**
C. Servadei, *La figura di Theseus nella ceramica attica. Iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica*, Bologna 2005.
- SERVAIS 1969:** J. Servais, *Hérodote et la cronologie des Cypsélides*, AC 38 (1969), 28-81.
- SETAIOLI 1970:** A. Setaioli, *Nuove osservazioni sulla "descrizione dell'oltretomba" nel papiro di Bologna*, SIFC 42 (1970), 179-224.
- SETTIS 1994:** S. Settis, *Oralità e figura*, in C. Marconi, *Selinunte. Le metope dell'Heraion*, Modena 1994.
- SEVERYNS 1928:** A. Severyns, *Le Cycle épique dans l'école d'Aristarque*, Paris 1928.
- SFAMENI GASPARRO 1986:** G. Sfamemi Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma 1986.
- SHAPIRO 1983:** H. A. Shapiro, "Hērōs Theos": *The Death and Apotheosis of Herakles*, CW 77.1 (1983), 7-18.
- SHAPIRO 1984:** H. A. Shapiro, *Herakles, Kyknos and Delphi*, in (a cura di) H. A. G. Brijder, *Ancient Greek and related pottery. Proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam, 12 - 15 April 1984*, Amsterdam 1984, 271-274.
- SHAPIRO 1988:** H. A. Shapiro, *Local personifications in greek vase-painting*, Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας, Αθήνα 4-10 Σεπτεμβρίου 1983, 2, Αθήνα 1988, 205-208.
- SHAPIRO 1989:** A. Shapiro, *Art and cult under Tyrants in Athens*, Mainz 1989.
- SHAPIRO 1990:** H. A. Shapiro, *Old and New Heroes: Narrative, Composition, and Subject in Attic Black Figure*, ClAnt 9 (1990), 114-148.
- SHAPIRO 1991:** H. A. Shapiro, *The Iconography of Mourning in Athenian Art*, AJA 95 (1991), 629-656.
- SHAPIRO 1992:** H. A. Shapiro, *Theseus in Kimonian Athens: the iconography of Empire*, MHR 7 (1992), 29-49.
- SHAPIRO 1993:** H. A. Shapiro, *Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts 600-400 B. C.*, Zürich 1993.
- SHEFTON 1962:** B. Shefton, *Herakles and Theseus against the Bull: an iconographical Comparison*, Hesperia 31 (1962), 347-353.
- SHELMERDINE 1987:** S. C. Shelmerdine, *Pindaric Praise and the Third Olympian*, HSPH 91 (1987), 65-81.
- SICHTERMANN 1966:** H. Sichtermann, *Griechische Vasen in Unteritalien: aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, Tübingen 1966.

- SIEBERT 1981:** G. Siebert, *Eidola. Le problème de la figurabilité dans l'art grec*, in (a cura di) G. Siebert, *Méthodologie iconographique: Actes du Colloqui de Strasburg*, 27-28 aprile 1979, Strasburg 1981, 63-73.
- SIEBERT 1990 a:** G. Siebert, *Imaginaire et images de la grotte dans la Grèce archaïque et classique*, *Ktéma* 15 (1990), 151-162.
- SIMON 1953:** E. Simon, *Opfernde Götter*, Berlin 1953.
- SIMON 1968:** E. Simon, *Zu den Giebeln des Zeustemples von Olympia*, *MDAI(A)* 88 (1968), 145-166.
- SIMON 1985:** E. Simon, *Early Classical Vase – Painting*, in (a cura di) C. G. Boulter, *Greek Art: Archaic into Classical, A Symposium held at the University of Cincinnati April 2-3, 1982*, Leiden 1985, 77-78.
- SIMON 1990:** E. Simon, *Westgriechische Karpologien*, in (a cura di) J. P. Descouedres, *Eumousia: ceramic and iconographic studies in honour of Alexander Cambitoglou*, Sydney 1990, 217-219.
- SIMON 1992:** E. Simon, *Era ed Eracle alla foce del Sele e nell'Italia centrale*, *Atti e Memorie della Società Magna Grecia* 3.1 (1992), 209-217.
- SIMON 1998:** E. Simon, *Apollon und Dionisos*, in (a cura di) G. Capecchi et alii, *In memoria di Enrico Paribeni*, Roma 1998, 451-460.
- SIRIGU 2002:** R. Sirigu, *Archeologia come "semiotica della realtà materiale"*, *QuadCa* 18/2001 (2002), 163-217.
- SIRIGU 2005:** R. Sirigu, *L'interpretazione archeologica del dato materiale come semiosi*, *QuadCa* 20/2004 (2005), 179-206.
- SIRUGU 2006:** R. Sirigu, *I reperti come segni del passato. Riflessioni sul rapporto tra archeologia e semiotica*, *Annali della Facoltà di Lettere dell'Università di Cagliari*, N. S. XXIII, LX/2005 (2006), 5-30.
- SISTO 2006:** M. A. Sisto, *Forma e decorazione figurata dello stamnos dalla Grecia alla Magna Grecia*, in (a cura di) F. Giudice, R. Panvini, *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi*, 14-19 maggio 2001 Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, Roma 2006, 151-163.
- SJÖQVIST 1962:** E. Sjöqvist, *Heracles in Sicily*, *ORom* IV (1962), 117-123.
- SMALL 1999:** J. P. Small, *Time in Space: Narrative in Classical Art*, *ABull* 81.4 (1999), 562-575.
- SMALL 2003:** J. P. Small, *The parallel worlds of classical art and texts*, Cambridge 2003.
- SMERDEL 1952:** T. Smerdel, *Le Motif de la Pomme*, *Ziva Antika* 2 (1952), 24I ss.
- SMITH 1997:** A. C. Smith, *Political personifications in classical Athenian art*, Ann Arbor 1997.
- SMITH 1999:** A. C. Smith, *Eurymedon and the Evolution of Political Personifications in the Early Classical Period*, *JHS* 119 (1999), 128-141.
- SMITH 1892-1893:** C. Smith, *Deme Legends on Attic Vases*, *JHS* 13 (1892-1893), 115-120.
- SMITH 1893-1925.** C. Smith, *A Catalogue of Greek and Etruscan vases in the British Museum*, London 1893-1925.
- SMITH 1968:** H. R. W. Smith, *Deadlocks?*, *Babesch* 43 (1968), 68-85.
- SMITH 1976:** H. R. W. Smith, *Funerary symbolism in Apulian Vase-painting*, Berkeley-Los Angeles-London 1976.
- SNELL, ERBSE 1988:** B. Snell, H. Erbse, *Lexicon des frühgriechischen Epos*, Göttingen 1988.
- SNODGRASS 1982:** A. M. Snodgrass, *Narration and Illusion in Archaic Greek Art. J. L. Myres Memorial Lecture*, London 1982.

- SNODGRASS 1987:** A. M. Snodgrass, *La naissance du récit dans l'art grec*, in (a cura di) C. Berard, Ch. Bron, A. Pomari, *Images et Société in Grèce Ancienne. L'Iconographie comme Méthode d'Analyse*, Lausanne 1987, 11-18.
- SNODGRASS 1994:** A. M. Snodgrass, *Un'archeologia della Grecia. Stato presente e scopi futuri di una disciplina*, Torino 1994 (trad. italiana).
- SNODGRASS 1998:** A. M. Snodgrass, *Homer and the artists: text and picture in early Greek art*, Cambridge 1998.
- SOLMSEN 1950:** F. Solmsen, *Chaos and Apeiron*, SIFC n.s. 24 (1950), 235-248.
- SOMMELLA MURA 1977:** A. Sommella Mura, *L'introduzione di Eracle all'Olimpo in un gruppo arcaico in terracotta dall'area sacra di S. Omobono. Note su una bottega coroplastica a Roma nella seconda metà del VI secolo a.C.*, Bollettino dei Musei Comunali di Roma 24 (1977), 3-15.
- SORDI 1971:** M. Sordi, *La vittoria dell'Eurimedonte e le due spedizioni di Cimone a Cipro*, RSA 1 (1971), 33-48.
- SORDI 1994:** M. Sordi, *La svolta del 465/4 e la data della battaglia dell'Eurimedonte*, Gerión 12 (1994), 63-68.
- SOURVINOU INWOOD 1978:** C. Sourvinou Inwood, *Persephone and Aphrodite at Locri. A Model for Personality Definitions in Greek Religion*, JHS 98 (1978), 101-121.
- SOURVINOU INWOOD 1981:** C. Sourvinou Inwood, *To Die and Enter the House of Hades: Homer, Before and After*, in (a cura di) J. Whaley, *Mirrors of Mortality: Studies in the Social History of Death*, London 1981, 15-39.
- SOURVINOU INWOOD 1985:** C. Sourvinou Inwood, *Altars with Palm-trees and Parthenoi*, BICS 32 (1985), 125-146.
- SOURVINOU INWOOD 1987:** C. Sourvinou Inwood, *Images grecques de la mort: representations, imaginaire, histoire*, AION (arch) 9 (1987), 145-158.
- SOURVINOU INWOOD 1990:** C. Sourvinou Inwood, *Myth in Images: Theseus and Medea as a Case Study*, in (a cura di) E. Lowell, *Approaches to Greek Myth*, Baltimore 1990, 395-445.
- SOURVINOU INWOOD 1991:** C. Sourvinou Inwood, *A series of erotic pursuits. Images and meanings*, in *Idem, Reading Greek culture. Texts and images, rituals and myths*, Oxford 1991, 58-98.
- SOURVINOU INWOOD 1995:** C. Sourvinou Inwood, *"Reading" Greek Death. To the End of the Classical Period*, Oxford 1995.
- SOURY 1944 :** G. Soury, *La vie de l'au delà. Praireies et gouffres*, REA 46 (1944), 169-178.
- SPARKES 1996:** B. A. Sparkes: *The red and the black: studies in Greek pottery*, London 1996.
- SPLITTER 2000:** R. Splitter, *Die "Kypseloslade" in Olympia: Form, Funktion und Bildschmuck; eine archäologische Rekonstruktion. Mit einem Katalog der Sagenbilder in der korinthischen Vasenmalerei und einem Anhang zur Forschungsgeschichte*, Mainz 2000.
- SQUARCIAPINO FLORIANI 1958:** M. Squarciapino Floriani, *Fatiche di Ercole*, ArchClass (1958), 106-115.
- SPIGO 2002:** U. Spigo, *I pinakes di Francavilla di Sicilia II*, Bollettino d'Arte 113 (2002), 1-78.
- STAFFORD 2005:** E. Stafford, *Héraklès: encore et toujours le problème du heros-theos*, Kernos 18 (2005), 391-406.
- STAFFORD 2008:** E. Stafford, *Herakles*, Andover 2008.
- STÄHLI cds:** A. Stähli, *Nackte Frauen auf attischen Vasen*, in *Concepts of Pictorial Representation in the Hermeneutics of Greek Vase – Painting*, Conference of Munich, April 9-11 2008, cds.

- STANFORD 1967:** W. B. Stanford, *The Sound of Greek. Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony*, Berkeley 1967.
- STANSBURY O'DONNEL 1990:** M. D. Stansbury O' Donnel, *Polygnotos Nekyia: A Reconstruction and Analysis*, *AJA* 94 (1990), 213-235.
- STEINER 2009:** A. Steiner, *Reading Greek Vases*, Cambridge 2009.
- STEIN-HÖLKESKAMP 1996:** E. Stein-Hölkeskamp, *Tirannidi e ricerca dell' "eunomia"*, in (a cura di) S. Settis, *I Greci. Cultura, Arte, Società, II, Una storia greca. I. Formazione*, Torino 1996, 653-679.
- STELLA 1956:** L. A. Stella, *Mitologia greca*, Torino 1956.
- STERN 2003:** J. Stern, *Heraclitus the Paradoxographer: Peri; Japivstwn, "On Unbelievable Tales"*, *TAPhA* 133 (2003), 51-97.
- STEWART 1983:** A. F. Stewart, *Pindaric "dike" and the temple of Zeus at Olympia*, *ClAnt* 2 (1983), 133-144.
- STEWART 1997:** A. Stewart, *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge 1997.
- STIGLITZ 2005:** A. Stiglitz, *I saggi tiranni: i Cipselidi. Introduzione storica e geografica all'Arca di Cipselo*, in (a cura di) M. Giuman, *L'Arca Invisibile. Studi sull'Arca di Cipselo*, Cagliari 2005, 37-79.
- STOKES 1962:** M. C. Stokes, *Hesiodic and Milesian Cosmogonies I*, *Phronesis* 7 (1962), 1-37.
- STOCK McCARTNEY 1925:** E. Stock McCartney, *How the Apple Became the Token of Love*, *TPAPhA* 56 (1925), 70-81.
- STRAUSS CLAY 2003:** J. Strauss Clay, *Hesiod's Cosmos*, Cambridge 2003.
- STRONG, JOLLIFE 1924:** E. Strong, N. Jollife, *The Stuccoes of the Underground Basilica near the Porta Maggiore*, *JHS* 44 (1924), 65-111.
- STUART JONES 1894:** H. Stuart Jones, *The Cest of Kypselos*, *JHS* 14 (1894), 30-80.
- STUCCHI 1976:** S. Stucchi, *Il giardino delle Hesperidi e le tappe della conoscenza greca della costa cirenaica*, *QAL*, 8 (1976), 19-73.
- STUDNICZKA 1890:** F. Studniczka, *Kyrene. Eine altgriechische Göttin*, Leipzig 1890.
- SVEMBRO 1984:** J. Svembro, *La parola e il marmo . Alle origini della poetica greca*, Torino 1984 (trad. italiana).
- TA ATTIKA 2003:** *Ta Attika: veder greco a Gela. Ceramiche attiche figurate dall' antica colonia*, (a cura di) R. Panvini, F. Giudice, Roma 2003.
- TAPLIN 2007:** O. Taplin, *Pots and plays: interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century B.C.*, Los Angeles 2007.
- TARPENING 1985:** R. H. Tarpening, *Charon and the Crossing: Ancient, Medieval and Renaissance Transformations of a Myth*, London - Toronto 1985.
- TARTESSOS 1989:** *Tartessos: arqueología protohistórica de bajo Guadalquivir*, (a cura di) M. E. Aubet Semmler, Sabadell 1989.
- THE COLORS OF CLAY 2008:** *The Colors of Clay. Combining Special Techniques on Athenian Vases*, (a cura di) B. Cohen, Los Angeles 2008.
- THE GODS OF ANCIENT GREECE 2010:** *The Gods of Ancient Greece, Identities and Transformations*, (a cura di) J. Bremmer, A. Erskine, Edinburgh 2010.
- THE J. PAUL GETTY MUSEUM HANDBOOK 2002:** *The J. Paul Getty Museum Handbook of the Antiquities Collection*, Los Angeles 2002.
- THOMAS 1976:** E. Thomas, *Mythos und Geschichte : Untersuchungen zum historischen Gehalt griechischer Mythendarstellungen*, Köln 1976.
- THOMAS 1989 :** R. Thomas, *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Cambridge 1989.

- THOMPSON 1949:** H. A. Thompson, *The Pedimental Sculpture of the Hephaisteion*, *Hesperia* 18 (1949), 230-268.
- THOMPSON 1952:** H. A. Thompson, *The altar of Pity in the Athenian Agora*, *Hesperia* 21 (1952), 41-82.
- THOMPSON 1962:** H. A. Thompson, *The Sculptural Adornment of the Hephaisteion*, *AJA* 66.3 (1962), 339-347.
- THOMPSON 1955 :** S. Thompson, *Motif index of Folk Literature, a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Fest-Books and Local Legends*, Copenhagen 1955.
- THUILLER 1985:** J. P. Thuiller, *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque*, Rome 1985.
- TIBERI 1977:** L. Tiberi, *Stesicoro e le decorazioni vascolari della Gerioneide*, *ArchClass* 29 (1977), 175-179.
- TIVERIOS 1991:** M. A. Tiverios, *Ikonographie und Geschichte (Überlegungen anlässlich einer Abbildung des Stymon im Garten der Hesperiden)*, *MDAI(A)* 106 (1991), 129-136.
- TIVERIOS 1996:** M.A. Tiverios, *Elliniki technī, archaia angaia*, Athens 1996.
- TODISCO 1975:** L. Todisco, *L'impresa di Eracle e il toro nel gruppo lisippeo di Alizia*, *Annali della Facoltà di Lettere e Filologia di Bari* 18 (1975), 40-41.
- TODISCO 1980:** L. Todisco, *Modelli classici per le prime espressioni figurative del peccato originale*, *AFLFB* 23 (1980), 163-186.
- TODISCO 1992:** L. Todisco, *Introduzione all'artigianato della Puglia antica: dall'età coloniale all'età romana*, Bari 1992.
- TODISCO 2002:** L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia. Testi, immagini, architettura*, Milano 2002.
- TODISCO 2006:** L. Todisco, *Temi narrativi nella ceramica apula prima delle figure rosse*, in (a cura di) F. H. Massa Pairault, *L'image antique et son interprétation*, Rome 2006, 149-158.
- TODISCO, SISTO 1998:** L. Todisco, M. A. Sisto, *Un gruppo di vasi attici e il problema delle "special commissions" in Italia meridionale*, *MEFRA* 110 (1998), 571-608.
- TÖLLE-KASTENBEIN 1986:** R. Tölle-Kastenbein, *Kallirrhoe und Enneakrunos*, *JdI* 101 (1986), 53-73.
- TÖLLE-KASTENBEIN 1994:** R. Tölle-Kastenbein, *Das archaische Wasserleitungsnetz für Athen und seine späteren Bauphasen*, Mainz am Rhein 1994.
- TORELLI 1976:** M. Torelli, *I culti di Locri*, *Atti CStMg* (1976), 147-184.
- TORELLI 1991:** M. Torelli, *Riflessi della eudaimonia agrigentina nelle ceramiche attiche importate*, *Cronache di Archeologia* 30 (1991), 189-198.
- TORELLI 1999:** M. Torelli, *Discussion*, in (a cura di) F. H. Massa Pairault, *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*, Actes du colloque International organisé par l'École française de Rome, l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Naples) et l'UMR 126 du CNRS /Archéologies d'Orient et d'Occident), Rome, 14-16 novembre 1996, Rome 1999, 367-369.
- TORELLI 2000:** M. Torelli, *Gli Etruschi*, Venezia 2000.
- TORELLI 2005:** M. Torelli, *Leggere le immagini: le nuove vie della storia dell'arte greca e romana*, *Accademia delle Scienze di Torino, Quaderni* 12 (2005), 111-125.
- TORELLI 2006:** M. Torelli, *Lo scudo pseudo-esiodico di Eracle. Zelos omerico, immagini e fonti di ispirazione*, in (a cura di) F. H. Massa Pairault, *L'image antique et son interprétation*, Rome 2006, 19-38.
- TORELLI 2007:** M. Torelli, *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del Vaso François*, Milano 2007.

- TORELLI 2008:** M. Torelli, *Principes indigeni e classi dirigenti italiote. Per una storia della committenza dei vasi apuli*, in (a cura di) G. Sena Chiesa, E. A. Aslan, *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milano 2004, 190-191.
- TORRACA 1995:** L. Torraca, *Le più antiche testimonianze letterarie*, PP 50 (1995), 414-424.
- TORTORELLI GHIDINI 1995:** M. Tortorelli Ghidini, *Lettere d'oro per l'Ade*, PP 50 (1995), 468-482.
- TORTORELLI GHIDINI 2000:** M. Tortorelli Ghidini, *I giocattoli di Dioniso tra mito e rituale*, in (a cura di) M. Tortorelli Ghidini, A. Storchi Marino, A. Visconti, *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell'antichità*, Atti dei Seminari Napoletani, 1996-1998, Napoli 2000, 255-263.
- TORTORELLI GHIDINI 2007:** M. Tortorelli Ghidini, *Religiosità e culti misterici. Le lamine d'oro orfiche*, in Atene e l'Occidente. I grandi temi, Atti del Convegno Internazionale Atene 25-27 Maggio 2006, (a cura di) E. Greco, M. Lombardo, Atene 2007, 285-293.
- TOURRAIX 1997:** A. Tourraix, *Le vase des Perses. Le mythe et l'histoire*, REG 110 (1997), 295-324.
- TRA ORFEO E PITAGORA 2000:** *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell'antichità*. Atti dei Seminari Napoletani 1996-1998, (a cura di) M. Tortorelli Ghiaini, A. Storchi Marino, A. Visconti, Napoli 2000.
- TRENDALL 1936:** A. D. Trendall, *Paestan Pottery. A Study of the Red-figured Vases of Paestum*, Rome 1936.
- TRENDALL 1938:** A. D. Trendall, *Früitaliotische Vasen*, Leipzig 1938.
- TRENDALL 1953-1955:** A. D. Trendall, *Vasi antichi dipinti del Vaticano. Vasi italoti ed etruschi a figure rosse*, II, Città del Vaticano 1953-1955.
- TRENDALL 1959:** A. D. Trendall, *Phlyax vases*, BICS Suppl 8 (1959).
- TRENDALL 1966:** A. D. Trendall, *South Italian vase painting*, Chatham 1966.
- TRENDALL 1971:** A. D. Trendall, *Gli indigeni nella pittura italiota*, Taranto 1971.
- TRENDALL 1974:** A. D. Trendall, *Early South Italian Vase-Painting. Revised 1973*, Mainz 1974.
- TRENDALL 1989:** A. D. Trendall, *Red-figure vases of South Italy and Sicily: a handbook*, London 1989.
- TRENDALL 1990:** A. D. Trendall, *On the Divergence of South Italian from Attic Red-figure Vase-painting*, in (a cura di) J. P. Descoeudres, *Greek colonists and native populations*, Proceedings of the First Australian Congress of Classical Archaeology held in honour of Emeritus Professor A. D. Trendall, Sydney 9 - 14 July 1985, Oxford 1990, 217-230.
- TRENDALL, CAMBITOGLU 1961:** A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *Apulian Red-figured Vase Painters of the Plain Style*, Vermont 1961.
- TRENDALL, WEBSTER 1971:** A. D. Trendall e T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, Edimburgh 1971.
- TREU 1897:** G. Treu, *Olympia III. Die Bildwerke von Olympia in Stein und Thon*, Berlin 1897.
- TRINQUIER 2008:** J. Trinquier, *Le fabrique du serpent draco: quelques serpents mythiques chez les poètes latins*, Pallas 78 (2008), 221-255.
- TRUMPF 1958:** J. Trumpf, *Fluchtafel und Racheputte*, MDAI(A) 73 (1958), 94-102.
- TRUMPF 1960:** J. Trumpf, *Kydonische Äpfel*, Hermes 88 (1960), 14-22.
- TSIAFAKIS 1998:** D. Tsiafakis, *Thrace in Attic Iconography of the 5th Century B.C. : Studies on the Relations between Athens and Thrace*, Komotene 1998.

- TSINGARIDA 2003:** A. Tsingarida, *Des Offrandes pour l'éternité. Les vases de la "Tombe Sotadès"*, in (a cura di) P. Rouillard, A. Verbanck Piérard, *Le Vase grec et ses destines*, Exh. Cat. Musée Royal de Mariemont, Morlanwelz (Belgium) 2003, 67-74.
- TSIRKIN 1981:** J. B. Tsirkin, *The Labours, the Death and Resurrection of Melqart as depicted on the Gates of the Gades' Herakleion*, RSF 9, 1 (1981), 21-27.
- TÜMPEL 1891:** K. Tümpel, *Omphale – Hebe – Thrassa*, Philologus 50 (1891), 616 ss.
- TURNER 1976:** E. G. Turner, *Papyrus Bodmer XXVIII: a satyr – play on the Confrontation of Herakles and Atlas*, MusHelv 33 (1976), 1-23.
- TYRREL 1980:** W. B. Tyrrel, *A View of the Amazons*, CB 57.1 (1980), 1-5.
- VALENZA MELE 1979:** N. Valenza Mele, *Eracle euboico a Cuma. La Gigantomachia e la via Heraclea*, in *Recherches sur les cultes grecs et l'Occident*, Napoli 1979, 19-51.
- VALENZA MELE 1992:** N. Valenza Mele, *Vita nell'aldilà e corredi funerari: evoluzioni comparate*, DHA 2 (1992), 141-174.
- VALLET 1991:** G. Vallet, *Megara Iblea*, BTCGI 9 (1991), 511-534. 255-296.
- VALLET, VILLARD 1963:** G. Vallet, F. Villard, *Céramique grecque et histoire économique*, in (a cura di) P. Courbin, *Études archéologiques: recueil de travaux*, Paris 1963, 205-217.
- VAN DER VALK 1958:** M. Van der Valk, *On Apollodori "Bibliotheca"*, REG 71 (1958), 100-168.
- VAN GENNEP 1981:** A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Torino 1981 (trad. italiana).
- VAN LIEFFERINGE 2000:** C. Van Liefferinge, *L'immortalisation par le feu dans la littérature grecque: du récit mythique à la pratique rituelle*, DHA 26.2 (2000), 99-119.
- VANSINA 1985:** J. Vansina, *Oral Tradition and History*, London-Nairobi 1985.
- VATTUONE 1991:** R. Vattuone, *Sapienza d'Occidente. Il pensiero storico di Timeo di Tauromenio*, Bologna 1991.
- VENIT 1989:** M. S. Venit, *Herakles and the Hydra in Athens in the First Half of Sixth Century B.C.*, Hesperia 58 (1989), 99-113.
- VERBANCK PIÉRARD 1985:** A. Verbanck Piérard, *Des artistes et des images. Les représentations d'Héraklès à l'époque du peintre d'Antiménès*, in *Eidopoia. Actes du Colloque sur les problèmes de l'image dans le monde méditerranéen classique*, Château de Lourmarin en Provence, 2-3 septembre 1982, Roma 1985, 149-159.
- VERBANCK PIÉRARD 1987:** A. Verbanck Piérard, *Images et croyances en Grèce anciennes: représentations de l'apothéose d'Héraklès au VI^e siècle*, in (a cura di) C. Bérard, C. Bron, A. Pomari, *Image et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, Actes du Colloque International, Lausanne 8-11 février 1984, Lausanne 1987, 187-199.
- VERBANCK PIÉRARD 1991:** A. Verbanck Piérard, *Héraclès l'Athénien*, in (a cura di) A. Verbanck-Piérard, D. Viviers, *Culture et cité: l'avènement d'Athènes à l'époque archaïque*, Actes du Colloque International organisé à l'Université libre de Bruxelles du 25 au 27 avril 1991, Paris 1995, 103-125.
- VÉRILHAC, VIAL 1998:** A. M. Vérilhac, C. Vial, *Le mariage grec du VI^e siècle av. J. C. à l'époque d'Auguste*, BCH Suppl 32 (1998).
- VERMEULE 1966:** E. Vermeule, *The Boston Oresteia Krater*, AJA 70 (1966), 1-22.

- VERMEULE 1977:** E. T. Vermeule, *Herakles brings a tribute*, in *Festschrift für Frank Brommer*, (a cura di) U. Höckmann –A. Krug, Mainz am Rhein 1977, 295-301.
- VERMEULE 1979:** E. Vermeule, *Aspects of death in early greek art and poetry*, Berkeley-Los Angeles-London 1979.
- VERNANT 1963:** J. P. Vernant, *Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs*, *Homme* 3 (1963), 12-50.
- VERNANT 1981:** J. P. Vernant, *Death with two faces*, in (a cura di), S. C. Humphreys, H. King, *Mortality and Immortality. The Anthropology and Archaeology of death*, London 1981, 285-291.
- VERNANT 1981 a:** J. P. Vernant, *Cosmogoniques (mythes)*, in (a cura di) Y. Bonnefoy, *Dictionnaire des Mythologies*, I, Paris 1981, 252-260.
- VERNANT 1982:** J. P. Vernant, *Le belle morte et le cadavre outragé*, in (a cura di) G. Gnoli, J. P. Vernant, *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982, 45-76.
- VERNANT 1986:** J. P. Vernant, *Prefazione*, in (a cura di) A. Pontrandolfo, *La città delle immagini. Religione e società nella Grecia antica*, Modena 1986, 6-7.
- VERNANT 1987:** J. P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna 1987 (trad. italiana).
- VERNANT 1991:** J. P. Vernant, *Mortals and Immortals: Collected Essays*, Princeton 1991.
- VERNANT 1991 a:** J. P. Vernant, *Il tiranno zoppo: da Edipo a Periandro*, in (a cura di) J. P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia. 2. Da Edipo a Dioniso*, Torino 1991, 31-64 (trad. italiana).
- VERNANT 2000:** J. P. Vernant, *L'individuo, la morte, l'amore*, Milano 2000 (trad. italiana).
- VERNANT 2000 a:** J. P. Vernant, *L'universo, gli dei, gli uomini. Il racconto del mito*, Torino 2000 (trad. italiana).
- VERSNEL 1996:** H. S. Versnel, *Inconsistencies in Greek and Roman Religion, 2. Transition and Reversal in Myth and Ritual*, Leiden-New York- Köln 1996.
- VETTA 1994:** M. Vetta, *La saga di Gilgamesh e l'epica greca fino all'arcaismo*, *QUCC* 47 (1994), 7-20.
- VETTA 2001:** M. Vetta, *La civiltà dei Greci. Forme, luoghi, contesti*, Roma 2001.
- VICKERS 1992:** M. Vickers, *Phidias' Olympian Zeus and its fortune*, in (a cura di) J. L. Fitton, *Ivory in Greece and the Eastern Mediterranean from the Bronze Age to the Hellenistic period*, London 1992, 217-225.
- VICKERS, GILL 1986:** M. Vickers, D. W. J. Gill, *Archaic Greek Pottery from Euhesperides, Cyrenaica*, *LibStud* 17 (1986), 97 -108.
- VIDAL NAQUET 1971:** P. Vidal Naquet, *Le Philoctète de Sophocle et l'éphébie*, *Annales* (1971), 623-638.
- VIDAL NAQUET 1968:** P. Vidal Naquet, *Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne*, *AnnEconSocCiv* (1968), 623-638.
- VIDAL NAQUET 1998:** P. Vidal Naquet, *Il Cacciatore nero*, Roma 1998 (trad. italiana).
- VOLCKER-JANSENN 1987:** V. Volcker-Jansenn, *Klassische Paradeigmata. Die Gemälde des Panainos im Zeustempel zu Olympia*, *Boreas* 10 (1987), 11-31.
- VÖLKER 1830:** K. H. W. Völker, *Über homerische Geographie und Weltkunde*, Hannover 1830.
- VOLLKOMMER 1988:** R. Vollkommer, *Herakles in the Art of Classical Greece*, Oxford 1988.
- VOLLI 2000:** U. Volli, *Manuale di semiotica*, Roma-Bari 2000.

- VON BOTHMER 1983-1984** D. Von Bothmer, *Observation on the Subject Matter of South Italian Vases*, Arts in Virginia 23 (1983-1984).
- VON MASSOW 1916:** W. Von Massow, *Die Kypseloslade*, MDAI(A) 41 (1916), 1-117.
- VON WILLAMOWITZ 1884:** U. von Willamowitz, *Homerische Untersuchungen*, Leipzig 1884.
- VON WILAMOWITZ 1899:** U. Von Wilamowitz - Moellendorf, *Herakles, II*, Belin 1899.
- VON WILAMOWITZ 1931-1932:** U. Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen*, München 1931-1932.
- VON WILLAMOWITZ-MOELLENDORF 1926:** U. von Willamowitz-Moellendorf, *Pherecydes*, Berlin 1926.
- WACKERNAGEL 1897:** J. Wackernagel, *Vermischte Beiträge zur griechische Sprachkunde*, Basel 1897.
- WALTERS 1921:** H. B. Walters, *Red-figured Vases Acquired by British Museum*, JHS 41 (1921), 137-138.
- WASOWICZ 1990 :** A. Wasowicz, *Eventail ou quenouille? Suite le "sceptre" de Canosa*, Eos 88 (1990), 343-349.
- WEBSTER 1954:** T. B. L. Webster, *Personification as a Mode of Greek Thought*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 17 (1954), 10-21.
- WEBSTER 1972:** T. B. L. Webster, *Potter and Patron in classical Athens*, London 1972.
- WEISS 1984:** C. Weiss, *Greichische Flussgottheiten in vorhellenistischen Zeit. Ikonographie und Bedeutug*, Würzburg 1984.
- WEHGARTNER 1883:** I. Wehgartner, *Attisch weißgrundige Keramik: Mattechniken, Werstätten, Formen, Verwendung*, Mainz 1883.
- WEITZMANN 1970:** K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex: a study of the origin and method of text illustration*, Princeton 1970.
- WENDE 1875:** R. Wende, *Quaestiones Mythologicae de Hesperidum Fabula*, Breslau 1875.
- WERNICKE 1884:** G. C. Wernicke, *De Pausaniae Periegetae studiis Herodoteis*, Berlin 1884.
- WEST 1966:** M. L. West, *Hesiod. Theogony, edited with Prolegomena and Commentary*, Oxford 1966.
- WEST 1971:** M. L. West, *Early Greek Philosophy and the Orient*, Oxford 1971.
- WEST 1971 a:** M. L. West, *Stesichorus*, CQ 21 (1971), 302-314.
- WEST 1976:** M. L. West, *V. J. Matthews, Panyassis of Halikarnassos. Text and Commentary*, CPh 71.2 (1976), 172-174.
- WEST 1979:** M. L. West, *The Prometheus Trilogy*, JHS 99 (1979), 130-148.
- WEST 1988:** M. L. West, *Stesichorus' Geryoneis and Its Folk-Tale Origins*, CQ n.s. 38 (1988), 277-290.
- WEST 1992:** M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- WEST 2002:** M. L. West, *"Eumelos": A Corinthian Epic Cycle?*, JHS 122 (2002), 109-133.
- WEST 2003:** M. L. West, *Greek Epic Fragments. From the Seventh to the Fifth Centuries BC*, Cambridge-London 2003.
- WEST 1994:** S. West, *Prometheus Orientalized*, MH 51 (1994), 129-149.
- WHITE 2001:** S. White, *Io's World: Intimations of Theodicy in Prometheus bound*, JHS 121 (2001), 107-140.
- WILL 1955 :** É. Will, *Korinthiaka. Recherches sur l'histoire et la civilisation de Corinth des origines aux guerres médiques*, Paris 1955.

- WILLIAMS 1983:** D. Williams, *Sophilos in the British Museum*, in AA. VV., *Greek vases in the J. Paul Getty Museum*, Malibu 1983, 9-34.
- WILLIAMS 1983 a:** D. Williams, *Herakles, Peisistratos and the Alcmeonids*, in (a cura di) F. Lissarrague, F. Thélamon, *Image at céramique grecque*, Actes du Colloque de Rouen, novembre 1982, Rouen 1983, 131-140.
- WILLIAMS 1991:** D. Williams, *The invention of the red-figure technique and the race between vase-painting and free painting*, in (a cura di) T. Rasmussen, N. Spivey, *Looking at Greek Vases*, Cambridge 1991, 103-118.
- WILLIAMS 2004:** D. Williams, *Sotades: Plastic and White*, in (a cura di) S. Keay, S. Moser, *Greek Art in View: Essays in Honor of Brian Sparkes*, Oxford 2004, 95-120.
- WILLIAMS 2006:** D. Williams, *The Sotades Tomb*, in (a cura di) B. Cohen, *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases*, Los Angeles 2006, 292-316.
- WILSON 2003:** A. Wilson, *Une cité grecque de Lybie: fouilles d'Euhespéridès (Benghazi)*, CRAI 147 (2003), 1647-1675.
- WINIARCZYK 2000:** M. Winiarczyk, *La mort et l'apothéose d'Héraclès*, WS 113 (2000), 13-29.
- WOODFORD 1966:** S. Woodford, *Exemplum virtutis: a study of Herakles in Athens in the 2nd Half of the 5th cent. B. C.*, Columbia University Ph. D. 1966.
- WOODFORD 1989:** S. Woodford, *Herakles' Attributes and Their Appropriation by Eros*, JHS 109 (1989), 200-204.
- WORD AND IMAGE 2000:** *Word and image in ancient Greece*, (a cura di) N. Keith Rutter, B. A. Sparkes, Edinburgh 2000.
- WROTH 1884:** W. Wroth, *Hygieia*, JHS 4 (1884), 82-101.
- YALOURIS 1980:** N. Yalouris, *Astral Representations in the Archaic and Classical Periods and their Connection to Literary Sources*, AJA 84 (1980), 313-318.
- YATES 1972:** F. A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino 1972 (trad. italiana).
- YEROLANOU 1998:** M. Yerolanou, *Metopes and architecture. The Hephaisteion and the Parthenon*, ABSA 93 (1998), 401-425.
- ZACCAGNINO 2007:** C. Zaccagnino, *Cimone e la politica antipersiana : Una nuova lettura di un cratere del Pittore di Bologna 279 da Spina Valle Trebba*, in (a cura di) F. Giudice, R. Panvini, *Il greco, il barbaro e la ceramica attica: immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni. IV*, Atti del Convegno Internazionale di studi, 14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, Roma 2007, 97-106.
- ZAGHETTO 2002:** L. Zaghetto, *Dalla «parola» alle «frasi»: unità semplici e unità strutturate nel linguaggio delle immagini. Il caso dell'arte delle Situle*, in (a cura di) I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Atti del Convegno (Padova, 30 maggio- 1 giugno 2001), Roma 2002, 31-43.
- ZANCANI MONTUORO 1951:** P. Zancani Montuoro, *Riflessi di una Oresteia anteriore ad Eschilo*, RAAN 26 (1951), 270 ss.
- ZANCANI MONTUORO 1954:** P. Zancani Montuoro, *Note sui soggetti e sulla tecnica delle tabelle di Locri*, Atti e Memorie della Società Magna Grecia n.s. 1 (1954), 71-106.
- ZANCANI MONTUORO 1955:** P. Zancani Montuoro, *La teogamia di Locri Epizefiri*, Archeologia e Storia Classica 24 (1955), 29-54.
- ZANKER 1981:** P. Zanker, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, RhM124 (1981), 297-311.
- ZANKER – EWALD 2008:** P. Zanker, B. C. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino 2008.
- ZARDINI 2009:** F. Zardini, *The Myth of Herakles and Kyknos : a study in Greek vase-painting and literature*, Verona 2009.

ZUNTZ 1971: G. Zuntz, *Persephone. Three Essays on Religion and Thought in Magna Grecia*, Oxford 1971.

ZUNTZ 1993: G. Zuntz, *Aeschyli Prometheus*, HSPh 95 (1993), 107-111.

APPENDICE

Testimonianze letterarie¹³⁴⁷

[T1] Hes., Th. 213-216

deufteron au\ Mw'mon kai; ÆOizu;n aj]ginovessan (214)

ou[tini koimhqe'i'sa qew'n tevke Nu;x ejrebennhv, (213)

ïEsperivda" qÆ, ai|" mh'la pevrhn klutou' ÆWkeanoi'o (215)

cruvsea kala; mevlousi fevrontav te devndrea karpovn:

M.L. West, *Hesiod. Theogony*, Oxford 1966.

[...] la Notte generò l'odioso Monos e Oizis dolorosa senza unirsi a nessuno, e le

Hesperides che custodiscono al dilà delle correnti dell'Oceano i bei frutti dorati e gli alberi carichi di frutti; [...]

(trad. a cura dell'autore)

[T2] Hes., Th. 274-275

Gorgouv~ q', ai} naivousi pevrhn klutou' ÆWkeanoi'o

ejscatih/' pro;" nukto", i{nÆ **ïEsperivde**" liguvfwnoi, (275)

M.L. West, *Hesiod. Theogony*, Oxford 1966.

[...] le Gorgoni, che abitano al di là dell'inclito Oceano nei pressi di Notte, dove

(sono) le **Hesperides** dalla voce sonora, [...]

(trad. a cura dell'autore)

[T3] Hes., Th. 518

[...] **ïEsperivdwn** ligufwvnwn

M.L. West, *Hesiod. Theogony*, Oxford 1966.

¹³⁴⁷ Numerose sono le fonti letterarie che riportano il nome delle figlie di Nyx, pertanto si è deciso di riportare il testo greco e la relativa traduzione solo di quelle più significative. Nella parte finale di questa sezione saranno elencati i luoghi in cui compaiono le Hesperides; essi saranno suddivisi in tre gruppi: al primo gruppo appartengono quelle fonti in cui gli autori descrivono opere d'arte che raffigurano le Hesperides; al secondo gruppo quelle in cui si fa riferimento alle ninfe come esemplificazione di una indicazione geografica; al terzo afferiscono le testimonianze letterarie in cui le Hesperides vengono citate in maniera allusiva, soprattutto in associazione ai pomi dorati e alle loro doti canore. Lo spoglio delle fonti greche è stato effettuato mediante il motore di ricerca Diogenes: www.dur.ac.uk/p.j.heslin/.../Diogenes/index.php.

Le abbreviazioni delle fonti greche sono tratte da H. G. Liddell, R. Scott, *A Greek – English Lexicon*, Oxford 1968, delle fonti latine da *Oxford Latin Dictionary*, (a cura di) P. G. W. Glarre, Oxford 1982.

[...] le **Hesperides** dalla voce melodiosa [...]

(trad. a cura dell'autore)

[T4] Hes., Fr. 360

Servius auctus in Verg. Aen. IV.484 (I. 552-3 Thilo, III. 410 ed. Harvard)

*Hesiodus has **Hesperidas** Aeglen, Erytheam, Hesperiam, Arethusam, Noctis filias, ultra Oceanum mala aurea habuisse dicit.*

R. Merkelbach and M.L. West, *Fragmenta Hesiodica*. Oxford 1967.

[...] Esiodo dice che queste **Hesperides**, Egle, Erytheia, Hesperia, Arethusa, fossero figlie di Notte, e custodissero i pomi dorati al di là di Oceano.

(trad. a cura dell'autore)

[T5] Mimn. fr. 12

ÆHevlio" me;n ga;r e[lacen povnon h[mata pavnta,

oujdev potÆ a[mpausi" givnetai oujdemiva

i{ppoisivn te kai; aujtw'i, ejpei; rJododavktulo" ÆHw;"

ÆWkeano;n prolipou'sÆ oujrano;n eijsanabh'i.

to;n me;n ga;r dia; ku'ma fevrei poluhvrato" eujnhv, (5)

poikivlh, iHfaivstou cersi;n ejhlamevnh,

crusou' timhvento", u]povptero", a[kron ejfÆ u{dwr

eu{donqÆ a]rpalevw" cwvrou ajfÆ **iEsperivdwn**

gai'an ej" Aijqiovpwn, i{na dh; qoo;n a{rma kai; i{ppoi

e]sta'sÆ, o[frÆ ÆHw;" hjrigevneia movlhi: (10)

e[nqÆ ejpevbh e]tevrwn ojcevwn iUperivono" uiJov".

M.L. West, *Iambi et elegi Graeci*, vol. 2, Oxford 1972.

Il sole grave peso giornaliero

ebbe in sua sorte: e non hanno riposo

tanto il sole che i suoi cavalli quando

la bella Aurora, dalle dita rosee,
 lasciando il mare, sale in oriente.
 Il concavo giaciglio, molto bello,
 fornito d'ali, e d'oro rilucente,
 che le mani foggiarono d'Efesto,
 trasporta il sole, mentre dorme ancora.
 L'aureo giaciglio muove dal paese
 delle **Hesperides**, e via, a fior dell'onda
 correndo, giunge presto sulla terra
 degli Etiopi. Cavalli e cocchio sostano
 qui fino a quando in cielo ricompare
 l'Aurora mattiniera.
 Allora il figlio d'Iperione sul suo carro ascende.

(trad. a cura di C. Scelfo)

[T6] Stesich., fr. 8= P. Oxy 2617 fr. 6

dia;¼ k³»uv¼ m³aq' a]lo;~ b³a³q³ev³a³~ a]fivkon-

to q¼e³w`n perikallev»a n¼a`son

t¼ovqi **JEsperivde**~ p»agcr¼uv³sea dwv-

ma¼t³ e³[cousi:

... ..¼.»¼ass³ ..».....¼kai

¼.luk.»

¼lat»

D. Page, *Lirica Greca Selecta*, Oxford 1968.

[...] Attraverso i flutti del profondo mare,
 raggiunsero la splendida isola degli dei,
 dove le **Hesperides** posseggono dimore dorate.

(Trad. L. Antonelli)

[T7] Panyas., F10^C= Hygin., *Poet. Astr.* 2.6

Engonasin: hunc Eratosthenes Herculem dicit supra draconem conlocatum, de quo ante diximus, eumque paratum ut ad decertandum, sinistra manu pellem leonis, dextra clavam tenentem. conatur interficere draconem **Hesperidum**, qui numquam oculos aperuisse somno coactus existimatur; qui malis custos adpositus esse demonstrator. de hoc etiam Panyasis in Heraclea dicit.

M. Davies, *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen 1988.

Inginocchiata: Eratostene dice che Herakles fosse collocato sopra un serpente, di cui abbiamo parlato in precedenza, e che fosse pronto a combattere con lui, nella mano sinistra la leontè, nella destra la clava. Si tramanda che abbia ucciso il serpente delle **Hesperides**, che si dice giammai chiudeva gli occhi vinto dal sonno, il quale, come è dimostrato, fu posto come custode secondo un cattivo consiglio. Di questo parla anche Paniassi negli Herakleia. [...]

(trad. a cura dell'autore)

[T8] Panyas. 10^E= Avienus, *Phaenomena* 169 sqq. (p. 10sq Holder)

Engonasin:

Inde pruinoso si lumen abusque dracone
In convexa feras oculosque in proxima mundi
Declines, qua parte globo tumet altior orbis,
Illa laboranti similis succedet imago,
Protinus expertem quam quondam dixit Aratus
Nominis et cuius latuit quoque causa laboris,
Panasi sed nota tamen, cui longior aetas
Eruit excussis arcana exordia rebus.
Nam dura immodici memorat sub lege tiranni

Amphitryoniadem primaevo in flore iuventutae,
ÿ Qua cedunt medii longe secreta diei,
Hesperidum venisse locos atque aurea mala,
In scia quae lenti sempre custodia somni
Servabat, carpisce manu, postquam ille novercae
Insaturatae odiis serpens victoris ab ictu
Spirarumque sinus et fortia vincula laxans
Occubuit; sic membra genu subnixa sinistro
Sostentasse ferunt, sic insidisse labore
Devictum fama est. ac tum Tirynthius aethrae
Inditus et solio fulcis sublime paterno est.
Iuppiter hanc speciem, mi[se]ratus acerba laborum,
Reddidit et talem cerni permisit Olympo.

M. Davies, *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen 1988.

Se dal Serpente alzate lo sguardo verso il cielo ghiacciato (verso i cieli del Nord), e volgete lo sguardo su un lato, verso la regione in cui il serpente gonfia di più le sue spire, potrete ammirare di seguito la costellazione dell'Inginocchiato, nelle sembianze di un uomo che compie uno sforzo. Arato in altre circostanze aveva sostenuto che non conosceva il nome dell'uomo, né le circostanze che lo avevano costretto a questo sforzo, ma Paniassi, al contrario, ne è a conoscenza: l'essere vissuto in tempi antichi gli ha concesso la conoscenza di questi principi misteriosi. Egli riporta che, sotto la dure legge di un tiranno indomabile, il figlio di Anfitrione, nel fiore della giovinezza, giunse in quei luoghi impenetrabili ai raggi del sole, al giardino delle **Hesperides**, e che qui raccolse con le proprie mani i pomi d'oro confidando nel fatto che fossero avvinte da un pesante sonno. Dopo che il serpente inviato da una signora insaziabile in quanto a odio, avendolo abbattuto con un solo

colpo, e abbandonando la forte presa sulle sue spire sinuose, si dice che egli si riposasse sul mostro abbattuto; in seguito, l'eroe di Tirino (si racconta) abbia ricevuto un posto glorioso in cielo, accanto al trono sublime di suo.

(trad. a cura dell'autore)

[T9] Pherecyd. fr. 16-17

16 a) Schol. in A. R. IV, 1396: ijero;n pevdon, w|i e[ni Lavdwn eijsevti pou cqizo;n pagcrvusea r]uveto mh`la cwvrwi ejn [Atlanto~, cqovnio~ o[fi~, ajmfi; de; nuvmfai **JEsperivde~**¼ . . . Ferekuvdh~ ejn deutevrwi th`~ {Hra~ ganoumevnh~ fhsi; th;n Gh`n ajnadou`nai mhleva~ crusou`n karpou;n ferouvsa~. kai; o{ti ai] nuvmfai Dio;~ kai; Qevmido~ oijkou`sai ejn sphlaivwi peri; to;n jHridano;n (F 74) u]pevqento jHraklei` ajporou`nti maqei`n para; Nhrevw~, pouj e[lhi ta; crvusea mh`la. kai; labei`n aujto;n bivai, prw`ton me;n metaforouvmenon eij~ u{dwr kai; pu`r, ei\ta ej~ th;n palaia;n o[yin katastavnta kai; dhlwvsantav fhsin.

16. b) Ð Ð Ð p.523,31 K.

o{ti tw`i Dii; gamou`nti {Hran dw`ra ta; crusa` mh`la ejpi; tw`i jWkeanw`i ajnadevdwken h] Gh` Ferekuvdh~ ejn bÑ fhsin. efuvlassen de; aujta; [Ofi~ o] Tufw`no~ kai; jEcivdnh~ e[cwn kefala;~ rÑ kai; fwna;~ pantoiva~.

16. c) ERATOSTH., *Catast.* 3 p. 60 Rob. (=HYGIN., *Poet. astr.* II 3= Schol. in *Germ.* p.60, 10 Br.): Ferekuvdh~ gavr fhsin, o{te ejgamei`to h] {Hra u]po; Dio;~, ferovntwn aujth`i tw`n qew`n dw`ra th;n Gh`n elqein ferousan ta; crvusea mh`la. ijdou`san de; th;n {Hran qaumavsai kai; eijpei`n katafuteu`sai eij~ to;n tw`n qew`n kh`pon, o}~ h`n para; tw`i [Atlanti. u]po; de; tw`n ekeinou parqevnwn a;ei; u]fairoumevnwn tw`n mhlwn katevsthse fuvlaka to;n o[fin u]permegevqh o[nta.

16. d) Schol. in E., Hipp. 742 : iEsperivdwn¼: e[nqa ta; cruvsea mh'la ejspavrhsan. Ferekuvdh" de; Dio;" kai; Qevmido" ei\ naiv fhsin aujtav". s.(F 73)

17) Schol. in A. R. IV, 1396 (voraufgeht F 16a): oJ de; e[rcetai ou{tw~ ejpi; ta; crusa` mh`la. ajfikovmeno~ de; eij~ Tavrthsson poreuvetai eij~ Libuvhn, e[nqa ajnairei` jAntai`on to;n Poseidw`no~ uJbristh;n o[nta (F75.76) ei\ta ajfiknei`tai ejpi; to;n Nei`lon eij~ Mevmfin para; Bouvsirin to;n Poseidw`no~, o]n kteivnei kai; to;n pai`da aujtou` Jfidavmanta kai; to;n khvruka Xavlbhn kai; tou;~ ojpvona~ pro;~ tw`i bwmw`i tou` Diov~ , e[nqa ejxenoktovnoun. ajfikovmeno~ de; eij~ Qhvba~ h[ie dia; tw`n ojrwn eij~ th;n e[xw Libuvhn, h[~ ejn toi`~ ejrhvmoi~ polla; tw`n qhrivwn toxevwn ajnairei`. kaqavra~ de; th;n Libuvhn katevbh ejpi; th;n qavlassan th;n e[xw keimevnhn, labw;n crusou`n devpa~ para; JHlivou, kai; diabaivnei ejn aujtw`i eij~ pevrhn dia; te th`~ gh~ kai; th`~ qalavssh~ kai; dia; tou` wjkeanou` plevwn. ejxelqw;n de; para; Promhqeua kai; ojfqei;~ uJp' aujtou` oijkteivrei iJketeuvonta kai; kteivnei to;n ajetovn (F 7), o]~ aujtou` to; h[par h[sqie, toxevusa~ prospetovmenon. ajnti; de; touvtou Promhqeu;~ mh; ajpievnai ejpi; ta; mh`la uJpotivqetai, ejlqovnta de; pro;~ [Atlanta kelevein ejnevgkai aujtw`i, kai; ajnti; [Atlanto~ aujto;n ecein to;n oujrano;n, e{w~ a]n ejnevgkhi ta; mh`la para; tw`n **JEsperivdwn**. JHraklh`~ de; ajkouvsas e[rcetai pro;~ [Atlanta, kai; kelevei aujto;n ejnegkei`n ta; mh`la para; tw`n **JEsperivdwn** triva labovnta, dihgsavmeno~ to;n a\qlon. dou;~ de; [Atla~ ejpi; tw`n w[mwn JHraklei` to;n oujrano;n kai; ejlqw;n pro;~ ta;~ **JEsperivda**~, dexavmeno~ par' aujtw`n ta; mh`la ejlqw;n te pro;~ to;n JHrakleva ta; me;n mh`la aujto;v~ fhsin ajpoivsein Eujrusqei`, to;n d' oujrano;n ejkevleusen ejkei`non e[cein ajnt' aujtou`. oJ de; JHraklh`~ uJposcovmeno~ dovlwi ajntepevqhken aujto;n tw`i [Atlanti. h\ n ga;r eijpw;n aujtw`i oJ Promhqeu;~ uJpoqevmeno~ kelevein devxasqai to;n oujrano;n, e{w~ ou]

spei`ran ejpi; th;n kefalh;n poihshtai. oJ de; kataqei;~ ta; mh`la eij~ th;n gh`n uJpodevcetai to;n oujrano;n. JHrakh`~ de; labw;n ta; mh`la caivrein eijpw;n tw`i [Atlanti ajpevrctetai eij~ Mukhvna~ par' Eujrusqeva kai; deiknuvei aujtw`i tau`ta. ou{tw~ oJ aujto;~ Ferekuvdh~ ejn bÑ ijstorei.

F. Jacoby, *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, Leiden 1968.

16 a) Schol. in *A. R.* IV, 1396: pianura sacra, lì dove Ladon, serpente ctonio, custodisce I pomi dorati nella regione di Atlante, circondato dalle ninfe **Hesperides**]... In un secondo luogo Ferecide dice che Ghe ha piantato un melo che produce frutti dorati per le nozze di Era. E che le ninfe figlie di Zeus e Themis abitano le terre intorno a cui scorre l'Eridano (F 74) cui giunse Herakles dopo aver appreso il percorso da Nereo, (cui aveva chiesto) dove avrebbe potuto raccogliere i pomi dorati. E raccontano che lo avesse preso con la forza, essendosi questo prima trasformato in acqua e poi in fuoco.

16. b) Ð Ð Ð p.523,31 K.

Ferecide in b riporta che i pomi dorati presso Oceano fossero un dono di Ghe per le nozze di Zeus ed Era. Un serpente dalle molte teste e dai suoni tremendi, figlio di Tifone ed Echidna li custodiva.

16. c) ERATOSTH., *Catast.* 3 p. 60 Rob. (=HYGIN., *Poet. astr.* II 3= Schol. in *Germ.* p.60, 10 Br.): Ferecide infatti racconta che allorquando Zeus sposò Era, Ghe giunse portando in dono da parte degli dei i frutti dorati. Meraviglia a vedersi si dice che li abbia piantati nel giardino degli dei presso Atlante. Poiché le giovani ne raccoglievano sempre, pose a guardia dell'albero un serpente.

16. d) Schol in *E.*, *Hipp.* 742: delle **Hesperides**] qui al tramonto i frutti dorati. Ferecide riporta che fossero figlie di Zeus e Themis. (F 73)

17) Schol. in *A. R.* IV, 1396 (voraufgeht F 16a): Così giunse ai pomi dorati. Arrivato a Tartasso si diresse verso la Libia, dove uccise Anteo figlio di Poseidone famoso per

la sua tracotanza; di lì si diresse a Menfi presso il Nilo da Busiride, anche egli figlio di Poseidone, il quale aveva l'abitudine di uccidere tutti gli stranieri che si avvicinavano sacrificandoli sull'altare di Zeus, tra questi il figlio di Ifidamante e il messaggero Xalbe. Arrivato a Tebe, attraverso i monti che conducono fuori dalla Libia, uccise molti esseri mostruosi che si trovavano in quelle terre desolate. Dopo essere giunto sulle coste della Libia prese il mare, prendendo in prestito dal Sole la coppa d'oro, e compiendo al suo interno la circumnavigazione del mare e della terra. Giunto da Prometeo provò compassione alla vista di colui che lo pregava pertanto uccise l'aquila, che mangiava continuamente il suo fegato e quello sempre gli ricresceva. In compenso Prometeo gli svelò il modo in cui raccogliere i pomi, cioè giunto da Atlante avrebbe dovuto ordinarli di raccogliarli mentre lui avrebbe retto in sua vece il peso del cielo, affinché il Titano raccogliesse per lui i pomi delle **Hesperides**. Dopo aver ascoltato queste cose Herakles giunse da Atlante e gli ordinò di portargli tre pomi delle **Hesperides**, dopo avergli raccontato le sue fatiche. Dopo che Atlante aveva posto sulle spalle di Herakles il peso del cielo ed essendosi recato presso le **Hesperides**, avendo ricevuto da quelle i pomi, riferì ad Herakles che avrebbe voluto portarli lui stesso ad Euristeo, ed ordinò che quello nel frattempo reggesse la volta celeste al posto suo. Herakles promettendo con l'inganno lo restituì ad Atlante. Infatti Prometeo gli aveva suggerito uno stratagemma per restituirgli il peso del cielo, e cioè che avrebbe dovuto sostenerlo ancora per poco tempo affinché potesse mettere sulla testa un cuscino per alleviarne il peso. Costui ripose a terra i pomi e riprese sulle sue spalle il peso della volta celeste. Herakles riprendendo i pomi ringraziò Atlante dicendogli che li avrebbe portati lui stesso a Micene da Euristeo; così Ferecide racconta in b la storia.

(trad. a cura dell'autore)

[T10] E., *Hipp.* 742-751

ta;" h]lektrofaei"" aujgav":

īEsperivdwn dÆ ejpi; mhlovsporon ajkta;n

ajnuvsaimi ta'n ajoidw'n,

i{nÆ oJ porfureva" pon-

tomevdwn livmna" (744)

nauvtai" oujkevqÆ oJdo;n nevmei, (745)

semno;n tevrmona kurw'n

oujranou', to;n ÒAtla" e[cei,

krh'naiv tÆ ajmbrovsiai cevon-

tai Zhno;" para; koivtai",

i{nÆ oJlbiovdwro" au[xei zaqeva (750)

cqw;n eujdaimonivan qeoi'".

J. Diggle, *Euripidis fabulae*, vol. 1. Oxford 1984.

[...] Vorrei giungere nella terra ricca di meli

delle Esperidi dal canto soave,

dove il signore della purpurea

distesa d'acqua stagnante

ai naviganti non concede più la vita,

fissando il sacro confine del cielo,

che Atlante sorregge.

Divine acque sorgive scorrono

nel luogo delle nozze di Zeus,

dove ricca di doni la sacra terra

accresce la felicità degli dei.

(Trad. O. Musso)

[T11] E., *HF*, 394-399

u]mnwidouv" te kovra"

h[luqen e]spevriovn <tÆl ej" auj- (395)

la;n cruvseon petavlwn a[po mhlofov-

rwn ceri; karmo;n ajmevrwxn,

dravkonta pursovnwton,

o{" <sfÆl a[platon ajmfelikto;" (398)

e{likÆ ejfrouvrei, ktanwvn:

J. Diggle, *Euripidis fabulae*, Oxford 1981.

[...] andò dale fanciulle inneggianti

nella dimora Hesperia

a cogliere con le sue mani il dorato frutto

dai fogliami ricchi di mele,

dopo aver ucciso il serpente dal fulvo dorso,

che avvolto nelle sue spire

lo rendeva inaccessibile con la sua guardia.

(trad. a cura di F. M. Pontani)

[T12] Asclep. Tragil. fr. 617

I. AIGUPTIAKA

1 (III 306, 1) ATHEN. 3,25 p. 83C: (Juba 275 F6) ta; de; tw'n iEsperivdwn

legovmena mh'la o{ti ej" tou;" Dio;" kai; ÓHra" legomevnou" gavmou" ajnh'ken

h] gh', ÆAskhlpiavdh" ei[rhken ejn ye]xhkostwi/'

Aijguptiakw'n.

F. Jacoby, *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, Leiden – New York – Köln

1995.

[...] Asclepiade nelle Egiziache dice che i pomi detti delle **Hesperides** la terra li

avrebbe donate in occasione delle nozze di Zeus ed Era.

(trad. a cura dell'autore)

[T13] A. R. IV, 1396-1431

[...] i|xon dÆ iJero;n pevdon, w/| e[ni Lavdwn
eijsevti pou cqizo;n pagcruvsea rJuveto mh'la
cwvrvw/ ejn ÒAtlanto", cqovnio" o[fi", ajmfi; de; nuvmfai
iEsperivde" poivpnuon ejfivmeron ajeivdousai:
th'mo" dÆ h[dh kei'no" u]fÆ iHraklh'i dai>cqeiv" (1400)
mhvleion bevblhto poti; stuvpo", oijovqi dÆ a[krh/
oujrh/' e[ti skaivresken, ajpo; krato;" de; kelainhvn
a[cri" ejpÆ a[knhstin kei'tÆ a[pnoo": ejn de; lipovntwn
u{drh" Lernaivh" covlon ai{mati pikro;n ojistw'n,
mui'ai puqomevnoisin ejfÆ e{lkesi tersaivnonto. (1405)
ajgcou' dÆ **iEsperivde"**, kefalai"" e[pi †cei'ra" e[cousai
ajrgufeva" xanqh/'si, livgÆ e[stenon. oi] dÆ ejpevlassan
a[fnw o]mou': tai; dÆ ai\ya kovni" kai; gai'a, kiovntwn
ejssumevnw", ejgevnonto katautovqi. nwwsato dÆ ÆOrfeuv"
qei'a tevra, tw;" dev sfe parhgoreveske lith/'sin: (1410)
"Daivmone" w\ kalai; kai; ejuvfrone", i{latÆ a[nassai,
ei[tÆ ou\n oujranivai" ejnarivqmioiv ejste qeh/'sin
ei[te katacqonivai", ei[tÆ oijopovloi kalevesqe
†nuvmfai: i[tÆ w\† nuvmfai, iJero;n gevno" ÆWkeanoi'o,
»...¼

ÈW" favto lissovmeno" ajdinh/' oj piv, tai; dÆ ejlevairon
ejgguvqen ajcnumevnou": kai; dh; cqono;" ejxanevteilan
poivhn pavmprwton, poivh" ge me;n uJyovqi makroiv
blavsteon o{rphke", meta; dÆ e[rnea thleqavonta (1425)

pollo;n u]pe;r gaivh" ojrqostado;n hjevonto:

ïEspevrh ai[geiro", ptelevh dÆ ÆEruqhi;" e[gento,

Ai[glh dÆ ijteivh" iJero;n stuvpo".

H. Fraenkel, *Apollonii Rhodii Argonautica*, Oxford 1961.

[...] Arrivarono alla sacra pianura dove, ancora il giorno prima,

il drago nato dalla terra, Ladon, vegliava i pomi d'oro,

nel regno di Atlante, e intorno le ninfe **Hesperides**,

svolgevano il loro ufficio, intonando un amabile canto.

Ma il drago, appena colpito da Herakles, era disteso

presso il tronco di un melo, e muoveva soltanto la punta

della coda – dalla testa alla nera spina dorsale giaceva

senza respiro, e dove le frecce avevano contaminato il suo sangue

con la bile amara dell'Idra di Lerna, le mosche

si disseccavano sopra le piaghe putride.

Là accanto le **Hesperides** gemevano forte, celando

la testa bionda entro le candide mani. S'avvicinarono

al loro arrivo impetuoso, le Ninfe

divennero polvere e terra: Orfeo comprese il prodigio divino

e a nome di tutti le pregò in questo modo:

“Siate propizie, signore, belle e benevole dee,

sia che voi siate nel numero delle dee celesti

o delle dee sotterranee, o Ninfe abitatrici

delle solitudini. Ninfe figlie del sacro Oceano

[...]

Così disse pregandole con voce chiara: subito quelle

ebbero compassione dei loro dolori. E per prima cosa

fecero crescere erbe dal suolo, e al di sopra dell'erba,
fiorirono verso l'alto lunghi virgulti, ed infine
alberi fioriti si levarono ritti sopra la terra.

Hespera divenne un pioppo, Eryteide un olmo

Egle il sacro tronco di un salice.

(trad. a cura dell'autore)

[T14] D. S. IV, 26-27

[...] teleutai'on dÆ a\qlon labw;n ejnegkei'n

ta; tw'n **iEsperivdwn** crusa' mh'la, pavlin e[pleusen

eij" th;n Libuvhn. peri; de; tw'n mhvlwn touvtwn diape-

fwnhvkasin oiJ muqogravfoi, kai; tine;" mevn fasin e[n

tisi khvpoi" tw'n **iEsperivdwn** u]pavrxai kata; th;n Li- (5)

buvhn mh'la crusa', throuvmena sunecw'" u]pov tino"

dravkonto" foberwtavtou, tine;" de; levgousi poivmna"

probavtwn kavlei diaferouvsai" kekth'sqai ta;" **iEspe-**

rivda", crusa' de; mh'la ajpo; tou' kavllou" wjnomavsqai

poihtikw'", w{sper kai; th;n ÆAfrodivthn crush'n ka- (10)

(3.) lei'sqai dia; th;n eujprevpeian. e[nioi de; levgousin o{ti

ta; provbata th;n crovan ijdiavzousan e[conta kai; parov-

moion crusw/' teteucevnai tauvth" th'" proshgoriva",

Dravkonta de; tw'n poimnw'n ejpimelhth;n kaqesta-

mevnon, kai; r]wvmh/ swvmato" kai; ajlkh/' diafevronta, (5)

threi'n ta; provbata kai; tou;" lh/steuvein aujta; tol-

mw'nta" ajpokeivnein. ajlla; peri; me;n touvtwn ejxevstai

(4.) dialambavnein w] a]n e{kasto" e]auto;n peivqh/. o] dÆ

iHraklh'" to;n fuvlaka tw'n mhvlwn ajnelwvn, kai; tau'ta

ajpokomivsa" pro;" Eujrusqeva, kai; tou;" a[qlou" ajpo-
tetelekvv", prosedevceto th"" ajqanasiva" teuvxesqai,
kaqavper oJ ÆApovllwn e[crhsen. (5)

4.27.

(1.) iHmi'n dÆ ouj paraleiptevon ta; peri; ÒAtlanto" mu-
qologouvmena kai; ta; peri; tou' gevnu" tw'n i**Esperiv-**
dwn. kata; ga;r th;n iEsperi'tin ojn mazomevnhn cwvran
fasi;n ajdelfou;" duvo genevsqai dovxh/ diwnomasmev-
nou", ÓEsperon kai; ÒAtlanta. touvtou" de; kekth'sqai (5)
provbata tw/' me;n kavlei diavfora, th/' de; crova/ xanqa;
kai; crusoeidh': ajfÆ h|" aijtiva" tou;" poihta;" ta; prov-
(2.) bata mh'la kalou'nta" ojn mavasai crusa' mh'la. to;n
me;n ou\n ÓEsperon qugatevra gennhsanta th;n ojno-
mazomevnhn iEsperivda sunoikivvai tajdelfw/', ajfÆ h|"
th;n cwvran iEsperi'tin ojn masqh'nai: to;n dÆ ÒAtlanta
eik tauvth" e]pta; gennh'sai qugatevra", a}" ajpo; me;n (5)
tou' patro;" ÆAtlantivda", ajpo; de; th"" mhtro;" i**Espe-**
rivda" ojn masqh'nai. [...]

K.T. Fischer, F. Vogel, *Diodori bibliotheca historica*, 5 voll., Leipzig 1888.

[...] Intraprese poi l'ultima impresa, di portare le mele (*mela*) d'oro delle **Hesperides** e navigò di nuovo verso la Libia. Riguardo a queste "mele" i mitografi sono stati in disaccordo: alcuni dicono che in certi giardini delle **Hesperides**, in Libia, ci fossero mele (*mela*) d'oro custodite di continuo da un serpente terrificante; alcuni dicono che le **Hesperides** possedessero greggi di pecore di eccezionale bellezza, e che per la loro bellezza fossero chiamate, poeticamente "greggi d'oro", come pure Afrodite viene chiamata "aurea" per la sua bellezza. Alcuni dicono che le pecore hanno un

colore particolare, simile all'oro, e perciò hanno ricevuto questo nome e che a guardia delle greggi fosse posto Dracone, di eccezionale forza fisica e coraggio, che custodisse le pecore e uccidesse coloro che osavano depredarle. Ma a ciascuno sarà permesso di pensarla al riguardo secondo la propria convinzione. Herakles uccise il guardiano delle mele (o delle pecore) e le riportò a Euristeo. Concluse le imprese, aspettava di ottenere l'immortalità secondo l'oracolo di Apollo.

(4.27) Ma non dobbiamo tralasciare i miti su Atlante e quelli sulla razza delle **Hesperides** regione chiamata Hesperidite dicono che ci fossero due fratelli celebrati dalla fama, Espero e Atlante. Essi avevano pecore di eccezionale bellezza, di colore giallo dorato: per questo motivo i poeti, che definiscono le pecore *mela* le chiamano "pecore (*mela*) d'oro". Espero ebbe una figlia di nome Hesperis, che diede in moglie al fratello; da lei la regione venne chiamata Hesperitide. Da lei Atlante generò sette figlie chiamate Atlantidi dal padre, **Hesperides** dalla madre.

(trad. a cura di G. F. Gianotti)

[T15] LUCR. 5, 32-36

Aureaque **Hesperidum** servans fulgentia mala,
asper, acerba tuens, immani corpore serpens
arboris amplexus stirpem quid denique obsesset
propter Atlanteum litus pelagique severa,
quo neque noster adit quisquam nec barbarus audet?

De rerum natura, Lucretius, (a cura di) M. Ferguson Smith, London 1975.

[...] E il custode delle fulgide mele d'oro delle **Hesperides**, il feroce serpente dal torbido sguardo, con la sua mole enorme avvolto al tronco dell'albero, quale danno potrebbe recarci là presso il lido di Atlante e le severe distese dell'oceano, dove non giunge nessuno dei nostri né alcun barbaro s'arrischia?

(trad a cura di A. Fellin)

[T16] Apollod., *Bibliotheca* II (113 -115)

(113.) »...¼ ejndevkaton a\qlon par' **JEsperivdwn** cruvsea mh`la komivzein.

tau`ta de; h\n, oujc w{" tine" ei\pon ejn Libuvh/, ajll' ejpi; tou` [Atlanto" ejn JUperborevoi":

a} Dii; <Gh`Ì ghvmanti {Hran ejdwrhvsato. Ejfuvlasse de; aujta dravkwn ajqavnato",

Tufw`no" kai; jEcivdnh", kefala;" e[cwn e]katovn:

ejcrh`to de; fwnai`" pantoivai" kai; poikivlai".

(114.) meta; touvto de; **JEsperivde"** ejfuvlatton, Ai[glh jEruvqeia JEsperia jArev-

Qousa. poreuovmeno" ou\n ejpi; potamo;n jEcevdwron h\ke.

Kuvkno" de; [Areo" kai; Purhvnh" eij" monomacivan aujto;n

proekalei`to. [Areo" de; tou`ton ejkdikou`nto" kai; sun-

istavnto" monomacivan, blhqe;" kerauno;" mevso" ajmfotevrwn

dialuvei th;n mavchn. badivzwn de; di' jIlluriw`n, kai; speuv-

dwn ejpi; potamo;n jHridanovn, h\ke pro;" nuvmfa" Dio;"

kai; Qevmido". au\tai mhnuvousin aujtw`/ Nhreva. (115.) sullabw;n

de; aujto;n koimwvmenon kai; pantoiva" ejnallavssonta mor-

fa;" e[dhse, kai; oujk e[luse pri;n h[maqeì'n par' aujtou`

pou` tugcavnoien ta; mh`la kai; ai] **JEsperivde"**. [...]

R. Wagner, *Apollodori bibliotheca. Pediasimi libellus de duodecim Herculis laboribus* [*Mythographi Graeci* 1], Leipzig 1894.

(113)... ordinò a Eracle un'undicesima impresa: doveva portargli le mele d'oro del giardino delle **Hesperides**. Queste mele non si trovavano in Libia, come dicono alcuni, ma presso Atlante, nel paese degli Iperborei: <Gea> le aveva donate a Era per

le sue nozze con Zeus. Erano custodite da un serpente immortale, nato da Tifone e da Echidna, che aveva cento teste ed emetteva suoni di ogni genere e tonalità.

(114) Insieme con lui facevano la guardia le **Hesperides**, Egle, Eurythia, Hesperia, Arethusa. Herakles si mise in cammino e giunse al fiume Echedoro. Cicno, figlio di Ares e di Pirene, lo sfidò a duello < e fu ucciso >. Ares volle vendicarlo e lo sfidò a sua volta, ma un fulmine cadde fra i due e interruppe il combattimento. Herakles attraversa l' Illiria e si dirige verso il fiume Eridano; giunse presso le Ninfe, figlie di Zeus e Temi: esse gli rivelano dove si trova Nereo.

(115) Herakles lo colse nel sonno e, benché assumesse forme di ogni genere, riuscì a legarlo e non lo liberò prima di aver saputo da lui dove si trovavano le mele e le **Hesperides**.

(trad. a cura di M. G. Ciani)

[T17] Apollod., *Bibliotheca* II (120 -121)

(120.) wj" de; h|ken eij" iUperborevou" pro;" ÒAtlanta, eijpovn-
to" Promhqeuvw" tw/' iHraklei' aujto;n ejpi; ta; mh'la mh;
poreuvesqai, diadexavmenon de; ÒAtlanto" to;n povlon ajpo-
stevllein ejkei'non, peisqei;" diedevxato. ÒAtla" de; dreyav-
meno" parÆ i**Esperivdwn** triva mh'la h|ke pro;" iHrakleva. (5)

kai; mh; boulovmeno" to;n povlon e[cein ... kai; spei'ran ejpi;
th'" kefalh'" qevlein poihsasqai. tou'to ajkouvsasqai ÒAtla",
ejpi; gh'" kataqei;" ta; mh'la to;n povlon diedevxato. kai;

(121.) ou{tw" ajnelovmeno" aujta; iHraklh'" ajphllavtteto. e[nioi
dev fasin ouj para; ÒAtlanto" aujta; labei'n, ajllÆ aujto;n
drevyasqai ta; mh'la, kteivnanta to;n frourou'nta o[fin.

komivsa" de; ta; mh'la Eujrusqei' e[dwken. o]j de; labw;n

iHraklei' ejdwrhvsato: parÆ ou| labou'sa ÆAqhna' pavlin (5)

aujta; ajpekovmisen: o{sion ga;r oujk h\n aujta; teqh'naiv pou.

R. Wagner, *Apollodori bibliotheca. Pediasimi libellus de duodecim Herculis laboribus* [*Mythographi Graeci* 1], Leipzig 1894.

(120) E giunse da Atlante, nel paese degli Iperborei. Prometeo però gli aveva detto di non andare lui stesso a prendere le mele, ma di mandare Atlante dopo aver preso il suo posto nel sorreggere la volta celeste. Herakles obbedì e si sostituì ad Atlante. Atlante colse tre mele dal giardino delle **Hesperides** e tornò da Herakles. Ma non voleva più sostenere la volta del cielo < e allora disse che avrebbe portato lui stesso le mele a Euristeo e chiese a Herakles di reggere il cielo al suo posto. Herakles accettò, ma, con un inganno, ridiede il carico del cielo ad Atlante. Prometeo infatti gli aveva consigliato di chiedere ad Atlante di sostenere il cielo finché lui non si fosse fatto > un sostegno per la testa. Udito ciò, Atlante posò le mele e gli diede il cambio. E così Herakles raccolse le mele e se ne andò.

(121) Alcuni dicono che le mele non le ebbe da Atlante, ma che le colse lui stesso dopo aver ucciso il serpente che le custodiva. Portò dunque le mele e le consegnò a Euristeo; questi le prese e le donò a sua volta a Herakles: Herakles le diede ad Atena che le riportò di nuovo alle **Hesperides**, perché non era lecito che fossero collocate in un luogo qualsiasi.

(trad. a cura di M. G. Ciani)

[T18] Schol. in *E.*, *Hipp.* 742

īEsperivdwn: e[nqa ta; cruvsea mh'la ejspavrhsan. Fere-
kuvdh" de; Dio;" kai; Qevmido" ei\naiv fhsin aujtav", e[nioi de; ta;"
aujta;" tai"" ÆAtlantivsin. **īEsperivde**" de; ojn mavzontai dia; to; ejn th/'
e]spevra/,
toutevstin ejn th/' duvsei, kei'sqai.
o] de; nou"": ajnuvsaimi kai; e[lqoimi

ejpi; th;n ajkth;n tw'n **ĭEsperivdwn** numfw'n tw'n ajoidw'n, e[nqa eijsi;
crusa' (5)

mh'la sparevnta. pavlin de; ajkolouvqw" toi"" proeirhmevnoi" kai; ejntau'qa
eu[cetai genevsqai, ejpeidh; kai; au|tai nu'n ejn qrhvnoi" eijsi;n qrhnou'sai to;n
dravkonta to;n mhlofuvlaka to;n newsti; uJfÆ ĩHraklevou" foneuqevnta. dia;
tou'to ga;r kai; ajoidou;" aujta;" levgei, dia; to; ejpi; qrhvnoi" ei\nnai: —NAB
E. Schwartz, *Scholia in Euripidem*, 2 voll., Berlin 1887-1891.

[...] delle **Hesperides**: custodiscono i pomi dorati. Ferecide racconta che queste erano figlie di Zeus e Themis, altri che fossero figlie di Atlante. Le **Hesperides** traggono il loro nome dalla regione in cui dimorano ovvero la Hesperia, situata presso il tramonto.

Per quanto riguarda il verso “potessi giungere alla dimora delle ninfe **Hesperides** dal bel canto, dove custodiscono i pomi dorati”: tali parole successive a quelle precedenti possono riferirsi al fatto che esse intonavano lamenti per il serpente custode dei pomi ucciso da Herakles. Per questo infatti si dice che il loro canto fosse fascinoso, poiché era simile ad un lamento funebre; [...]

(trad. a cura dell'autore)

[T19] Schol. in A.R. 316, 5-15

»...¼ ejxelqwvn de; para;

Promhqeva kai; ojfqeiv" uJp' aujtu`, oijkteivrei iJketeuvonta kai; kteivnei to;n
ajetovn, o}" aujtu` to; h[par h]sqie, toxeuvs" prospetovmenon. ajnti; de;
touvto Promhqe;" mh; ajpievnai ejpi; ta; mh`la uJpotivqetai, ejlqovnta de;
pro;"

[Atlanta keleuvein ejnevgkai aujtw/`, kai; ajnti; [Atlanto" aujto;n e[cein to;n
oujranovn, e{w" a}n ejnevgkh/ ta; mh`la para; tw`n **ĬEsperivdwn**. JHraklh`" de;
ajkouvsa" e[rcetai pro;" [Atlanta kai; keleuvei aujto;n ejnegkei`n ta; mh`la para;

tw`n **JEspervdwn** trivvva labovnta, dihghsavmeno" to;n a]qlon. dou;" de;

[Atla"

ejpi; tw`n w[mwn JHraklei` to;n oujrano;n kai; ejlqwvn pro;" ta;" **JEspervda**",

dexavmeno" par' aujtw`n ta; mh`la ejlqwvn te pro;" to;n JHrakleva, ta; me;n

mh`la aujto" fhsin ajpoivsein Eurusei;, to;n d' oujrano;n ejkevleuen ejkei`non

e[cein ajnt aujtou`.

C. Wendel, *Scholia in Apollonium Rhodium Vetera*, Berlin 1935.

[...] essendo giunto da Prometeo, alla sua vista si commosse e uccise l'aquila che mangiava il suo fegato, beccandolo di continuo. In compenso Prometeo gli svelò come raccogliere i pomi, una volta giunto presso Atlante di ordinargli di prenderli al posto suo, egli avrebbe retto la volta celeste al posto di Atlante, così era necessario che si svolgesse per prendere i pomi delle **Hesperides**. Avendo ascoltato ciò si diresse da Atlante e gli chiese di raccogliere tre pomi delle **Hesperides**, dopo avergli raccontato le sue vicissitudini. Avendo Atlante posto il peso del cielo sulle spalle di Herakles ed essendo giunto presso le **Hesperides**, essendogli state donate da quelle ed essendo ritornato da Herakles, disse che le avrebbe riportate lui stesso ad Euristeo, e chiese a quello di reggere il cielo al posto suo.

(trad. a cura dell'autore)

[T20] Schol. in A.R. 317, 5-7

d < **JEspervde**" poivpnounlò ajpo; tou` e]spevra" ejpifaivnesqai h[

ajpo; tou` ejn th/^ JEsperiva/ katoikei`n. h[san de; Fovrkou kai; Khtou`" ai]

JEspervde". <...l. ajpo; mia`" de; aujtw`n ei[rhtai h] nh`so", h]n katw/vkei Gh<

ruoneuv", e[cwn kuvna [Orqon, ajdelfo;n Kerbevrou, o]n JHraklh`"

ajpevkteinen:

oi] de; [Atlanto" levgousin.

C. Wendel, *Scholia in Apollonium Rhodium Vetera*, Berlin 1935.

d i lamenti delle **Hesperides** coloro che provengono da occidente o coloro che abitano in Hesperia. Le **Hesperides** erano figlie di Forcide e Ceto. <...> da una di esse nacque un'isola, in cui abita Geryone, il quale ha come cane Orthos, fratello di Cerbero, che Herakles uccise: essi sono considerati figli di Atlante.

(trad. a cura dell'autore)

Primo gruppo

- Paus. V, 11, 6, 9; V, 17, 2, 1; V, 18, 4, 6; VI, 19, 8, 4, 6; VI, 19, 13, 1.

Guida della Grecia. Libro V. L'Elide e Olimpia, Pausania, (a cura di) G. Maddoli, V. Saladino, Milano 1995.

Guida della Grecia. Libro VI. L'Elide e Olimpia, Pausania, (a cura di) M. Nafissi, G. Maddoli, V. Saladino, Milano 1999.

- Philostr., *Im.* II, 17, 6, 6; II, 21, 2, 4.

Immagini, Filostrato maggiore, (a cura di) L. Abbondanza, Milano 2008.

Secondo gruppo

- Epimenid. fr. 6 b, 4.

La Sapienza Greca, (a cura di) G. Colli, Milano 1977-1978.

- Hecat. fr. 8*, 3; fr. 13, 10; fr. 194, 3; fr. 333, 2.

Hecatei Milesii fragmenta, (a cura di) G. Nenci, Firenze 1954.

- A., fr. 611, 113.

Fragments, Aeschylus, (a cura di) A. H. Sommerstein, Cambridge 2008.

- Scyl. 108, 2, 16, 27, 29, 31, 41, 43, 45; 109, 1, 4, 9, 23.

Il periplo di Scilace: studio sul primo portolano del Mediterraneo, (a cura di) A. Peretti, Pisa 1979.

- Theopomp. Hist., fr. 75 d*, 4.

Hellenica Oxyrhynchia cum Theopompi et Cratippi fragmenta, (a cura di) B. P. Grenfell, A. S. Hunt, Oxford 1909.

- Arist., fr. 611, 113.

Fragmente, Aristoteles, (a cura di) H. Flashar, U. Dubielzig, M. Hose, B. M. Breitenberger, Berlin 2002-2006.

- Heraclid. Lemb. 17, 3

Fragmenta Historicum Graecorum, (a cura di) C. Müller, Paris 1848, III, 167.

- Posidon., fr. 29, 24; 90, 19.

Fragmenta Historicum Graecorum, (a cura di) C. Müller, Paris 1848, III, 245.

- VAR., R. 2, 1, 6.

Varrone M. Terenzio, De re rustica, (a cura di) G. Pagani, Venezia 1846.

- LUC. 9, 352-358.

Lucilio, (a cura di) N. Terzaghi, Roma 1970.

- Str. II, 5, 20, 13; IV, 1, 7, 32; VII, 3, 6, 42; X, 2, 18, 8; XVII, 3, 20, 41.

The geography of Strabo in eight volumes, (a cura di) H. L. Jones, J. R. Sitlington Sterrett, London 1949-1954.

- Apollod., fr. 159, 42.

Apollodori Atheniensis Bibliothecae libri tres et fragmenta, (a cura di) C. G. Heine, Gottingae 1803.

- VERG., A. IV, 480-484.

P. Virgilio M., Eneide, (a cura di) R. Calzecchi Onesti, Torino 2005.

- PLIN., Nat. V, 1-3, 31.

Naturalis Historia, Plinius Secundus Gaius, (a cura di) I. Calvino, Torino 1982-1988.

- Paus. II, 13, 8, 3.

- Guida della Grecia. Libro II. La Corinzia e l'Argolide*, Pausania, (a cura di) D. Musti, M. Torelli, Milano 1986.
- Ptol., *Geog.* IV, 4, 4, 2; IV, 4, 9, 3; IV, 4, 10, 1.
- Geographia, Ptolomeus Mathematicus*, (a cura di) C. Müller, C. T. Fischer, Paris 1883-1901.
- D.P. 563;
- Paraphrases in D. P.*, sezione 555-564, 1;
- Schol. in D. P.* 561, 4.
- O. Tsavari, *Dionusivou ΔAlexandrevwı Oijkoumevnhı Perihvghsiı, kritikh; e[kdosh*, Ioannina 1990.
- Eust., *Commentarium in Dionysii periegetae orbis descriptionem* 561, 5.
- O. Tsavari, *Dionusivou ΔAlexandrevwı Oijkoumevnhı Perihvghsiı, kritikh; e[kdosh*, Ioannina 1990.
- Theotimus, fr. 1. 9, 12
- W. Morel, *Fragmenta Poetarum Latinarum*, Lipsiae 1963.
- Him., Or. 12, 43.
- Himerii sophistae Oratio qua laudes urbis Constantinopoleos et Iuliani Augusti celebrantur e recensione et cum commentario*, (a cura di) T. C. Harles, Erlangae 1785.
- Steph., *Ethnica* p. 384, 3; 435, 12.
- Stephani Byzantii Ethnica*, (a cura di) M. Billerbeck, Berlin – New York 2006.
- Phot., *Bibl.* P. 370 a, 5; 532 b, 22.
- J. P. Migne, *Patrologia Graeca*, Paris 1860.
- *Anonymi Exegesis in Hesiodi Theogoniam* 384, 11-20.
- *Trag. Adesp.*, fr. 692*, 13.

Terzo gruppo

- Epimenid., fr. 6 b, 3; 9, 3.

G. L. Huxley: *Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis*, London 1969

- Acus., fr. 5, 7; 10, 3.

G. L. Huxley: *Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis*, London 1969.

- Isoc., *Ep.* 10, 24, 5.

Encomio di Elena, Isocrate, (a cura di) M. Tondelli, Roma 2000.

- S., *Tr.* 1099-110.

H. Lloyd-Jones and N.G. Wilson, *Sophoclis fabulae*, Oxford 1990.

- Antiph., fr. 58, 6.

Fragmenta Comitorum Graecorum, (a cura di) A. Meineke, Berlin 1839.

- Eriph., fr. 2, 6.

Fragmenta Comitorum Graecorum, (a cura di) A. Meineke, Berlin 1839.

- Aristocr., fr. 1, 2, 6; 1, 8.

Fragmenta Comitorum Graecorum, (a cura di) A. Meineke, Berlin 1839.

- *FGrHist* 40.

Fragmenta Historicum Graecorum, (a cura di) C. Müller, Paris 1841.

- *Antologia Graeca* IX, 419, 2; XI, 184, 1; XVI, 92, 13; XVI, 93, 4-6.

- *Antologia Graeca Appendix CXXVI*, 13.

H. Beckby, *Anthologia Graeca*, 4 voll., Munich 1965-1968.

- Theophr., *HP* IV, 3, 2, 10.

Theophrasti Eresii Opera Quae Supersunt Omnia, (a cura di) F. Wimmer, Lipsiae 1854.

- Eratosth., *Cat.* I, 3, 6.

Mythographi Graeci, (a cura di) M. Olivieri, Leipzig 1897.

- CIC., *N. D.* 3, 44.

Cicero, De natura deorum, (a cura di) A. R. Dick, Cambridge 2003.

- Str. III, 2, 13, 48.

The geography of Strabo in eight volumes, (a cura di) H. L. Jones, J. R. Sitlington Sterrett, London 1949-1954.

- SEN., *Ag.* 852-854; *Her. F.* 231.

Tragedie di Lucio Anneo Seneca, (a cura di) G. Giardina, R. Cuccioli Melloni, Torino 1987.

- MART., 9, 101, 4.

Martialis. Tutti gli epigrammi, (a cura di) A. Gabrielli, Torino 1968.

- PLIN., *Nat.* 4, 58.

Naturalis Historia, Plinius Secundus Gaius, (a cura di) I. Calvino, Torino 1982-1988.

- D. Chr., *Or.* VIII, 34, 2, 4.

Dionis Chrysostomis Orationes, (a cura di) G. de Budé, Leipzig 1916-1919.

- Luc., *Salt.* 56, 1.

Luciano, De Saltatione, (a cura di) S. Beta, Venia 1992.

- Poll., *s.v. JEsperivdwn*.

C. Bearzot, F. Landucci Gattinoni, G. Zecchini, *L'onomasticon di Giulio Polluce. Tra lessicografia e antiquaria*, Milano 2007.

- Hdn., *De prosodia catholica* III, 1, 342, 19.

Herodiani Technici Peri; kaqolikh`" prosw/diva", (a cura di) A. Lentz, Lipsiae 1867.

- Ath., II, 1, 8, 18; II, 1, 9, 16; III, 23, 27, 28; III, 25, 19; III, 27, 13, 19; XI, 39, 13.

Ateneo, I Deipnosofisti. I dotti a banchetto, (a cura di) L. Canfora, Roma 2001.

- HYG., *Fab. praef.* 1; 30.

Hygini Fabulae, (a cura di) P. K. Marshall, Stuttgart-Lipasiae 1993.

- Clem. Rom., *Homiliae* VI, 2, 8, 4; VI, 15, 4, 2.

- Patrology. The lives and works of the fathers of the church*, (a cura di) O. Bardenhewer, Herder 1908.
- Clem. Al., *Protr.* II, 17, 2, 8.
- O. Sthälin, *Clemens Alexandrinus, Protrepticus und Pedagogus*, Leipzig 1905.
- Hippol. V, 14, 10, 4.
- Hippolytus, Refutatio Omnium Haeresium*, (a cura di) P. Wendland, Leipzig 1916.
- Serv., *A.* IV, 484; VIII, 299.
- Maurus Servius Honoratus. In Vergilii carmina comentarii. Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, (a cura di) G. Thilo, H. Hagen, Leipzig 1881.
- Them., *Or.* pag. 237, sezione 20, 1.
- Themistius, Orationes*, (a cura di) W. Dindorf, Leipzig 1832.
- Eus., *PE* II, 3, 23, 9.
- Eusebius Caesariensis, Praeparatio Evangelica*, (a cura di) E. H. Gifford, Oxford 1903.
- Q. S. II, 419; VI, 257.
- F. Vian, *Quintus de Smyrne. La suite d'Homère*, Paris 1963 - 1966.
- Nonn., *D.* IV, 21 ; XIII, 352 ; XXX, 277 ; XXXVIII, 140.
- R. Keydell, *Nonni Panopolitani Dionysiaca*, 2 voll, Berlin 1959.
- Hsch., s.v. *JEsperivdwn*.
- Hesychius*, (a cura di) M. Schmidt, Jena 1858-1868.
- Coluth., *Rapito Helenae* 59.
- Coluthus*, (a cura di) W. Weinberger, Leipzig 1896.
- Dam., *In Phaedonem* 530, 4.
- Damascius, In Phaedonem*, (a cura di) L. G. Westerink, Amsterdam 1977.
- Procop. Gaz., *Ecphr.* 205.

- Procopius Gzaeus, e[kfrasi" w]rologivou, (a cura di) H. Diels, Berlin 1917.*
- Palaeph. 18, 1.
- Mytographi Graecii, (a cura di) N. Festa, Leipzig 1902.*
- Heraclit., *Incred.* 20, 1.
- Mytographi Graecii, (a cura di) N. Festa, Leipzig 1902.*
- Suid., s.v. *JEsperivdwn.*
- Suidas, (a cura di) G. Bernhardt, Halle 1853.*
- Myth. Vat. III, 15, 5.
- Mythography Vaticani, (a cura di) P. Kulksàr, Turnhout 1987.*
- Michael Psellus, *Opusculum V*, 37, 39.
- Chronographia, (a cura di) E. R. A. Sewter. London 1953.*
- Eust., vol. I, pag. 266, 29.
- Eustathius, Commentarii ad Homeri Iliadem et Odysseam, ad fidem exempli Romani, Leipzig 1825-1830.*
- Tz., *H.* II, 360-363; 373-382.
- P. L. M. Leone, *Ioannis Tzetzae historiae*, Naples 1968.
- Apostol., XI, 547, 1, 15.
- Paroemiographi, (a cura di) E. von Leutsch, F. G. Schneidewin, Cambridge 1839-1851.*
- Schol. in *Hes.*, *Th.* 215, 1 ; 275, 1 ; 518 b, 1, 2, 3.
- Poetae minores graeci. Praecipua lectionis varietate et indicibus locupletissimis, annotationibus in Hesiodum, plurium poetarum fragmentis aliisque accessionibus aucta, (a cura di) V. F. Reizii, Lipsiae 1823.*
- Schol. in *Pi.*, *P.* V, 38, 8, 11.
- Scholia Vetera in Pindari Carmina, (a cura di) A. B. Drachmann, Lipsiae 1903.*
- Schol. in *Pl.*, pag. 796 a, 5.

Scholia Graeca in Platonem, (a cura di) D. Cufalo, Roma 2007.

- Schol. in *Theoc.* III, 40-42 b, 6; 40-42 c, 3.

Scholia in Theocritum Vetera, (a cura di) C. Wendell, University of Michigan Press 1998.

- Schol. in *Arat.* 45, 29.

Scholia in Aratum Vetera, (a cura di) J. Martin, Stuttgart 1974.

- Schol. in *Clem. Al., Protr.* pag. 302, 34.

Scholia in Clemens Alexandrinus Protrepticus, (a cura di) M. Marcovich, J. C. M. Van Winden, Leiden-Boston 2002.

- *Anonymi Exegesis in Hesiodi Theogoniam* 384, 11, 16, 18, 20; 403, 25, 26.

- Joannes Galenus, *Allegoriae in Hesiodi Theogoniam* pag. 311, 35; 335, 8, 9, 25; 344, 29.

Testimonianze iconografiche*

[S1] *Skyphos* a figure nere

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Siracusa, Museo Archeologico Regionale P. Orsi 1/8346

Stato di conservazione: Frammentario

Descrizione: Albero

Produzione: Corinzia

Cronologia: Metà del VII secolo a.C.

Contesto: Megara Hyblea, dall'abitato

Bibliografia: LIMC V, s. v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2690; Ά. Αρβανιτάκη, *Ηρωας και πόλη : το παράδειγμα του Ηρακλή στην αρχαϊκή εικονογραφία της Κορίνθου*, Θεσσαλονίκη, 2006, 67-69; B. D'Agostino, *Recensioni e Segnalazioni*, ArchClass 17 (1965), 163; B. D'Agostino, *Eracle e Gerione: la struttura del mito e la storia*, AION (arch) n.s. 2, 1995, 7-13; *Megara Hyblaea II*, 40, fig. 14, tav. 22; G. Vallet, *Megara Iblea*, BTCGI 9 (1991), 511-534.

[S2] Arca di Cipselo, fig. 1

Materiale: Legno, avorio, oro

Stato di conservazione: Perduta

Fonte: Paus. V, 18, 4 ; Dione di Prusa, *Orationes II*, 45.

Descrizione: Atlante con pomi+Eracle

Produzione: Corinzia

Cronologia: 588-587 a.C.

Contesto: Santuario di Era ad Olimpia, opistodomo del tempio di Era

Bibliografia: LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 5; LIMC V, s.v. *Herakles*, n. 1697; LIMC V, s. v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, 2678; EAA IV, s.v. *Kypselos, arca di*, 428-432; T. Cossu, *L'arca del tiranno. Umano, disumano e sovrumano nella Grecia arcaica*, Cagliari 2005; *L'Arca Invisibile* 2005; F. H. Massa - Pairault, *Le larnax des Cypselides à Olimpie. Essai d'interpretation des scènes mythologiques*, in (a cura di) F. H. Massa - Pairault, *L'image antique et son interprétation*, Rome 2006, 41-74; Overbeck, *SQ* n. 256; Schefold, *Sagenbilder* 68-69, fig. 26; Splitter 2000; W. von Massow, *Die Kypseloslade*, AM 41 (1916), 17-19.

[S3] Coppa a figure nere, fig. 2

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Berna, coll. privata

Stato di conservazione: Frammentaria

Descrizione: Atlante+Herakles

Produzione: Attica, firmata da Nearchos

Cronologia: 560 a.C. ca.

Contesto: Cerveteri

* Il catalogo comprende gli esemplari esaminati nel testo, di cui si forniscono i dati e la bibliografia essenziale. Per i maggiori testi di riferimento si allega, nella parte finale, una lista di abbreviazioni bibliografiche.

Bibliografia: LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 2*; LIMC V, s. v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2676; Th. Gelzer, *Zur Darstellung von Rimmel und Erde auf einer Schale des Arkesilas-Malers in Rom*, *MusHelv* 36 (1979), 170-176, fig. 2; H. Jucker, *Herakles un Atlas auf einer Schale des Nearchos in Bern*, in (a cura di) U. Höckmann, A. Krug, *Festschrift für Frank Brommer*, Mainz 1977, 191-199, tavv. 53-54; Schefold *SB* II 124.

[S4] Rilievo, fig. 3

Materiale: Bronzo

Stato di conservazione: Frammentario

Descrizione: Figura maschile+albero+figura femminile

Produzione: Argiva

Cronologia: Prima metà del VI secolo a.C.

Contesto: Perachora, deposito votivo ad O del *temenos* di Hera Limenia. Il deposito conteneva altre placche in bronzo con raffigurazioni di soggetti mitologici.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 69; H. Payne, *Perachora: The sanctuaries of Hera Akraia nd Limenia. Excavations of the British School of Archaeology at Athens 1930-1933. Architecture, Bronzes, Terracottas*, Oxford 1940, 147, tav. 49.2-3.

[S5] Coppa (tipo Siana) a figure nere, h 13.5 cm; diam orlo 25.2 cm, fig.6

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Taranto, Museo Nazionale I.G. 4342, 4352

Stato di conservazione: Ricomposta da frammenti.

Descrizione: Figure femminili+albero+Herakles(?)+fontana

Produzione: Attica, Pittore di Heidelberg

Cronologia: 550 a.C. ca.

Contesto: Taranto, contrada Vaccarella, tomba n. 128

Bibliografia: JLIMC V, s.v. *Herakles*, nn. 1766*, 1785; LIMC V, s. v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2734; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 70; *CVA* 3 tav. 26; *ABV* 66, 55; *Para* 27.

[S6] Metopa

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Palermo, Museo Nazionale H 63.253, H 64.302, H 63.7966

Stato di conservazione: Frammentaria

Produzione: Siceliota

Cronologia: Metà del VI secolo a.C.

Contesto: Himera, Tempio B

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles*, n. 1699; *Himera* I, 173, tavv. XLII.2, XLIX 1, 2.

[S7] Gruppo scultoreo

Materiale: Legno

Stato di conservazione: Perduto

Fonte: Paus. V, 17, 2; VI, 19, 8.

Descrizione: Atlante+Herakles+Hesperides

Produzione: Lacedemone, Teocle?

Cronologia: 550-525 a.C.

Contesto: Olimpia, Santuario di Era, Tesoro di Epidamno

Bibliografia: LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 6; LIMC V, s. v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2689; LIMC V, s. v. *Hesperides*, n. 64; G. Beckel, *Götterbeistand in der Bildüberlieferung griechischer Heldensagen*, Stiftland – Verlag Kg., Waldsassen/Bayern 1961, 57-59; Overbeck *SQ* nn. 325, 328; Robert, *Heldensage*⁴ 2, 492, n.2; Schefold *SB* II 123; Steuben 97, n. 89; W. Vollgraff, *Le péan delphique a Dionysos*, BCH 50 (1926), 287.

[S8] Rilievo, fascia decorativa di scudo, h 5.1 cm; largh 5 cm, fig. 5

Materiale: Bronzo

Luogo di conservazione e inventario: Basel, Antikenmuseum, coll. Ludwig

Stato di conservazione: Restaurato

Descrizione: Atlante+Herakles+Atena

Produzione: Argiva

Cronologia: 540 a.C.

Contesto: Olimpia, santuario di Era

Bibliografia: LIMC II, s.v. *Athena*, n. 525; LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 3*, LIMC V, s. v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2682; Gelzer fig. 3; H. Jucker, *Herakles un Atlas auf einer Schale des Nearchos in Bern*, in (a cura di) U. Höckmann, A Krug, *Festschrift für Frank Brommer*, Mainz 1977, 193, tav. 55.2; E. Kunze, *Archaischer Bronzeschild*, in (a cura di) E. Berger, G. Hafner, H. Herdejürgen, E. Kunze, G. Seiterle, V. Slehoferova, *Antike Kunstwerk aus der Sammlung Ludwig*, Basel 1982, 241-247, figg. 9, 12, 13; R. Lullies, *Griechische Kunstwerke*, Sammlung Ludwig, Aachen (=Aachener Kunstblätter 37, 1968), 138-139 n. 56; Schefold, *SB* II 123, fig. 154; Steuben 32, 115 K6.

[S9] Rilievo, fascia decorativa di scudo

Materiale: Bronzo

Luogo di conservazione e inventario: Olimpia, Museo Archeologico B 4836

Stato di conservazione: Frammentario

Decorazione. Atlante+Herakles+Atena

Produzione: Argiva

Cronologia: 540 a.C.

Contesto: Olimpia, santuario di Era

Bibliografia: LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 4; Brommer 1956, 42 n. D18; Steuben 32, 115 K5.

[S10] Decorazione di specchio, fig. 4

Materiale: Bronzo

Luogo di conservazione e inventario: Berlin, Antikensammlung 8414

Stato di conservazione: Frammentario

Descrizione: Albero+Herakles

Produzione: Corinzia

Cronologia: 540 a.C.

Contesto: Corinto

Bibliografia: LIMC V, s. v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2697; A. Furtwängler, *Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland. Berlin*, AA (1894), 117-118, fig. 12; R. Norton, *A Silver "Mirror-Case", Inlaid with Gold, in the National Museum of Athens*, AJA 9.4 (1894), 495-503; Schefold, *SB* II 124, n. 302; W. Von Massow, *Die Kypseloslade*, AM 41 (1916), 44, fig. 8.

[S11] *Kelebe* a figure nere, h 19.7 cm, fig. 7

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Taranto, Museo Nazionale

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: Figure femminili+albero

Produzione: Attica

Cronologia: Terzo quarto del VI secolo a.C.

Contesto: Rutigliano, tomba n. 40 a sarcofago di individuo maschile giovane. Il corredo conteneva una cinquantina di oggetti tra cui bronzi e vasi metallici, prodotti ceramici peuceti, ceramica a vernice nera e vasi di importazione attica.

Bibliografia: F. G. Lo Porto, *Recenti scoperte archeologiche in Puglia*, Atti CStMg (1976), 737-738, tav. CVI. 2.

[S12] *Hydria* a figure nere

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Boulogne su Mer, Mesée Communal 406

Stato di conservazione: Frammentaria

Descrizione: Herakles+donne+fontana+Atena

Produzione: Attica, Pittore di Priamo

Cronologia: 520-510 a.C. ca.

Contesto: Vulci

Bibliografia: LIMC V, s. v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, nn. 2735, 2823*; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 71; *CVA Oxford 2*, 100; *ABV 332*, 21; *Add² 90*; J. Boardman, *Herakles, Peisistratos and sons*, RA (1972), 67-68; P. Friedländer, *Herakles. Sagengeschichtliche Untersuchungen*, Berlin 1907, 125, n. 1; W. G. Moon, *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison (Mi) 1983, 104 fig. 7; Robert, *Heldensage⁴ 527*; K. Schauenburg, *Die einköpfige Hydra*, in AA.VV. *Stele. Tomos eis mnemen N. Kontoleontos*, Athens 1980, 96-102, tav. 13, 33; Schefold *SB II* 124, fig. 156.

[S13] *Neck - amphora* a figure nere, fig. 8

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Boulogne su Mer, Mesée Communal 421

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Herakles+albero+donna+cerva

Produzione: Attica

Cronologia: 520-510 a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Kerynitian Deer (Labour IV)*, n. 2204; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2700*; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 6; E. Hatzivassiliou, *Athenian Black Figure Iconography between 510 and 475 B.C.*, Athens 2010, cat. 219; *Hommes, Dieux et Héros de la Grèce* (Exposition Rouen 1982/83), n. 98b; E. Kunze-Götte, *Der Kleophrades-Maler unter Malern Schwarzfiguriger Amphoren*, Mainz 1992, 144, tav. 62; C. Robert, *Archäologische Hermeneutik. Anteilung zur Deutung klassischer Bildwerke*, Berlin 1919, fig. 211; K. Schauenburg, *Herakles und Vogelmonstrum auf einem Krater in Kiel*, *MededRome 41* (1979), 21-27, tav. 13, fig. 18.

[S14] Anfora a figure nere

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Roma, Musei Vaticani, Collezione Guglielmi 39522

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Herakles+pomi

Produzione: Attica, Pittore di Acheloo

Cronologia: 510-500 a.C.

Contesto: Vulci

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2730*; *ABV* 383, 4; J. D. Beazley, *The development of Attic Black-Figure*, London 1951, 86 tav. 42; Brommer 1956, 41 n. 6; E. Hatzivassiliou, *Athenian Black Figure Iconography between 510 and 475 B.C.*, Athens 2010, cat. 218; Schefold, *SB II* 124 n. 305.

[S15] *Alabastron* a figure nere

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Nauplia, Museum 136

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: Figura femminile+albero+Herakles

Produzione: Attica

Cronologia: Fine del VI secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, 103; Brommer 1942, 112, figg. 8-10; Brommer 1953, 49, tav.29; D. von Bothmer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, *AJA* 61 (1957), 103-110.

[S16] *Lekythos* a fondo bianco, h 19.9 cm; diam orlo 5.8 cm; diam piede 5.8 cm, fig. 9

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Gela, Museo Archeologico, coll. Navarra 40221 (125)

Stato di conservazione: Mediocre. La spalla, il collo e la bocca del vaso sono stati reintegrati in età moderna; la terza figura manca della testa.

Descrizione: Hermes+albero+serpente+Herakles+Iolao

Produzione: Attica, Pittore di Edimburgo

Cronologia: Fine VI secolo a.C./ Inizi V secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2716; LIMC V, s.v. *Hermes*, n. 543; *CVA* 3, tav. 17. 3-4; 18. 3-4; *ABV* 476; *Para* 217; Brommer 1956, 41 n. 1; Haspels, *ABL* 218, 46; E. Hatzivassiliou, *Athenian Black Figure Iconography between 510 and 475 B.C.*, Athens 2010, cat. 221; R. Panvini, *Gela. Il Museo Archeologico*, Catalogo, Gela 1998, 394, VIII. 49; *Idem*, *Ceramiche attiche figurate del Museo Archeologico di Gela. Selection Vasorum*, Venezia 2003, 60, I. 71; Schefold, *SB II* 124; *Ta Attika: veder greco a Gela: ceramiche attiche figurate dall'antica colonia*, (a cura di) R. Panvini, F. Giudice, Roma 2003, 281, F11.

[S17] *Lekythos* a figure nere, fig. 10

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Berlin, Antikensammlung 1993.225 (già Mainz, coll. Privata)

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Herakles+albero+serpente

Produzione: Attica, Pittore della Classe di Atene 581

Cronologia: Fine VI secolo a.C./ Inizi del V secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2691; *ABV* 499, 34; Brommer 1942, 108, figg. 4-6; E. Hatzivassiliou, *Athenian Black Figure Iconography between 510 and 475 B.C.*, Athens 2010, cat. 222; Schefold, *SB II* 124, fig. 155.

[S18] *Lekythos* a figure nere, fig. 11

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Berlin, Antikensammlung F3261

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Albero+serpente+Herakles

Produzione: Attica, Pittore del Cactus

Cronologia: Fine del VI secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2692*; *ABFV* fig. 233; *ABV* 472; *Para* 212; Brommer 1956, 41 n. 3; Haspels, *ABL* tav. 18.1; E. Hatzivassiliou, *Athenian Black Figure Iconography between 510 and 475 B.C.*, Athens 2010, cat. 220.

[S19] *Lekythos* a fondo bianco, fig. 12

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Athens, Nat. Mus. 1132 (CC957)

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Herakles+Atlante

Produzione: Attica, Pittore di Atena

Cronologia: Fine VI secolo a.C./ Inizi del V secolo a.C.

Contesto: Eretria

Bibliografia: LIMC II, s.v. *Astra*, n. 91; LIMC III, s. v. *Atlas*, n. 7*; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2677; *Add* 62; *Add*² 130; *ABV* 522, 50; *ABFV* fig. 252; *Para* 260; B. Ashmole, N. Yalouris, *Olympia, the Sculptures of the Temple of Zeus*, London 1967, 183, fig. 24-25; Brommer 1942, tav. 28a; Brommer 1956, 41 n. 4; C. Dugas, *Recueil de Charles Dugas*, Paris 1960, 118-119; Haspels, *ABL* tav. 47.3a-b; E. Hatzivassiliou, *Athenian Black Figure Iconography between 510 and 475 B.C.*, Athens 2010, cat. 223; A. Salis, *Die Gigantomachie am Schilde der Athena Parthenos*, *JdI* 55 (1940), 114, n. 6; K. Schauenburg, *Gestirnbilder in Athen und Unteritalien*, *AK* 5 (1962), 55.

[S20] Moneta (tetradramma di Cirene)

Materiale: Argento

Luogo di conservazione e inventario: Paris, Bibliothèque Nationale

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Herakles+albero+Hesperis

Produzione: Cirenaica

Cronologia: Fine del VI secolo a.C.

Contesto: Cirene

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2714*; LIMC V, s. v. *Hesperides*, n. 24; *A Catalogue of the Greek coins in the British Museum* (a cura di), R. S. Poole, London 1873, XXII - XXIV tav. 2.19; E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, Paris 1901, 1, tav. 64.15; tav. 4.12; Brommer 1942, 120, fig. 13; F. Chamoux, *Cyrène sous la monarchie des Battiades*, Paris 1953, 280; C. M. Kray, M. Hirmer, *Greek Coins*, New York 1966, tav. 213.784; F. Studniczka, *Kyrene. Eine Altgriechische Götting*, Leipzig 1890, 20, fig. 15; L. Todisco, *Modelli classici per le prime espressioni figurative del peccato originale*, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Bari* 23 (1980), 163-177, fig. 3.

[S21] Metopa del Tesoro degli Ateniesi, h 260 cm, largh 280 cm

Materiale: Marmo

Luogo di conservazione e inventario: Delfi, Museo 2028

Stato di conservazione: Frammentaria

Descrizione: Figura maschile+figura femminile

Produzione: Attica

Cronologia: Fine del VI secolo a.C. (507 a.C. ca.)

Contesto: Delfi, Santuario di Apollo, Tesoro degli Ateniesi, Lato E

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles*, n. 1703*; P. De la Coste Massalière, *Foilles de Delphes* IV 4, Paris 1957, 126-128, fig. 28; *Idem*, *Métopes Delphiques*, BCH 90 (1966), 709, fig. 9; K. Hoffelner, *Dies Metopen des Athener – Schatzhauses*, AM 103 (1988), 93-103.

[S22] Coppa a figure rosse

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Berlin, Staatl. Mus. F2271

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Eracle+pomi

Produzione: Attica, officina di Hermaios

Cronologia: Fine VI secolo a.C./Inizi V secolo a.C.

Bibliografia: LIMC IV, s.v. *Herakles*, n. 61*; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2731; ARV² 111; Brommer 1956, 41 n. 9; Schefold SB II 124 n. 304.

[S23] Cratere a volute a figure rosse, fig. 15

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Malibu, Getty Museum 77.AE.11; Paris, Louvre G166; Firenze PD 507

Stato di conservazione: Frammentario

Descrizione: Herakles+Idra+Iolao+Orthros+Eurytion+Herakles+Geryone+Atena+Herakles+albero+Ladon+Atlante

Produzione: Attica, Pittore di Kleophrades

Cronologia: Inizi del V secolo a.C.

Bibliografia: LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 8*; LIMC V, s.v. *Herakles*, n. 1702*; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2680; *Add* 94; *Add*² 188; ARV², 186, 51; J. Frel, *The Kleophrades Painter in Malibu, GettyMuseum* 4 (1977), 63-70, 74-75, fig. 10; A. Greifenhagen, *Neue Fragmente de Kleophradesmaler*, Heidelberg 1972, tavv. 20-25; H. Mommsen, *Prometheus oder Atlas? Zur Deutung der Amphora Münche 1540*, in (a cura di) J. H. Oakley, O. Palagia, *Athenian Potters and Painters* II, Oxford 2009, 201-211, fig. 5; E. G. Turner, *Papyrus Bodmer XXVIII: a satyr – play on the Confrontation of Herakles and Atlas*, MusHelv 33 (1976), 18, n. 14 a.

[S24] *Stamnos* a figure rosse, fig. 16

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Leningrado, Hermitage Б 1559 (B640, St.1641)

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: Poseidon+Era+Zeus+Herakles+pomi+Atena+albero+Ladon+Atlante+figura femminile+Iris

Produzione: Attica, Pittore di Providence

Cronologia: Secondo quarto del V secolo a.C.

Bibliografia: LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 24; LIMC V, s. v. *Herakles' death and apotheosis*, n. 2875; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 74; *Add*² 274; ARV² 639, 56; *Para* 514; J. D. Baezley, *Etruscan Vase Painting*, Oxford 1947, 43; Brommer 1956, 41 n. 1 (a1); Metzger, *Représentations* 205; A. Peredolskaya, *Attische Tonfiguren aus*

einem Südrussioschen Grab, AK Suppl. 2 (1964), n. 118, tav. 86; E. Petersen, *Ercole riportante i pomi delle Esperidi*, AdI 31 (1859), 293-306 tavv. G, H; B. Philippaki, *The Attic Stamnos*, Oxford 1967, 42.

[S25] Anfora a figure rosse, fig. 17

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Germania, coll. privata

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Figura femminile+Okeanos+albero con serpente+Strymon+Nilos+figura femminile+figura maschile+figura femminile+albero+Herakles+Atena con pomi+albero+Atlante(?)

Produzione: Attica, Pittore di Copenhagen

Cronologia: 470 a.C. ca.

Contesto: Vulci

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2681; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 72 a; LIMC VI, s.v. *Ladon*, n. 1*; H. A. Cahn, *Okeanos, Strymon und Atlas auf einer rotfigurigen Spitzamphora*, in (a cura di) J. Christiansen, T. Melander, *Ancient Greek and Related Pottery*, Proceedings of the 3rd Symposium, 31 August-14 September Copenhagen 1987, Copenhagen 1988, 108-115; F. H. Massa-Pairault, *La domanda di ceramica attica e l'autorappresentazione dei principes. Alcune riflessioni*, in (a cura di) F. Giudice, R. Panvini, *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, IV, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, Roma 2007, 45-55; M. A. Tiverios, *Ikonographie und Geschichte (Überlegungen anlässlich einer Abbildung des Strymon im Garten der Hesperiden)*, MDAI (A) 106 (1991), 129-136; C. Weiss, *Spitzamphora des Syriskos*, in (a cura di) G. Günter, *Mythen und Menschen: Griechische Vasenkunst aus einer deutschen Privatsammlung*, Mainz m Rhein 1997, 104-111.

[S26] Metopa dal Tempio di Zeus, fig. 13

Materiale: Marmo

Luogo di conservazione e inventario: Olimpia, Museo Archeologico L95

Stato di conservazione: Frammentario

Descrizione: Herakles+Atlante+Atena

Fonte: Paus. 5, 10, 9.

Produzione: Laconica

Cronologia: 470 a.C. ca.

Contesto: Olimpia, Santuario di Zeus, Tempio di Zeus, Lato E, in corrispondenza della zona centrale d'accesso al *pronaos*

Bibliografia: LIMC III, s.v. *Athena*, n. 529c; LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 9*; LIMC V, s.v. *Herakles Dodekathlos*, n. 1705*; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2683; B. Ashmole, *Architect and Sculptor in Classical Greece*, Edinburgh 1972, cap. 3; G. B. Ashmole, N. Yalouris, *Olympia, the Sculptures of the Temple of Zeus*, London 1967; G. Beckel, *Götterbeistand in der Bildüberlieferung griechischer Heldensagen*, Stiftland – Verlag Kg., Waldsassen/Bayern 1961, 57-59, Exkurs I; J. Boardman, *GSCP* fig. 22; R. Flacelière, P. Devambez, *Héraclès. Images et récits*, Paris 1966, 120-122, tav. XXII; H. Geertman, *Riflessioni sulle metope del tempio di Zeus ad Olimpia. Disegno ed esecuzione*, BullAntBesch 57 (1982), 70-86; R. Lullies, A. Hirmer, *Griechische Plastik: von den Anfängen bis zum Beginn der römischen Kaiserzeit*, München 1979, tav. 92; Overbeck, *SQ* n. 1034; M. A. Pimpinelli, *Ercole ad Olimpia. Le metope del tempio di Zeus*, Ostraka 3 (1994), 389,

393; S. Stucchi, *La decorazione figurata del tempio di Zeus ad Olimpia*, ASAA 30-32 (1952-1954), 75-131.

[S27] *Hydria* a figure rosse, h 38.8 cm; diam 33 cm

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Champaign (Illinois), Krannert Art Museum 70-8-4

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Herakles+figura femminile+figura femminile+figura femminile+albero+serpente

Produzione: Attica, Pittore di Siracusa

Cronologia: Secondo quarto del V secolo a.C.

Contesto: Siracusa, necropoli

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2701; ILIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 7*; *CVA* I, tav. 22; *Greek vase painting in midwestern collections*, (a cura di) W. G. Moon, L. Berge, Chicago 1981, n. 100; M. Robertson, *A History of Greek Art*, London 1975, 685, n. 35.

[S28] *Pisside* con coperchio a figure rosse

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: London, British Museum 73.1-11.6 (E772)

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Fontana+ figura femminile (Ippolite)+figura femminile+figura femminile (Mapsaura)+albero+serpente+figura femminile (Tethis)

Produzione: Attica, Pittore seguace di Douris

Cronologia: Secondo quarto del V secolo a.C.

Contesto: Atene

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 1*; *Add²* 291; *ARV²* 806, 90; Brommer 1956, 41 n. 6(a6); Smith, *BMVases* 364-365.

[S29] *Coppa* a fondo bianco

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: London, British Museum D6

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Figura femminile+albero+figura femminile

Produzione: Attica, Sotades

Cronologia: Secondo quarto del V secolo a.C.

Contesto: Atene, tomba tra Via Stadiou e Via Kolokotronis

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 75; *Add²* 286; *ARV²* 763, 1; Brommer 1956, 41 n. 8(a8); L. Burn, *Honey Pots: Three White Ground Cups by the Sotades Painter*, AK 28 (1985), 93-105; A. Collinge, *Aristaios, or his father in low?*, AK 31 (1988), 9-20; M. Giuman, *Melissa. Archeologia delle api e del miele nella Grecia antica*, Roma 2008, 6-8; H. Hoffmann, *Sotades. Symbols of Immortality on a Greek Vases*, Oxford 1997; J. Mertens, *Attic White Ground: Its Development on Shapes Other than Lekythoi*, New York – London 1977, 172; H. Philippart, *Les coupes attiques à fond blanc*, Paris 1936, 292; C. M. Robertson, *La peinture Grecque*, Genève 1959, 131, 133; E. Simon, *Early Classical Vase – Painting*, in (a cura di) C. G. Boulter, *Greek Art: Archaic into Classical, A Symposium held at the University of Cincinnati April 2-3, 1982*, Leiden 1985, 77-78, tav. 73; Smith, *BMVases* 391-392; A. Tsingarida, *Des Offrandes pour l'éternité. Les vases de la "Tombe Sotadès"*, in (a cura di) P. Rouillard, A. Verbanck-Piérard, *Le Vase grec et ses destines*, Exh. Cat. Musée Royal de Mariemont, Morlanwelz (Belgium) 2003, 67-74; I. Wehgartner,

Attisch weißgrundige Keramik: Mattechniken, Werstätten, Formen, Verwendung, Mainz 1883, 95, tav. 32.1; D. Williams, *Sotades: Plastic and White*, in (a cura di) S. Keay, S. Moser, *Greek Art in View: Essays in Honor of Brian Sparkes*, Oxford 2004, 95-120; *Idem*, *The Sotades Tomb*, in (a cura di) B. Cohen, *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases*, Los Angeles 2006, 292-316.

[S30] Metopa dell'Hephaisteion di Atene

Materiale: Marmo

Luogo di conservazione e inventario: Atene

Stato di conservazione: Frammentaria

Descrizione: Herakles+figura femminile

Produzione: Attica

Cronologia: Intorno alla metà del V secolo a.C.

Contesto: Atene, Tempio di Efesto, Lato E

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles*, n. 1706•*; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2706, n. 2741; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 83; C. Cruciani, L. Fiorini, *I modelli del moderato : la Stoà Poikile e l'Hephaisteion di Atene nel programma edilizio cimoniano*, Napoli 1998, 93-96; A. Furtwängler, s.v. *Hesperiden*, in *RoscherLex I 2*, 2227; H. B. Harrison, *The West Pediment of the Temple of Hephaistos*, *AJA* 60 (1956), 158; H. Koch, *Studien zur Theseustempel in Athen* Berlin 1955, tavv. 18-23; C. Morgan, *The Sculptures of the Hephaisteion*, *Hesperia* 31 (1962), 211-219, tavv. 71-76; Robert, *Heldensage*⁴ 2, 493, n. 1; B. Sauer, *Das Sogenannte Theseion und seion plastischer Schmuck*, Leipzig 1899, 178-179, tav. 6; R. Sneider, *Zwölf Kämpfe des Herakles*, *MDAIR* 1888, 65; H. Thompson, *The pedimental sculpture of the Hephaisteion*, *Hesperia* 18 (1949), 230-268, tav. 64; H. Thompson, *The Sculptural Adornment of the Hephaisteion*, *AJA* 66 (1962), 340-347, tavv. 91-92; Vollkommer 1988, fig. 1; S. Woodford, *Exemplum virtutis: a study of Heracles in Athens in the second half of the fifth century B.C.*, *Ann Arbor* 1966, 223-241.

[S31] *Hydria* a figure rosse

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Paris, Cab. Méd. 4820 (R445)

Stato di conservazione: Frammentaria

Descrizione: Albero+Ladon+Herakles+6 figure femminili

Produzione: Attica, Pittore di Amyone

Cronologia: Intorno alla metà del V secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 8; LIMC VI, s.v. *Ladon*, n. 13*; J. D. Beazley, *Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils*, Tübingen 1925, 320, 17; Brommer 1956, 41 n. 3(a3); A. De Ridder, *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1902, 339-341, figg. 75-76, tav. 18.445; Vollkommer 1988, 17, n. 133.

[S32] *Neck - amphora* a figure rosse, h 32.2 cm, figg. 14, 24

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: London, British Museum F148

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Figura femminile+albero+Ladon+Herakles+Atlante+figura femminile

Produzione: Campana, Pittore appartenente al Gruppo del Pilastro e della Civetta

Cronologia: Intorno alla metà del V secolo a.C.

Bibliografia: LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 13*; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2685; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 54; LIMC VI, s.v. *Ladon*, n. 12*;

LCS 667, 1; J. D. Beazley, *Groups of Campanian Red-figure*, JHS 63 (1943), 66-111, n. 1; Brommer 1956, 42 n.D2.(III2); Robert, *Heldensage*² 2, 495; K. Schauenburg, *Gestirnbilder in Athen und Unteritalien*, AK 5 (1962), tav. 17.4; *Idem*, *Herakles bei Atlas*, AA (1989), 31 n. 50; Vollkommer 1988, 16, n. 118, fig. 25.

[S33] Decorazione dipinta del Trono di Zeus

Materiale: Supporto in argilla

Stato di conservazione: Perduta

Fonte: Paus. 5, 11, 5-6.

Produzione: Laconica, dalla bottega di Panainos

Cronologia: Terzo quarto del V secolo a.C.

Contesto: Olimpia, Santuario di Zeus, Tempio di Zeus

Bibliografia: LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 10; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2684; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 65; EAA V, s.v. *Panainos*, 924-925; RE XVIII 3, s.v. *Panainos*, coll. 417-418; Overbeck, *SQ* n. 696, 34-36; P. Petersen, *Ein Werk des Panainos*, Lipsia 1905; E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, München 1923, II, 636, 660 ss; V. Volcker-Jansenn, *Klassische Paradeigmata. Die Gemälde des Panainos im Zeustempel zu Olympia*, Boreas 10 (1987), 11-31.

[S34] *Hydria* a figure rosse, fig. 18

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: London, British Museum E224

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Figura femminile (Igeia)+figura femminile (Asterope)+figura femminile (Krysostemis)+albero+serpente+figura femminile (Lipara)+Herakles+Iolao

Produzione: Attica, Pittore di Meidias

Cronologia: Ultimo quarto del V secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2717*; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 26; *CVA* 6, tav. 91; *Add*² 361; *ARV* 146, 3, fig. 287; *ARV*² 1313, 5; *Para* 477; K. Arafat, *Classical Zeus, A Study in Art and Literature*, Oxford 1990, 151, fig.8; P. E. Arias, B. B. Shefton, M. Hirmer, *A History of Greek Vase Painting*, London 1962, tav. 214 ; F. Berti, P.G. Guzzo, *Spina, Storia di una città tra Greci ed Etruschi*, Ferrara 1993, 56, fig.46; J. Boardman, *La ceramica antica*, Milano 1984, 224; J. Boardman, *The history of Greek vases: potters, painters and pictures*, London 2001, 99, fig. 134; Brommer 1956, 41 n. 5(a5); L. Burn, *The Meidias Painter*, Oxford 1987, 15-25, tavv. 1-3; G. Camponetti, *L'hydria londinese di Meidias : mito e attualità storica ad Atene durante la Guerra del Peloponneso*, in (a cura di) S. Angiolillo, M. Giuman, *Il vasaio e le sue storie : giornata di studi sulla ceramica attica in onore di Mario Torelli per i suoi settanta anni*, Cagliari, Cittadella dei Musei, aula verde, 20 giugno 2007, Cagliari 2007, 17-47; T.H. Carpenter, *Art and Myth in Ancient Greece*, London 1991, fig. 213; C. Couëlle, *Dire en toutes lettres? Allusions et sous-entendus chez le Peintre de Meidias*, *Metis* 13 (1998), 135-154; W.D.E. Coulson, et al., *The Archaeology of Athens and Attica under the Democracy*, Oxford 1994, 106-107, figg.2-3; R. Flacelière, P. Devambez, *Héraclès. Images et récits*, Paris 1966, 120-122, tav. XXIII; M. De Cesare, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma 1997, 128, fig.67; A. Furtwängler, K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, Munich 1904, 32, tavv.8-9; I. Jenkins, K. Sloan, *Vases & Volcanoes, Sir William Hamilton and his Collection*, London 1996, 181, n. 55; N.B. Kampen, *Sexuality in Ancient Art, Near East, Egypt, Greece, and Italy*, Cambridge 1996, 124, fig. 50; U.

Kron, *Die zehn attischen Phylenheroen: Geschichte, Mithos, Kult u. Darst*, Berlin 1976, 166-167, tav. 25. 2-3; J.G. Pedley, *Greek Art and Archaeology*, New Jersey 1993, 270, fig. 8.48; *Pandora, Women in Classical Greece*, (a cura di) E. D. Reeder et al., Baltimore 1995, 79-80, figg.5-6; A. Richlin, *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford 1992, 31, fig. 1.12; K. Schefold, F. Jung, *Die Urkonige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, Munich 1988, 31, fig. 19; H. A. Shapiro, *Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts 600-400 BC*, Zurich 1993, 127, 207, figg. 79,168; A. Stewart, *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*, Cambridge 1997,175, fig. 112; M.A. Tiverios, *Elliniki techni, archaia angaia*, Athens 1996, 192-193, figg. 175-176 ; Vollkommer 1988, 16, n. 120, fig. 26; S. Woodford, *Exemplum virtutis: a study of Heracles in Athens in the second half of the fifth century B.C.*, Ann Arbor 1966, 190.

[S35] *Pisside* a figure rosse

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Athens, Nat. Mus. 14507

Stato di conservazione: Frammentaria

Decorazione: Figura femminile+figura femminile+albero+figura femminile+figura femminile+Iolao+Herakles+Atena

Produzione: Attica, Maniera del Pittore di Meidias

Cronologia: Ultimo quarto del V secolo a.C.

Contesto: Atene

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2718; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 27; ARV² 1690; L. Burn, *The Meidias Painter*, Oxford 1987, 117, MM145; Vollkommer 1988, 17, n. 121; S. Woodford, *Exemplum virtutis: a study of Heracles in Athens in the second half of the fifth century B.C.*, Ann Arbor 1966, 190.

[S36] Cratere a calice a figure rosse, h 31.5 cm, fig. 19

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: London, British Museum 1907.7-15.2

Stato di conservazione: Integro

Decorazione: Figura femminile+erote+figura femminile+albero+figura femminile+erote+figura femminile; giovane nudo+erote+oca+giovinetto

Produzione: Attica, Maniera del Pittore di Meidias

Cronologia: Ultimo quarto del V secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2737; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 80; Brommer 1956, 118; H. B. Walters, *Red-figured Vases Acquired by British Museum*, JHS 41 (1921), 137-138, tav. 7.V.3.

[S37] *Squat lekythos* a figure rosse

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Genève, coll. privata

Stato di conservazione: Integra

Produzione: Attica, Pittore della Ghianda di Francoforte

Cronologia: Ultimo quarto del V secolo a.C.

Contesto: Grecia

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 59; ARV² 1317; L. Burn, *The Meidias Painter*, Oxford 1987, 102, F4; K. Schefold, F. Jung, *Die Urkönide, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1988, 165-166, fig. 200 a-c.

[S38] *Pelike* a figure rosse, h 26 cm, fig.

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Paris, Louvre 3403 (MN 734)

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Herakles+figura femminile+figura femminile+uomo barbato (Atlante?)

Produzione: Attica, Pittore di Pasithea

Cronologia: Ultimo quarto del V secolo a.C.

Contesto: Cirenaica, Berenike (Benghazi), necropoli

Bibliografia: LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 25; LIMC IV, s.v. *Herakles*, n. 1656; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 77; *CVA* Louvre 8, tav. 48. 3-5; *ARV*² 1472,3; Metzger, *Représentations* 213, n. 41.

[S39] *Pelike* a figure rosse, fig.

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: New York, Metropolitan Museum 08.258.20

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Uomo barbato (Okeanos)+figura femminile+figura femminile+albero+serpente+Herakles

Produzione: Attica, Pittore di Pasithea

Cronologia: Ultimo quarto del V secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2720; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 29*; LIMC VI, s.v. *Ladon*, n. 2*; *Add*² 381; *ARFV* II fig. 378; *ARV*² 1472,1; Brommer 1956, 41 n. 11(b1); Metzger, *Représentations* tav. 27.2; G. M. A. Richter, L. F. Hall, *Red Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art*, New Haven 1936, n. 166, tavv. 162, 166; Vollkommer 1988, 17, n. 134; S. Woodford, *Exemplum virtutis: a study of Heracles in Athens in the second half of the fifth century B.C.*, Ann Arbor 1966, 190.

[S40] *Lebes gamikos* a figure rosse, h 18 cm

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Berlin, Staatl. Mus. F3196

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: Figura maschile+ figure femminili +albero

Produzione: Lucana, Pittore appartenente al Gruppo Minniti

Cronologia: Ultimo quarto del V secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2738; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 81; *LCS* 72, 366, tav. 33.9.

[S41] Cratere a calice a figure rosse, h 42.5 cm

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Siracusa, Museo Regionale 36209

Stato di conservazione: Restaurato da numerosi frammenti e mancante del lato sinistro; non buona la condizione della parte conservata

Descrizione: Albero+serpente+figura maschile+figura femminile

Produzione: Campana, Pittore della Scacchiera

Cronologia: Ultimo quarto del V secolo a.C.

Contesto: Siracusa, necropoli del Fusco

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 55; *CVA* I, tav. 7. 4-5; *LCS* 198, 6.

[S42] Coppa a figure rosse

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Jena, Universitat 0487 (392)

Stato di conservazione: Frammentario

Descrizione: Testa di giovane con lancia+albero+serpente+lembo di chitone femminile

Produzione: Attica, Pittore di Jena

Cronologia: Inizi del IV secolo a.C.

Contesto: Atene, Pnice

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2702; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 28*; ARV² 1512, 20; Brommer 1956, 41 n. 10; *Der Jenaer Maler: eine Töpferwerkstatt im klassischen Athen : Fragmente attischer Trinkschalen der Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität Jena*, Wiesbaden 1996, 88-89; L. Talcott, B. Philippaki, *Small Objects from the Pnyx*, *Hesperia Suppl* 10 (1956), 20; Vollkommer 1988, 17, n. 135; S. Woodford, *Exemplum virtutis: a study of Heracles in Athens in the second half of the fifth century B.C.*, Ann Arbor 1966, 190.

[S43] Cratere a campana a figure rosse, 33 cm

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Malibu, Getty Museum, 96. AE. 29, già New York, coll. Fleischman F93

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: satiro+Herakles+satiro

Produzione: Apula, Pittore del Choregos

Cronologia: 400-380 a.C.

Bibliografia: LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 14; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2687*; Brommer I, 119, tav. 3.5; *La ceramica figurata a soggetto tragico, in Magna Grecia e in Sicilia*, (a cura di), L. Todisco, Roma 2003, 351 n. 391; O. Taplin, *Pots and plays: interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century B.C.*, Los Angeles 2007, 34, fig. 14; L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia. Testi, immagini, architettura*, Milano 2002, tav. XXII.1; A. D. Trendall, *Phlyax Vases*² London 1967, n. 45, tav. 2; A. D. Trendall, T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, Edinburgh 1971, 38, fig. II 13; E. G. Turner, *Papyrus Bodmer XXVIII: a satyr – play on the Confrontation of Herakles and Atlas*, *MusHelv* 33 (1976), 1-23.

[S44] Cratere a calice a figure rosse, h 34 cm, diam orlo 34.6 cm, fig. 25

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Napoli, Museo Nazionale 81865 (H2885)

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: Figura femminile+albero+serpente+figura femminile

Produzione: Apula, Pittore di Lecce

Cronologia: 380-360 a.C.

Contesto: Sant'Agata dei Goti (Bn)

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 3*; *RVAp* I 126, 234; Brommer 1956, 42 n. D5.(III5); *ERCOLE* 2001, n. 33; H. Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, Berlin 1870, 427, n.2885; E. Mugione, *Miti della ceramica attica in Occidente: problemi di trasmissioni iconografiche nelle produzioni italiote*, Taranto 2000, 176, n. 307; A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *Apulian Red-figured Vase Painters of the Plain Style*, Vermont 1961, 65, n. XI.

[S45] *Pelike* a figure rosse, h 39.1 cm, fig. 20

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: New Haven, Yale Univ. 1913.138

Stato di conservazione: Intgra

Descrizione: Figura femminile+erote+giovane nudo+albero+serpente+figura femminile seminuda+erote+figura femminile ammantata e con capo velato+satiro

Produzione: Attica, Pittore appartenente alla officina del P. di Ippolito

Cronologia: Secondo quarto del IV secolo a.C.

Contesto: Cirenaica, Dernah

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2721; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 30*; Brommer 1956, 41 n. 16(b6); S. M. Burke, J. J. Pollitt, *Greek Vases at Yale*, Yale 1975, n. 65; H. Götze, *Die Deutung des Hesperidenreliefs*, JdI 63-64 (1948-1949), 95, fig. 6; Pugliese Uhlenbrock 1986, tav. 21; K. Schefold, F. Jung, *Die Urkönide, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1988, n. 543; Vollkommer 1988, 17, n. 122; S. Woodford, *Exemplum virtutis: a study of Heracles in Athens in the second half of the fifth century B.C.*, Ann Arbor 1966, 190.

[S46] *Pelike* a figure rosse

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Amsterdam, Allard Pierson 3505

Stato di conservazione: Intgra

Descrizione: Figura femminile ammantata con capo velato+erote+Herakles+albero+serpente+figura femminile+figura femminile seminuda

Produzione: Attica, Pittore appartenente all'officina del P. di Ippolito

Cronologia: Secondo quarto del IV secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2703*; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 31; *CVA* I, tav. I (36), 3; *Allard Pierson Museum: Algemeene Gids*, Amsterdam 1965, tav. 72 ; Brommer 1956, 41 n. 15(b5); K. Schefold, F. Jung, *Die Urkönide, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1988, n. 355; Vollkommer 1988, 17, n. 126; S. Woodford, *Exemplum virtutis: a study of Heracles in Athens in the second half of the fifth century B.C.*, Ann Arbor 1966, 190.

[S47] *Cratere* a campana a figure rosse, h 42 cm

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Amsterdam, Allard Pierson 8229

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: Giovane nudo con lagobolon+figura femminile+Herakles+erote+figura femminile+uomo barbato

Produzione: Attica, Pittore di Pourtalès

Cronologia: Secondo quarto del IV secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2719*; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 78; *ARV²* 1446; AA. VV., *Griekse, Etruskische En Romeinse Kunst, Allard Pierson Museum*, Amsterdam 1976, fig. 43; Metzger, *Représentations* tav. 17.33; *Vazen uit de Schenking Six* , Allard Pierson Museum, Wasmuth 1972, n. 28; Vollkommer 1988, 17, n. 130.

[S48] *Hydria* a figure rosse, h 40 cm, fig. 21

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: London, British Museum E 227

Stato di conservazione: Intgra

Descrizione: Figura femminile+giovane nudo+figura femminile+erote+Herakles+albero+figura femminile+figura femminile+Iolao

Produzione: Attica, Pittore di Euphranore

Cronologia: Secondo quarto del IV secolo a.C.

Contesto: Cirenaica

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2722*; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 32; CVA 6 tav. 93. 2; Brommer 1956, 41 n. 12(b2); Meztger, *Représentations*, tav. 27.1; K. Schefold, F. Jung, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1988, n. 170; Smith, *BMVases III*, 179-180; Vollkommer 1988, 17, n. 123; S. Woodford, *Exemplum virtutis: a study of Heracles in Athens in the second half of the fifth century B.C.*, Ann Arbor 1966, 190.

[S49] *Pelike* a figure rosse, h 35 cm

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Leningrado, Hermitage зп. 2 (St 1788)

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Uomo barbato+figura femminile+sileno+albero+figura femminile+erote+Dioniso+figura femminile

Produzione: Attica

Cronologia: Secondo quarto del IV secolo a.C.

Bibliografia: LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 27; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 79; Brommer 1956, 41 n. 17(b7); Metzger, *Représentations* 131 n. 48; 204 n. 24, tv. 14.4; Z. Theil, *Die Vasen-Sammlung der Kaiserlichen Ermitage*, St. Petersburg 1869, n. 1788.

[S50] *Pelike* a figure rosse, h 57 cm, diam orlo 20 cm

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Catania, Museo Civico MB 4402 (L768)

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Figura femminile+figura femminile+albero+serpente+figura femminile+figura femminile+figura femminile+erote

Produzione: Apula, Pittore dell'Ilioupersis

Cronologia: Secondo quarto del IV secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 4*; *RVAp I*, 195, 20; Brommer 1956, 42 n. D10.(III10); M. E. Masci, *Picturae Etruscorum in vasculis. La raccolta Vaticana e il collezionismo di vasi antichi nel primo Settecento. Musei Vaticani – Museo Gregoriano Etrusco. Documenti e Monografie 1*, Roma 2008, 260; G. Libertini, *Il Museo Biscari*, Milano – Roma 1930, 183, n. 768, tav. 90.

[S51] *Pelike* a figure rosse

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Basel, mercato antiquario

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Herakles+erote+albero+serpente+sei Hesperides

Produzione: Apula

Cronologia: Secondo quarto del IV secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 38 a.

[S52] Cratere a volute a figure rosse, h 112 cm, diam orlo 55 cm, diam piede 28 cm, fig. 31

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Ruvo, Museo Jatta 36822

Stato di conservazione: Lesionati il corpo e il piede.

Descrizione: Registro superiore: figura femminile+erote+figura femminile+Hesperides+albero+serpente+figura femminile+figura femminile; registro inferiore: sei figure femminili

Produzione: Apula, Pittore di Licurgo

Cronologia: Secondo quarto del IV secolo a.C.

Contesto: Ruvo di Puglia

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 2*; LIMC VI, s.v. *Ladon*, n. 3*; *RVAp* I 417, 16; Brommer 1956, 42 n. D8.(III8); G. Jatta, *Catalogo del Museo Jatta con breve spiegazione dei monumenti da servir di guida ai curiosi*, Napoli 1869, 540-575; E. Keuls, *The Water Carriers in Hades*, Amsterdam 1974, 101, tav. 16; *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, (a cura di) L. Todisco, Roma 2003, 436, tav. Tav. 78. Ap 102; *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, (a cura di) G. Sena Chiesa, E. A. Arslan, Milano 2004, 234, n. 238; H. Sichtermann, *Griechische Vasen in Unteritalien: aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, Tübingen 1966, 50, n. 72, tavv. 119-121.

[S53] *Lekythos aryballica* a figure rosse, h 28.9 cm, diam orlo 7.3 cm, fig. 28

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Napoli, Museo Nazionale inv. 81856 (H 2893)

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Iolao+figura femminile++albero+serpente+figura femminile+Herakles

Produzione: Apula, Pittore di Licurgo

Cronologia: 360-340 a.C.

Contesto: Ruvo di Puglia, tomba a semicamera in Via Piave

Bibliografia: LIMCV, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2726*; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 39; Brommer 1942, 117, fig. 12; Brommer 1956, 42 n. D6.(III6); *ERCOLE* 2001, n. 34; H. Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, Berlin 1870, 431-432; *I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli*, 120, n.10.24; G. Jatta, *Catalogo del Museo Jatta con breve spiegazione dei monumenti da servir di guida ai curiosi*, Napoli 1869, copia anastatica 1996, 120; A. C. Montanaro, *Ruvo di Puglia e il suo territorio. Le necropoli*, Roma 2007, 357- 381.

[S54] *Pelike* a figure rosse

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Già Napoli, coll. Morchioni, poi Torino; ora sconosciuto

Stato di conservazione: Perduta

Descrizione: Albero+ Hesperides+Herakles

Produzione: Lucana, Pittore del Primato

Cronologia: Metà del IV secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2704; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 37; *LCS* 172, 986; A. J. Beazley, *Prometheus Fire-Lighter*, *AJA* 43 (1939), 634, tav. 11; Brommer 1956, 42 n. D9.(III9); Vollkommer 1988, 17, n. 132.

[S55] *Lekythos* a figure rosse, h 47.5 cm, fig. 29

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Napoli, Museo Nazionale inv. 81847 (H2873)

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Busti di Pan, Tara, Hermes, Donakis; in basso tre figure femminili (Aiopis, Antheia, Kalypso)+albero+serpente+Hesperis+Herakles+Nelisa

Produzione: Pestana, Assteas

Cronologia: Metà del IV secolo a.C.

Contesto: Paestum, nei pressi di Porta Aurea, a ridosso del lato N delle mura: probabilmente faceva parte del corredo di una delle tombe a camera dipinte.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2729; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 36*; EAA I, s.v. *Assteas*, 743-746, fig. 938; *RVP* 86, 135; 99-100, tav. 57; Brommer 1956, 42 n.D4.(III4); S. Gogos, *Drei etruskische Schmuckscheiben im Museum Deutsche Geschichte*, OCEAI 55 (1984), 35, fig. 6; *La Magna Grecia nelle Collezioni del Museo Archeologico di Napoli*, (a cura di) S. De Caro, M. R. Borriello, Napoli 1996, 18, 22, n.1.2; A. Pontrandolfo, *La conoscenza di Paestum nella storia dell'archeologia*, in (a cura di) G. Raspi Serra, G. Simoncini, *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico, 1750-1830*, Firenze 1986, 120-138, in particolare 128 n. 16; L. A. Stella, *Mitologia greca*, Torino 1956, 55; A. D. Trendall, *Red-figure vases of South Italy and Sicily: a handbook*, London 1989, fig. 351; *Vasi Antichi. Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, (a cura di) M. Lista, M. Denoyelle, L. Chazalon, A. Pontrandolfo, Napoli 2009, 100-101; Vollkommer 1988, 17, n. 131.

[S56] *Squat lekythos* a figure rosse, fig. 30

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: New York, coll. Fleischmann F96

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Figura femminile+Hesperis+albero+serpente+Hesperis+figura femminile presso un louterion+busto di satiro

Produzione: Pestana, Assteas

Cronologia: Metà del IV secolo a.C.

Contesto: Paestum, scavi clandestini

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 5 a; LIMC VI, s.v. *Ladon*, n. 9*; *RVP* 200, fig. 351; *A Passion for Antiquities, Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischman*, (a cura di) M. True, K. Hamma, Malibu 1994, 146-149, cat. n. 65; *Nostoi. Capolavori ritrovati*, Catalogo della Mostra, Roma, palazzo del Quirinale 21 dicembre 2007-2 marzo 2008, (a cura di) L. Godart, S. De Caro, Roma 2007, 178, n. 48; *The J. Paul Getty Museum Handbook of the Antiquities Collection*, Los Angeles 2002, 120.

[S57] *Hydria* a figure rosse, h 50 cm, fig. 26

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Zurigo, coll. Roš

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Figura femminile+albero+serpente+due figure femminili

Produzione: Campana, Pittore Whiteface

Cronologia: Metà del IV secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 5*; LIMC VI, s.v. *Ladon*, n. 8*; *LCS* 381, 139, tav. 147.1; *LCS Suppl II*, 214; *LCS Suppl III*, 183; *Das Tier in der Antike 400 Werke ägyptischer, griechischer, etruskischer und römischer Kunst aus privatem und öffentlichen Besitz*, Ausgestellt im Archäologischen Institut der Universität Zürich vom. 21 September bis 17 November 1974, Zürich 1974, n. 264, tav. 44.

[S58] Cratere a volute a figure rosse, h 73 cm

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Genova, Museo Civico
Stato di conservazione: Frammentario
Descrizione: Registro superiore, tre figure femminili; registro inferiore, due figure femminili+albero+serpente+Herakles+figura maschile
Produzione: Italiota
Cronologia: Metà del IV secolo a.C.
Contesto: Genova, necropoli Via Venti Settembre, tomba n. 44.
Bibliografia: LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 63*; Brommer 1956, 42 n. D12.(III12); R. Paribeni, *Necropoli arcaica rinvenuta nella città di Genova*, *Ausonia* 5 (1911), 24, fig. 4.

[S59] *Hydria* a figure rosse

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: New York, MMA 24.97.5

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: Giovane nudo (Iolao)+figura femminile+Herakles+albero+serpente+Nike+figura femminile+figura femminile+satiro

Produzione: Attica, Pittore delle Esperidi

Cronologia: Terzo quarto del IV secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2723; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 33*; W. Amelung, *Herakles bei den Hesperiden*, *BerlWPr* (1923), 80; Brommer 1956, 41 n. 13(b3); Metzger, *Représentations* tav. 27.4; G. M. A. Richter, L. F. Hall, *Red Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art*, New Haven 1936, n. 171, tav. 166; Vollkommer 1988, 17, n. 124; S. Woodford, *Exemplum virtutis: a study of Heracles in Athens in the second half of the fifth century B.C.*, Ann Arbor 1966, 190.

[S60] Cratere a calice a figure rosse, h 44 cm, fig. 23

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Paris, Petit Palais 327

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: Figura femminile+erote+Herakles+albero+figura femminile+satiro+giovane nudo (Iolao)

Produzione: Attica, Pittore appartenente al Gruppo L. C.

Cronologia: Terzo quarto del IV secolo a.C.

Contesto: Tanagra

Bibliografia: LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 26; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2725*; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 34; *CVA* tav. 24.1-4, 6; tav. 25.1-4; *Add²* 380; *ARV²* 1457, 8; *ARFV* II fig. 420; Brommer 1956, 41 n. 14(b4); Metzger, *Représentations* tav. 27.3; Vollkommer 1988, 17, n. 127; S. Woodford, *Exemplum virtutis: a study of Heracles in Athens in the second half of the fifth century B.C.*, Ann Arbor 1966, 190.

[S61] Cratere a calice a figure rosse, fig. 22

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Leipzig, Univ. T 3549

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: Figura femminile+Herakles+albero+erote+figura femminile seminuda+figura femminile

Produzione: Attica, Pittore appartenente al Gruppo L. C.

Cronologia: Terzo quarto del IV secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2724; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 35; *Add²* 380; *Para* 493, 8bis; Brommer 1956, 41 n. 56; E. Paul, *Griechische Vasenmalerei*, Wien 1983, tav. 26; K. Schauenburg, *Herakles unter Götter*, *Gymnasium* 70 (1963), 131, n. 125 tav. 12.1; Vollkommer 1988, 17, n. 125.

[S62] Cratere a volute a figure rosse, fig. 33

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: London, mercato antiquario

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: Satiro+Herakles+albero+serpente+due figure femminili

Produzione: Apula, Pittore di Gioia del Colle

Cronologia: Terzo quarto del IV secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2727; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 38*; *RVAp* II 458, 7 a; Sotheby, 10 July 1979, n. 342 e 15 July 1980, n. 185; Vollkommer 1988, 17, n. 136.

[S63] *Situla* a figure rosse, fig. 34

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Köln, mercato antiquario (Galleria Casa Serodine)

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Registro superiore, satiro+figura femminile; registro inferiore, Herakles+altare+figura femminile+albero+serpente

Produzione: Apula, Pittore di Ascoli Satriano

Cronologia: Terzo quarto del IV secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2728; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 40; LIMC VI, s.v. *Ladon*, n. 5; *RVAp Suppl* I, 126, 874 a, tav. 23.6; *RVAp Suppl* II, 199; Sotheby 11 December 1989, n. 156; A. D. Trendall, *Red-figure vases of South Italy and Sicily: a handbook*, London 1989, fig. 228; Vollkommer 1988, 17, n. 137.

[S64] Cratere a volute a figure rosse, figg. 32, 35, 36, 37, 38

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Napoli, Museo Nazionale inv. 81934 (H3255)

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: Registro superiore, Phosphoros+Herakles+Atlante+Helios; registro centrale, Atena+Nike+due figure femminili; registro inferiore, tre figure femminili+albero+serpente+figura femminile

Produzione: Apula, Pittore di Dario

Cronologia: Terzo quarto del IV secolo a.C.

Contesto: Ruvo di Puglia

Bibliografia: LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 12*; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2686; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 56*; *RVAp* II 496, 42b; J. D. Beazley, *Etruscan Vases Painting*, Oxford 1947, 84; Brommer 1956, 42 n. D7.(III7); A. C. Montanaro, *Ruvo di Puglia e il suo territorio, Le necropoli*, Roma 2007; K. Schauenburg, *Gestirnbilder in Athen und Unteritalien*, *AK* 5 (1962), 55-59, tav. 17.3; Vollkommer 1988, 16, n. 116, fig. 23.

[S65] Anfora panatenaica a figure rosse, fig. 39

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Berlin, Staatl. Mus. F 3245

Stato di conservazione: Frammentaria

Descrizione: Registro superiore, Selene+Atlante+Herakles+Ermete+figura femminile; registro inferiore, albero+serpente+figura femminile+figura femminile+erote

Produzione: Apula, Pittore molte vicino nello stile al P. di Dario

Cronologia: Terzo quarto del IV secolo a.C.

Contesto: Ruvo di Puglia

Bibliografia: LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 19*; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2688; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 57; *RVAp* II 499, 56; J. Bayet, *Les origines d'Hercule roman*, Paris 1926, 399, n. 1; J. D. Beazley, *Etruscan Vase Painting*, Oxford 1947, 43; Brommer 1956, 42 n. D1.(III1); Vollkommer 1988, 16, n. 115.

[S66] Cratere a volute a figure rosse, fig. 40

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: New York, mercato antiquario

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: Registro superiore, due figure femminili+Selene su carro+Herakles+Atena; registro inferiore, Ermete+Herakles+Atlante+Ghe+figura femminile+albero+serpente

Produzione: Apula, Pittore degli Inferi

Cronologia: Terzo quarto del IV secolo a.C.

Contesto: Puglia

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2688 a; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 58*; LIMC VI, s.v. *Ladon*, n. 4*; *RVAp* Suppl II, 162, 283c; K. Schauenburg, *Herakles bei Atlas*, AA (1989), 23-32, fig. 1.

[S67] *Loutrophoros* a figure rosse, h 90 cm, diam labbro 26 cm, diam corpo 35.2 cm, dia piede 18.7 cm

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione: Malibu, Getty Museum 86.AE.680

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Registro superiore, Astrapi+naiskos con Zeus, Afrodite ed erote+Eniaytos+Eleusi; registro inferiore, figura femminile+cigno+Leda+Ypnos+albero+figura femminile; cervo+erote

Produzione: Apula, Pittore del Louvre MNB 1148 (seguace del P. di Dario e dell'Oltretomba)

Cronologia: Terzo quarto del IV secolo a.C.

Bibliografia: LIMC VI, s.v. *Leda*, 17*; *RVAp* Suppl II, 20, 278-282; C. Aellen, *A la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personifications dans la céramique italote*, I-II, Zürich 1994, 104-105, n. 85, tavv. 101-104; K. Schauenburg, *Zur Grabsymbolik Apulischer Vasen*, JdI 104 (1989), 46, figg. 31-32; O. Taplin, *Pots and plays: interactions between tragedy and Greek Vase-painting of the fourth century B.C.*, Los Angeles 2007, 89-90; *The J. P. Getty Museum Journal* 15 (1987), 163-164.

[S68] *Hydria* a figure rosse, h 34.3 cm, diam orlo 11.6 cm, fig. 27

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Napoli, Museo Nazionale 82294 (H2852)

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Figura maschile+albero+serpente+figura femminile

Produzione: Campana, Pittore delle Danaidi

Cronologia: 330-320 a.C.

Contesto: Avella

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2705; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 61; LCS 429, 487; A. J. Beazley *Groups of Campanian Red-figure*, JHS 63 (1943), 76; Brommer 1956, 42 n.D3(III3); F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage. Herakles, Theseus, Aigeus, Erechtheus, Erichthonios, Kekrops, Kodros, Perseus, Bellerophon, Meleager, Peleus*, Marburg 1960, 88; ERCOLE 2001, n. 35; H. Heydemann, *Griechische Vasenbilder*, Berlin 1870, 405, n. 2852; Vollkommer 1988, 17, n. 128.

[S69] *Lekyhtos* a figure rosse

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Paestum, Museo Nazionale 5180

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Erote+figura femminile+erote+albero+erote+figura femminile+erote

Produzione: Pestana, Pittore di Napoli 1778

Cronologia: Ultimo quarto del IV secolo a.C.

Contesto: Paestum, Tempa del Prete

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 82; RVP 286-287, 166, tav. 181; B. Neutsch, *Archäologische Grabungen und Funde im bereich der Unteritalischen Soprintendenzen von Taren, Reggio di Calabria und Salerno*, AA(1956), 409, fig. 133; A. D. Trendall, *Archaeology in Sicily and Magna Grecia*, ArchRepts (1955), 57, fig. 10.

[S70] *Hydria* a figure rosse

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Lisbona, Collezione Palmella

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Due figure femminili+albero+serpente+figura maschile (Giasone?)

Produzione: Pestana, Pittore dell'Oreste di Boston

Cronologia: Ultimo quarto del IV secolo a.C.

Bibliografia: LIMC III, s.v. *Atlas*, n. 28; LIMC V, s.v. *Herakles and the Hesperides (Labour XII)*, n. 2739; LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 62*; RVP 258, 1022; F. Brommer, *Herakles und die Hesperiden auf Vasenbilder*, JdI 57 (1942), 105-119; Brommer 1956, 42; Gerhard, *Gesammelte Akademische Abhandlungen und Kleine Schriften, I*, Berlin 1866, 65; A. D. Trendall, *Paestan Pottery. A Study of the red-figured Vases of Paestum*, London 1936, 14, 204bis tav. 1d; M. Rocha Pereira, *Humanitas* 11 (1959), 5-13, figg. 4-8; *Idem*, *Greek Vases in Portugal*, Coimbra 1962, 103-115, tavv. 54-58; K. Schauenburg, *Perseus in der Kunst des Altertums*, Bonn 1960, 88-89, tav. 35.2.

[S71] *Patera* a figure rosse

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: New York, mercato antiquario

Stato di conservazione: Integra

Descrizione: Figura femminile+albero+serpente+erote+figura femminile

Produzione: Apula, Pittore del *Sakkos* Bianco

Cronologia: Anni finali del IV secolo a.C.

Bibliografia: LIMC V, s.v. *Hesperides*, n. 41*; Sotheby (NY) 29 November 1989, n. 123.

[S72] Cratere a volute a figure rosse

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Basel, mercato antiquario

Stato di conservazione: Integro

Descrizione: Registro superiore, Amazzone; registro inferiore, Ermes+naiskos con Herakles ed albero+serpente+ Atena

Produzione: Apulo, Pittore appartenente al Gruppo di Stoccarda

Cronologia: Anni finali del IV secolo a.C.

Bibliografia: LIMC VI, s.v. *Ladon*, n. 7; *RVAp Suppl II*, 365, 200-8; K. Schauenburg, *Zur Grabsymbolik Apulischer Vasen*, *JdI* 104 (1989), 55, fig. 39.

[S73] Vaso a figure rosse

Materiale: Argilla

Luogo di conservazione e inventario: Svizzera, coll. Bollingen

Stato di conservazione: Frammentario

Descrizione: albero+serpente

Produzione: Italiota

Cronologia: Anni finali del IV secolo a.C.

Bibliografia: LIMC VI, s.v. *Ladon*, n. 14; R. Blatter, *Im Garten der Heperiden*, *AW* 17.3 (1986), 53, fig. 2.

Abbreviazioni bibliografiche

ABV:

J. Beazley, *Attic Black Figured Vases*, Oxford 1956.

Add:

Th. Carpenter, T. Mannack, M. Mendoca, *Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV², and Paralipomena*, Oxford 1989.

ARV²:

J. Beazley, *Attic Red-figure Vase Painters*, I-III, Oxford 1963.

ABFV:

J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, London 1974.

ARFV:

J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*, London 1975.

Brommer 1942:

F. Brommer, *Herakles und die Hesperiden auf Vasenbildern*, *JdI* 57 (1942), 105-123.

Brommer 1953:

F. Brommer, *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Münster 1953.

Brommer 1956:

F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg 1956.

Brommer 1971:

F. Brommer, *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage, I, Herakles*, Marburg 1971.

CVA:

Corpus Vasorum Antiquorum

EAA:

Enciclopedia dell'Arte Antica

ERCOLE 2001:

Ercole, l'eroe, il mito, (a cura di) S. De Caro, Milano 2001.

Haspels ABL:

C. H. E. Haspels, *Attic Black Figured Lekythoi*, Paris 1936.

Himera I:

Himera I. Campagne di scavo 1963-1965, (a cura di) A. Ariani, N. Bonacasa, C.A. Di Stefano, E. Joly, M. T. Manni Piratino, G. Schmiedt, A. Tusa Cutroni, Roma 1970.

L'Arca invisibile 2005:

L'arca invisibile. Studi sull'arca di Cipselo, (a cura di) M. Giuman, Cagliari 2005.

LCS:

A. D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967.

Megara Hyblea II:

G. Vallet, F. Villard, *Megara Hyblea II. La céramique archaïque*, Paris 1964.

Metzger, Représentations:

H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*, Paris 1953.

Overbeck, SQ:

J. A. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868.

Para:

J. Beazley, *Paralipomena. Additions to Black-Figure Vase Painters and to Red Figure Vase Painters*, Oxford 1971.

Pugliese Uhlenbrock 1986:

J. Pugliese Uhlenbrock, *Herakles. Passage of the Hero through 1000 years of Classical Art*, New York 1986.

Robert, Heldensage²:

C. Robert, *Griechische Mythologie 2. Die Heroen (Die griechische Heldensage) 2. Die Nationalheroen*, Berlin 1921.

Robert, Heldensage⁴:

C. Robert, *Griechische Mythologie 2. Die Heroen (Die griechische Heldensage) 3. Die grossen Heldenepen 2. Der Troische Kreis bis zu Ilions Zerstörung*, Berlin 1923.

RVAp:

A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The red-figured Vases of Apulia I-III*, Oxford 1978-1982.

RVAp Suppl. I:

A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *First Supplement to The red-figured Vases of Apulia*, Oxford 1983.

RVP:

A. D. Trendall, *The red-figured vases of Paestum*, Oxford 1987.

Schefold, Sagenbilder:

K. Schefold, *Fruhgriechische Sagenbilder*, München 1964

Schefold SB II:

K. Schefold, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1981.

Smith, *BMVases*:

C. Smith, *A Catalogue of Greek and Etruscan vases in the British Museum*, London 1893-1925.

Splitter 2000:

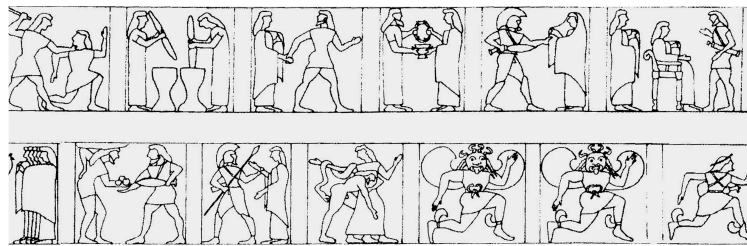
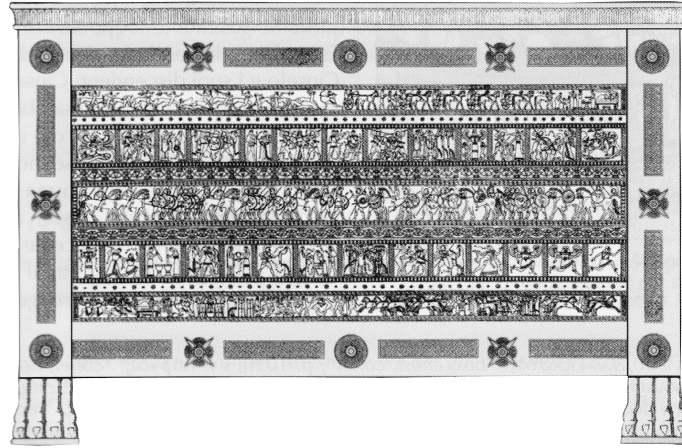
R. Splitter, *Die "Kypseloslade" in Olympia. Form, Funktion und Bildschmuck: eine archaologische Rekonstruktion*, Main 2000.

Steuben:

H. von Steuben, *Sagendarstellungen auf korinthischen und attischen Vasen*, Freiburg 1960.

Vollkommer:

R. Vollkommer, *Herakles in the Art of Classical Greece*, Oxford 1988.



**fig. 1 - Ricostruzione grafica Arca di Cipselo e particolare
terza chora
Da Splitter 2000**



fig. 2 - Interno coppa attica a figure nere
Da LIMC V



fi. 3 - Frammento di impugnatura di scudo da Perachora
Da Payne 1936

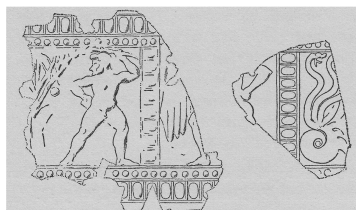


fig. 4 - Disegno di specchio
da Von Massow 1916

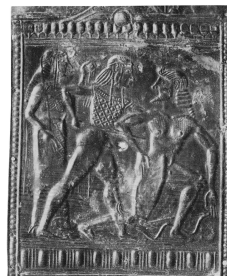


fig. 5 - Particolare impugnatura di scudo da Olimpia
da Kunze 1982



**fig. 6 - Coppa laconica a figure nere da
Taranto
Da CVA**



**fig. 7 - Kelebe attica a
figure nere da Rutigliano
Da Lo Porto 1976**



**fig. 8 - Anfora attica a
figure nere
Da LIMC V**

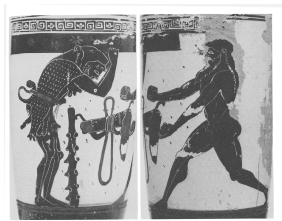


fig. 9 - *Lekythos* a figure nere da Gela
Da *Ta Attika* 2003

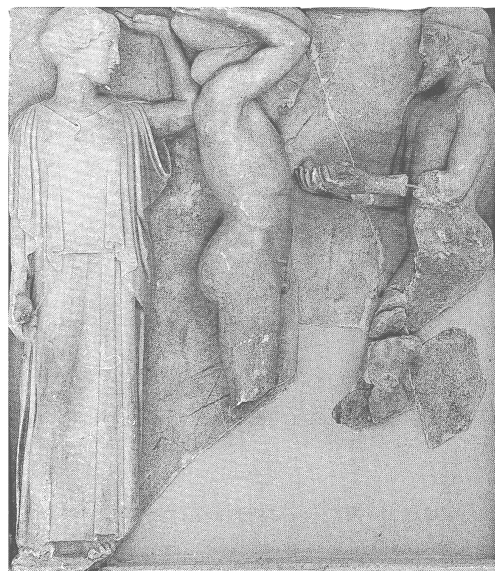


fig. 10 - *Lekythos* attica a
figure nere
Da LIMC V

fig. 11 - *Lekythos* attica
a figure nere
Da LIMC V



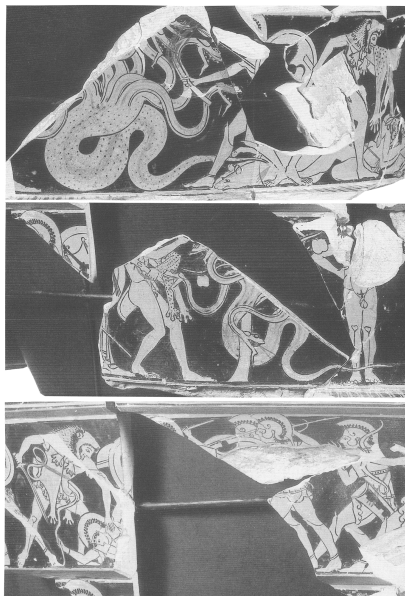
**fig. 12 - *Lekythos* a fondo bianco da Eretria
Da Yalouris 1980**



**fig. 13 - Metopa del tempio di Zeus ad Olimpia
Da LIMC V**



**fig. 14 - *Neck-amphora* campana a figure rosse
Da LIMC V**



**fig. 15 - Cratere a volute frammentario del P. di Kleophrades
Da Frel 1977**



**fig. 16 - Disegno dello *stamnos* del P. di Povidence
Da Petersen 1859**



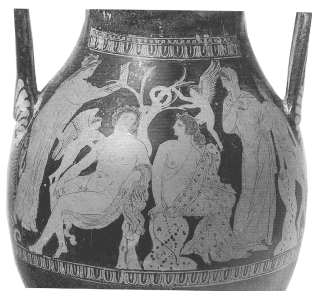
**fig. 17 - Anfora a punta del P. di Copenhagen
da Vulci
Da Cahn 1988**



fig. 18 - Hydria del P. di Meidias
DA Boardman 2001



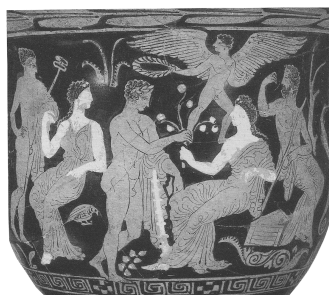
fig. 19 - Cratere a calice del P. di Meidias
Da CVA



**fig. 20 - Pelike del P. di Ippolito da Dernah
Da LIMC V**



**fig. 21 - Hydria del P. di Euphranore dalla Cirenaica
Da LIMC V**



**fig. 22 - Cratere del Gruppo L.C.
DA LIMC**



**fig. 23 - Cratere a calice da Tanagra
da LIMC V**



fig. 24 - Particolare della
neck-amphora campana
Da LIMC



fig. 25 - Cratere a calice
del P. di Truro
Da Ercole 2001



fig. 26 *Hydria* campana
Da LIMC V



fig. 27 - *Hydria* campana
Da LIMC V



**fig. 28 - Particolare di *lekythos*
a figure rosse apula
Da *Ercole* 2001**

**fig. 29 - *Lekythos* a
figure rosse pestana
DA LIMC 1990**



**fig. 30 - *Lekythos* a figure
rosse pestana
Da *Nostoi* 2007**





fig. 31 - Cratere a volute del P. di Licurgo
Da *Miti Greci* 2004

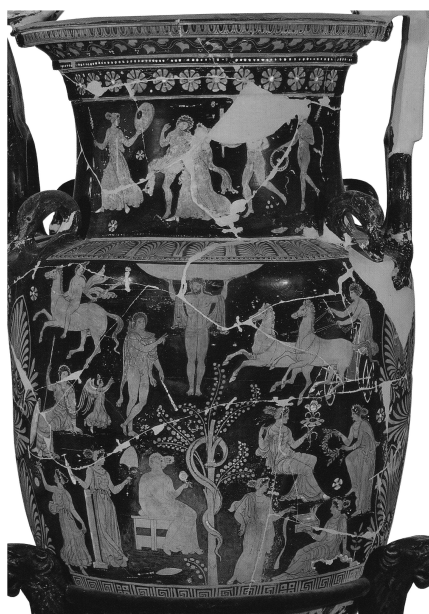


fig. 32 - Lato B cratere a volute del P. di
Dario
Da *Miti Greci* 2004

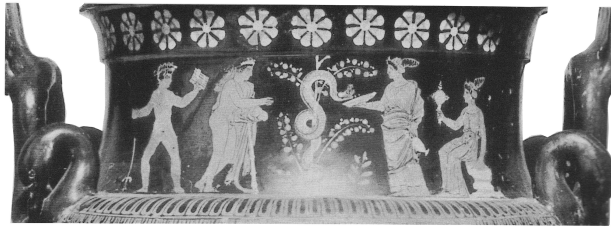


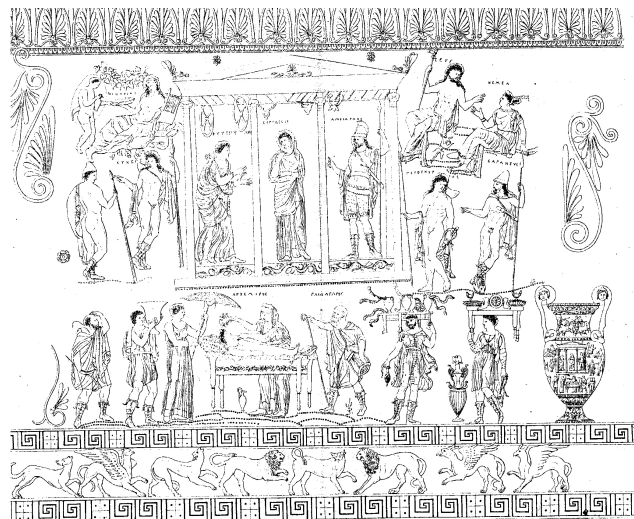
fig. 33 - Particolare collo di cratere a volute a figure
rosse apulo
DA LIMC V



fig. 34 - Lato A *situla* a figure rosse apula
DA LIMC V



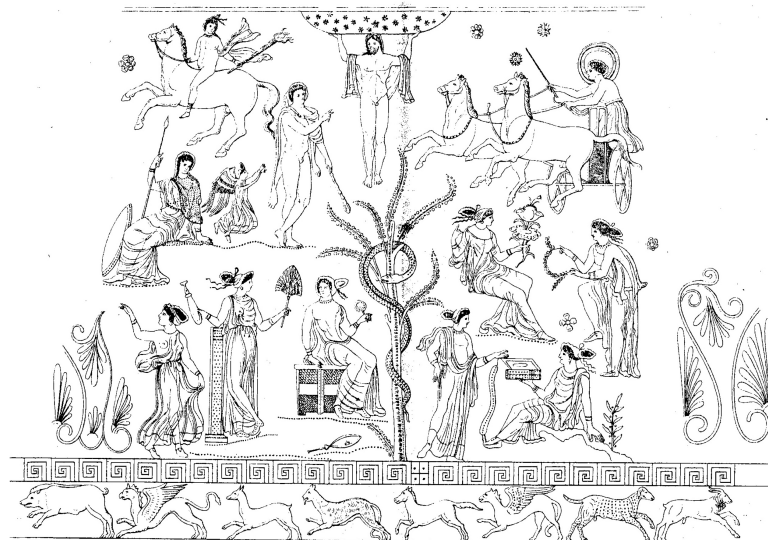
**fig. 35 - Lato A cratere a volute del Pittore di
Dario da Ruvo
Da Montanaro 2007**



**fig. 36 - Disegno Lato A cratere a volute del Pittore di
Dario da Ruvo
Da Gerhard 1866-1888**



**fig. 37 - Lato B cratere a volute del Pittore di Dario da Ruvo
Da Montanaro 2007**



**fig. 38 - Disegno Lato B cratere a volute del Pittore di Dario da Ruvo
Da Gerhard 1866-1888**

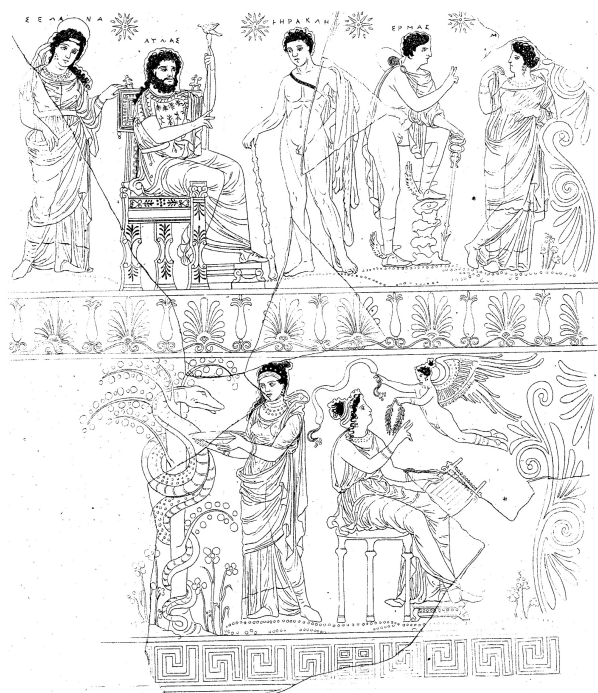


fig. 39 - Disegno di cratere a volute del P. di Dario
Da Gerhard 1866-1888

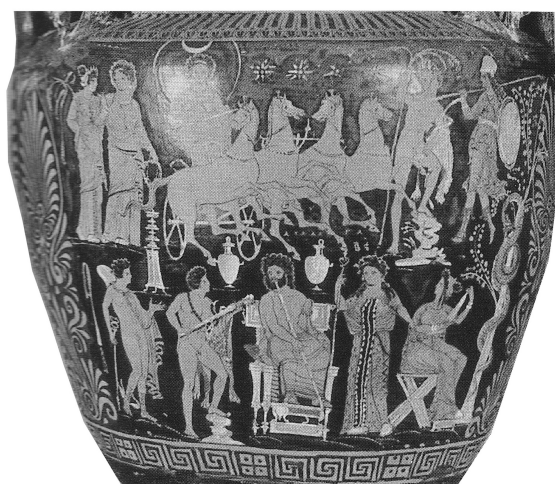


fig. 40 - Lato A Anfora del P. degli
Inferi
Da LIMC V

A U T O R I E O P E R E	C R O N O L O G I A	F O N T I D I R E T T E	F O N T I I N D I R E T T E	C A R A T T E R I	F · D I N O T T E	F · D I A T L A N T E	N U M E R O	N O M I	O L T R E O C E A N O	L I B I A	I P E R B O R E I	A · P R E N D E I P O M I	H · U C C I D E L A D O N	H · P R E N D E I P O M I
Hes. <i>Th.</i> 213-216	VIII-VII sec. a.C.	X		custodi dei pomi d'oro					X					
Hes. <i>Th.</i> 274-275	VIII-VII sec. a.C.	X		voce acuta dal canto	X				X					
Hes. <i>Th.</i> 518	VIII-VII sec. a.C.	X		sonoro										
Eumelo, <i>FGrHist</i> 457 F 6b	VII sec. a.C.		X	dalle case dorate										
Stesich. fr. 8 Page	VI sec. a.C.	X		dalle case dorate										
Panyas. fr. 10E	Prima metà V sec. a.C.		X	custodia somni									X	
Pherecyd. fr. 16-17	Prima metà V sec. a.C.		X							X		X		
S., <i>Tr.</i> 1099-1100	Prima metà V sec. a.C.	X											X	
E., <i>HF</i> 394-402	Seconda metà V sec. a.C.	X		inneggianti									X	
E., <i>Hipp.</i> 742-751	Seconda metà V sec. a.C.	X		dal canto soave					X					
A.R. IV, 1396-1450	Seconda metà IV sec.a.C.	X				X	3	Hesperia, Erythia, Aegle		X			X	
D.S. IV, 22-27	I sec. a.C.	X				X	7			X			X	X
Apollod., <i>Bibliotheca</i> II, 120-121	I sec. /II sec. d.C.	X									X	X	X	

AUTORI E OPERE	CRONOLOGIA	FONTI DIRETTE	FONTI INDIRETTE	CARATTERI	F. DI NOTTE	F. DI ATLANTICO	NUMERO	NOMI	OLTRE OCEANO	LIBIA	IPERBOREI	A. PRENDE I POMI	H. UCCIDE LADON	H. PRENDE I POMI
VARR., <i>Res Rustica</i> 2, 1, 6	II-I sec. a.C.	X							X					
LUCILIO 9, 352-358	I sec. a.C.	X							X					
LUC., <i>De Rerum natura</i> V,32-36	I sec. a.C.	X							X				X	
CIC., <i>De natura deorum</i> 3, 44	I sec. a.C.	X			X									
VIRG., <i>Aeneides</i> IV, 480-484	I sec. a.C.	X							X					
SEN., <i>Agamemnon</i> 353-355	I sec. d.C.	X												X
PLIN., <i>Nat. Hist.</i> 4, 58	I sec. d.C.	X					1	Krete						
PLIN., <i>Nat. Hist.</i> 5, 1-3	I sec. d.C.	X								X				
MART. 9, 101, 4	I sec. d.C.	X								X				
IGINO, <i>Fab. praef.</i> I	II-III sec. d.C.	X			X		3	Aegle, Hesperie, Aerica						
IGINO, <i>Fab.</i> 30	II-III sec.d.C.	X											X	
SERV., <i>Aeneides</i> IV, 484	IV-V sec.d.C.	X				X			X				X	

Fine VII-Inizi VI sec. a.C.	Herakles+Atlante		
Metà VI sec. a.C.	Herakles+Atlante	Albero+figure femminili	
Fine VI sec. a.C.	Herakles+albero	Herakles+albero+figure femminili	
Primo quarto V sec. a.C.	Herakles+Atlante	Herakles+albero+Atlante (P. di Kleophrades)	Herakles+albero+figure femminili
Seconda metà V sec. a.C.	Herakles nel giardino+figure femminili		
Prima metà IV sec. a.C.	Herakles nel giardino+figure femminili	Albero+figure femminili	
Seconda metà IV sec. a.C.	Atlante+albero+figure femminili		