

IL COLOSSO DI ALBA FUCENS E L'ERACLE EPITRAPEZIO DI LISIPPO

ALEXIA LATINI

Fu la spedizione belga attiva ad Alba Fucens a riportare alla luce il 28 giugno 1960 l'Eracle colossale conservato attualmente nel Museo Nazionale di Chieti¹. L'effigie fin dal suo rinvenimento fu ritenuta da uno dei suoi scopritori, Fernand De Visscher, come una replica diretta dell'Epitrapezio di Lisippo che noi conosciamo dalle testimonianze di Stazio² e Marziale³ e da una serie di piccole riproduzioni.

Dalla particolare iconografia della statua di Alba muoveva il De Visscher per valutare la genesi della scultura in relazione all'Epitrapezio. Egli attribuì per primo l'archetipo dell'Eracle di Alba Fucens all'ultimo periodo della carriera di Lisippo, ritenendo l'originale del maestro sicionio di proporzioni monumentali tali da giustificare la copia del Museo di Chieti⁴. L'aporia che si veniva a creare a causa delle esigue dimensioni delle repliche note dell'Epitrapezio, per di più non rispondenti allo schema dell'Eracle di Alba, spingeva il De Visscher a ipotizzare l'esistenza di due opere del medesimo tipo ma di proporzioni diverse plasmate dallo stesso artista. Egli trovava riscontro per la sua duplice interpretazione⁵ in alcuni versi della *Silva* di Stazio⁶ dove il poeta avrebbe esaltato l'abilità di Lisippo nel creare il medesimo tipo iconografico come *gestamen mensae* e nello stesso tempo come *colossus*⁷. È innegabile però che il concetto espresso miri ad esaltare la maestà del dio racchiusa in così piccole forme e che un tale proposito sia riscontrabile in altri punti del testo. Le esclamazioni dei vv. 35-36 *tantus honos operi finesque inclusa per artos / maiestas*, o di quelli seguenti *tibi parvus videri / sentiriue ingens*, o ancora l'espressione *mirabilis mensura intra pedem* e infine *magna mendacia formae spatio brevi* confermano la volontà del poeta di esaltare le forme vigorose dell'eroe, miniaturizzate in una statuetta alta circa trenta centimetri.

L'ipotesi di un riferimento all'Eracle di Taranto nel termine *colossos* appare ugualmente pregnante. Infatti la statua fu trasportata a Roma da Fabio Massimo nel 209⁸, offerta come *anáthema* sul Campidoglio, e quindi sufficientemente nota. Non sembra pertinente la puntualizzazione del De Visscher che trovava in una simile interpretazione dei passi la prova

inconfutabile che l'Eracle di Chieti discendesse direttamente dall'Epitrapezio di Lisippo⁹. Dell'esistenza di un Epitrapezio colossale non pare esserci traccia nella descrizione dei due poeti.

Sulla scia del De Visscher numerosi autori come la Richter¹⁰ o alcuni anni più tardi la Cancik-Lindemaier¹¹ concordarono nel reputare la scultura come una replica diretta dell'Epitrapezio lisippeo. Di diverso parere il Cianfarani che riconosceva nella statua solo una rielaborazione dell'archetipo di Lisippo¹². Analoga posizione quella del Floren per il quale si tratterebbe di una replica libera dell'Epitrapezio riportata in dimensioni colossali e trasformata nell'Ercole *Invictus* attraverso i simboli romani del potere quali la corona di alloro¹³.

Di dimensioni maggiori del vero (circa una volta e mezzo il naturale), la scultura raffigura infatti l'Alcide seduto con clava e coppa come attributi (figg. 1-2).

Il braccio destro, teso in avanti, si appoggiava alla clava in parte perduta. Una leggera rotazione del polso verso l'interno costringeva la stessa a scendere obliquamente. Della clava rimane l'impugnatura, sottolineata da sottili linee parallele, al di sotto della quale, un incavo circolare lascia intuire che il fusto dell'oggetto fosse inserito con un tassello. L'arto superiore sinistro, piegato all'altezza del gomito, è accostato al tronco. La mano sinistra, aperta, regge un vaso potorio.

Delle gambe la destra si presenta flessa e lievemente arretrata, la sinistra invece appare portata in avanti; manca l'estremità del piede sinistro.

Della parte mediana della figura solo il fallo fu ritrovato al momento dello scavo e ad un livello stratigrafico diverso¹⁴.

La strutturazione chiastica delle forze è evidente: l'arto superiore destro è quello in minore tensione appoggiandosi alla clava; ad esso corrisponde la gamba sinistra semidistesa. Il braccio sinistro leggermente flesso sorregge la coppa ostentando il bicipite ben definito ma non sottoposto ad un eccessivo sforzo muscolare a causa dell'esiguità del peso sostenuto dalla mano. Analogamente l'arto inferiore destro presenta masse muscolari più

espanse rispetto al sinistro in particolare il vasto mediale e il gastrocnemio che appare indurito per il piegamento della gamba verso la coscia. Della gamba sinistra solo il tibiale anteriore si prospetta lievemente rigonfio in virtù della flessione dorsale del piede. Il ritmo chiasmatico viene pertanto ribadito dal rapporto incrociato tibiale anteriore sinistro-tricipite posteriore destro, gastrocnemio posteriore destro-bicipite anteriore sinistro.

Il busto è lievemente piegato in avanti e ruotato nella parte superiore verso sinistra. La spalla è portata indietro. Il capo opera una leggera torsione verso destra.

La partizione anatomica dei muscoli del torso appare di diversa intensità: con la minuziosità nella resa del petto vigoroso contrasta la rilassatezza dell'addome. Spiccano ben delineati nel torace i grandi pettorali che, pur non contratti, dimostrano la loro possanza (figg. 3-4). Lo spazio retroclavicolare, particolarmente accentuato, favorisce la demarcazione e l'evidenziazione delle masse volumetriche dei muscoli sternocleidomastoidei e dei trapezi. Le clavicole sono fortemente rilevate. Profonda è la fossa del giugulo. Sono anche visibili i punti di giunzione dei pettorali sul margine sternale. L'arcata epigastrica, nel complesso rialzata, è circoscritta dai muscoli retti impegnati nell'inspirazione.

La schiena, sulla quale il De Visscher rilevava l'incisione di due lettere greche (Π e Ρ)¹⁵, è parzialmente grezza. Le strutture vascolari risultano evidenti particolarmente nelle mani e nel piede superstite, di grandi proporzioni.

La testa è ornata da una pesante corona di foglie di alloro, tenute insieme da nastri. I *bouquets* di foglie, così formati, convergono verso l'asse centrale della testa. Mancano completamente nella parte posteriore del capo. I capelli, quasi per contrasto, si dispongono in una serie di corti riccioli con *anastolé* centrale. Dietro i padiglioni auricolari e sulla nuca scendono piccoli boccoli ondulati. La calotta cranica non è lavorata. La fronte, alta e spaziosa, è incisa da due profonde rughe orizzontali che circoscrivono bozze sopraccigliari molto prominenti. Gli occhi, piccoli, si presentano infossati; caratteristica questa più evidente nel sinistro e legata alla torsione della testa a destra. La pupilla non è incisa. La rima palpebrale è ben definita.

La folta barba che incornicia il volto si compone di una serie di ciocche grosse e compatte. Esse, separate da una scriminatura centrale, si dispongono su tre file parallele lungo le guance. Baffi a tenaglia,

che terminano attorcigliandosi, sostituiscono la prima serie di riccioli creando un corpo unico con il resto della barba.

La stessa barba si presenta nel complesso non priva di schematismi e poco naturalistica. Non solo le ciocche, ognuna a se stante, offrono un'eccessiva compostezza, ma è possibile individuare una successione di linee orizzontali e verticali volte a distinguere settori precisi. Ad esempio una fascia, isolabile nel prospetto, è costituita dai baffi e dai ricci di maggiore spicco, che incorniciano la bocca. Più movimentata è la barba del lato destro, quello meno visibile.

La bocca è ben modellata e semichiusa. Il labbro inferiore, carnoso, risulta meglio delineato del superiore in parte coperto dai baffi. Gli angoli non perfettamente visibili creano una zona d'ombra che accresce la resa volumetrica delle ciocche circostanti.

Le orecchie, dettagliate e regolari nel padiglione, presentano lobi leggermente allungati e di proporzioni maggiori rispetto alla norma.

Il naso, grosso di prospetto, scheggiato alla punta, di profilo si configura lievemente aquilino. Il collo è cilindrico.

Singolare è lo stato della statua che consta di varie parti staccate: la testa; il busto e l'avambraccio sinistro fino al bicipite; il braccio destro; il braccio sinistro dal gomito all'attacco del polso; il polso e la mano sinistra; la gamba destra fino a metà piede; l'estremità del piede destro, la gamba sinistra fino ai malleoli e al tallone. A questi bisogna aggiungere gli elementi della corona in parte perduti e la clava. La frattura dell'addome appare invece dovuta a cause secondarie, non connesse con la genesi dell'effigie. Sono mancanti oltre alla clava di cui si è già parlato, la punta del piede sinistro, parte dell'avambraccio sinistro, la leontea che scendeva verosimilmente dall'avambraccio sinistro, la sezione più esterna di tre dei sei elementi di spicco della corona. La lacuna maggiore è data dalla perdita del bacino e dell'inguine che non permette una visione naturalistica della statua.

Tracce di restauro antico sono evidenti in prossimità dell'attacco della spalla destra con il braccio dove è facilmente individuabile il binario lasciato da una grappa e nel disco che congiunge la mano all'avambraccio sinistro. Inoltre è possibile notare una serie di fori di dimensioni minori, di forma circolare. Essi in numero di quattro sono collocati rispettivamente all'estremità superiore della gamba sinistra, e di quella destra, tra le pieghe della leontea sul braccio sinistro e all'interno della coppa

la quale si presenta, infatti, dal punto di vista volumetrico, compatta, senza cavità.

Dall'esame delle repliche conosciute raffiguranti Eracle in riposo con clava e coppa, derivazioni dell'Epitrapezio di Lisippo, il colosso di Alba si configura come un *unicum* non essendo direttamente assimilabile a nessuna delle sculture prese in considerazione e dei tipi finora individuati.

Come è stato già accennato Marziale e Stazio rappresentano le uniche fonti in nostro possesso per il prototipo lisippeo. Tralasciando i problemi inerenti alla possibilità che la statuina da loro descritta fosse un originale o una copia, dai versi dei due poeti latini si possono desumere alcuni elementi iconografici: le piccole dimensioni dell'effigie di bronzo in possesso del collezionista Novio Vindice, la posizione degli attributi, l'espressione del viso, la direzione della testa volta verso l'alto. La firma dello scultore incisa sulla base della statuina di Vindice se non può essere considerata indice di originalità può tuttavia essere stimata come prova della diretta derivazione dall'archetipo¹⁶.

L'Epitrapezio si configura pertanto come una statua di piccole dimensioni raffigurante Eracle che si riposa al termine delle fatiche in vista dell'apoteosi mentre siede su una roccia coperta dalla pelle di leone con la clava nella mano sinistra e la coppa nella destra. Lo sguardo è rivolto in alto.

La scultura maggiormente rispondente agli stilemi di Lisippo e all'iconografia sopra rilevata è la replica di Vienna come evidenziato dal Moreno¹⁷ e confermato recentemente¹⁸.

Il bronzetto del Kunsthistorisches Museum (fig. 5) si rivela infatti determinato da quel medesimo schema ponderale che è riscontrabile in tutte le opere maggiori dello scultore di Sicione.

Lisippo considerava suo maestro il Doriforo di Policeto.

Partito da tale esperienza testimoniata dal Pelopida, databile all'inizio della produzione scultorea, Lisippo superò il canone di Policeto, determinando una nuova teoria artistica¹⁹. Nelle figure sia stanti sia sedute la partizione delle forze nelle membra veniva attuata secondo un asse verticale: se il lato destro del corpo era in tensione, il sinistro appariva caratterizzato da una maggiore rilassatezza come appare evidente nell'*Apoxyómenos*²⁰. Nelle opere più complesse, permaneva la distinzione, ma entrambe le parti del corpo si presentavano dominate dal movimento²¹.

Nel bronzetto di Vienna la parte maggiormente in tensione è la sinistra: il braccio e la gamba sono flessi

e con la mano Eracle impugna la clava puntandola al suolo. Una minore dinamicità domina il lato destro: il braccio si allunga nel protendere la coppa, la gamba ruota verso l'esterno quasi per permettere all'eroe di alzarsi.

Anche la definizione della masse muscolari appare accentuata per evidenziare la possanza dell'eroe, al termine delle fatiche, senza giungere all'enfatizzazione e alla centrifugazione dei volumi tipica del barocco pergameno di cui Lisippo è per certi versi il precursore.

L'Eracle del Kunsthistorisches non solo si configura come la copia più attinente all'originale lisippeo, ma riproduce quegli elementi iconografici che emergono dalla lettura di Stazio e Marziale: la posizione degli attributi è la medesima descritta dalle fonti, la testa si volge verso l'alto²²; tale motivo trova riscontro in altre opere di Lisippo²³. Una testa conservata nel Museo Civico di Lucera²⁴ è stata avvicinata dal Moreno per le affinità nella resa della barba e della capigliatura, per la rotondità della calotta cranica a quella di bronzo di Vienna²⁵. Simile nella strutturazione degli arti appare inoltre la figura restaurata come Sileno²⁶ di Port Sunlight (fig. 6) probabilmente riproducente l'iconografia dell'Epitrapezio. Proponiamo di denominare questo primo gruppo "tipo A".

La statua colossale di *Alba Fucens* appare lontana non solo dall'archetipo lisippeo riconosciuto nel bronzo di Vienna ma anche dalle altre varianti esaminate che non risultano così pertinenti agli stilemi e alla problematica artistica di Lisippo. È possibile infatti isolare una seconda serie particolarmente numerosa classificabile come tipo B caratterizzata dalla medesima posizione degli attributi riscontrabile nel bronzo di Vienna e nelle descrizioni delle fonti ma non assimilabile direttamente all'archetipo lisippeo per lo schema ponderale. Al tipo B possono essere ascritte le statuette: Cleveland 5550²⁷ (fig. 7), British 1725²⁸ (fig. 8) e 1726²⁹, Louvre MA 27³⁰ (fig. 9) e MA 28³¹ (fig. 10), Delo A 206³² (fig. 11), Ermitage 19.071³³, oltre agli esemplari di Istanbul³⁴ e della collezione Sciclounoff a Ginevra³⁵.

Il tipo B pur presentando una distribuzione verticale delle energie nelle membra non aderisce perfettamente al ritmo lisippeo per la diversa torsione della testa. Di norma nelle opere dello scultore la partizione antitetica delle forze coinvolge anche il capo della figura che volgendosi verso la parte in minore tensione determina la completa contrazione dell'opposto lato.

Pertanto coppa nella mano destra, clava nella sinistra, gamba destra ritratta, sinistra allungata, testa volta a destra costituiscono i motivi determinanti le repliche del tipo B. Un ulteriore elemento di affinità è dato dalla presenza della maschera del leone sul fianco destro della roccia, sul lato contrario rispetto alla collocazione della clava, evidente nelle sculture del Louvre MA 27 e MA 28, del British 1725 e nelle copie di Delo A 206 e di Cleveland. Nella rappresentazione dell'Eracle 1726 la testa del leone si posiziona sulla superficie anteriore della roccia ma la visione frontale domina la strutturazione di tutta la figura (fig. 12).

Si può constatare nel tipo B un'uniformità nelle dimensioni oscillanti tra i quaranta e i cinquantacinque centimetri. Il piccolo bronzo di Istanbul costituisce un'eccezione per le minuscole proporzioni. Inoltre dalle repliche con testa pertinente si può dedurre che essa si volgeva verso l'alto come sottolineato dalle fonti. Non così l'Eracle 1725 la cui frattura alla base del collo testimonia l'opera di riposizionamento del capo sulla figura, l'effigie di San Pietroburgo la cui testa è il risultato di un restauro moderno³⁶, la scultura di Ninive caratterizzata però da una visione rigidamente frontale.

Determinabili come varianti speculari sono la statuina in tufo di Roma³⁷ (fig. 13) e seppure con qualche incertezza per lo stato di conservazione il torso di Atene³⁸ (fig. 14) e quello di Cirene³⁹. L'Eracle del Museo Nazionale Romano presenta perfettamente invertiti gli attributi e l'impostazione delle gambe che caratterizza il tipo B. Il motivo della protome taurina sotto la clava e il supporto per il braccio sinistro sono elementi dovuti all'artefice dell'opera. La scultura, dove predomina una concezione scarsamente naturalistica e stereometrica nella resa dei volumi, testimonia la diffusione dell'iconografia nel mondo romano.

È possibile supporre per il frammento del Museo Archeologico di Atene dalla porzione della coscia sinistra superstite la medesima posizione inversa degli arti inferiori rispetto al tipo B. Del tutto ipotetico rimane tuttavia il tentativo di risalire alla sistemazione degli oggetti retti con le mani: la testa del leone che cade sul lato sinistro della roccia potrebbe indicare che la clava era collocata a destra della figura per non impedire la visione della maschera, come nel tipo B. Analogo discorso può essere effettuato per il frammento di Cirene.

Non è da escludere l'esistenza di un archetipo comune creato forse in Asia Minore intorno al II

secolo a.C. o più genericamente in età ellenistica derivato dal prototipo lisippeo. Una delle prime repliche attestate è quella di Delo databile al I sec. a.C.

La diffusione del tipo nel mondo romano è attestata dalle numerosissime riproduzioni che si affollano soprattutto nei primi secoli dell'età imperiale, forse in concomitanza con l'avvento di imperatori legati al culto di Eracle come Adriano e Commodo.

Ad un terzo tipo meno numeroso classificabile come C appartiene l'Eracle di Napoli⁴⁰ (fig. 15). Una maggiore dinamicità differenzia lo schema ponderale del bronzo di Napoli, antitetico nella distribuzione delle forze negli arti, da quello osservato per il tipo B. La variante è costituita dalla diversa posizione della clava che viene puntata sulla roccia con un'ampiezza nel gesto che non trova corrispondenze. A conferma di un'accentuata tendenza all'enfasi appaiono le maggiori dimensioni del bronzo, la presenza della corona di edera allusiva allo stato dionisiaco dell'eroe. Tipologicamente simile al bronzo di Napoli è la statuetta in terracotta proveniente da Tarso conservata al Museo del Louvre⁴¹ che mostra la medesima impostazione degli attributi e la stessa ponderazione riscontrata nell'esemplare di Napoli. Collocabile forse nella tarda età ellenistica l'archetipo: la centrifugazione della muscolatura dell'Eracle di Napoli non può prescindere dall'arte pergamena.

Pur nella diversità dell'iconografia si verifica il ricorrere di un *leitmotiv* nelle repliche classificate come tipo A B e C: Eracle infatti tiene la clava con la mano sinistra per evidenziare la cessazione di ogni fatica, la coppa è invece retta nella destra a simboleggiare l'attesa dell'apoteosi dell'eroe.

Se questi elementi rimangono costanti tuttavia non è possibile notare quell'omogeneità nell'iconografia riscontrabile in altre opere. Le piccole riproduzioni dell'Eracle di Taranto, capolavoro colossale di Lisippo, mostrano un'aderenza al modello dovuta probabilmente alla facilità dell'approccio visivo di tale effigie prima a Taranto poi sul Campidoglio a Roma. Difficilmente un artista poteva variare o rielaborare un motivo così noto e accessibile a chiunque perché statua pubblica.

La varietà delle repliche dell'Epitrapezio confermano la matrice privata di un'opera difficilmente conoscibile se non nei tratti iconografici essenziali, la posizione degli attributi e della testa, soprattutto attraverso la tradizione orale. Se ciò fosse vero si avrebbe nell'Epitrapezio la prima scultura creata per un privato per usufrutto personale,

convalidando per il termine *epitrapézios* l'accezione di "sulla tavola". Il divulgarsi di un tipo iconografico raffigurante Eracle recumbente a banchetto⁴² avvalorerebbe tale significato a discapito dell'altra etimologia diffusa che intende spiegare *epitrapezio* con "a tavola".

Numerosi elementi permettono di differenziare la scultura di *Alba Fucens* dall'iconografia dell'*Epitrapezio* che si è evidenziata. Le dimensioni colossali della statua non trovano paralleli in nessuna altra scultura annoverabile con elementi sufficienti tra le repliche dell'*Epitrapezio*. Delle statue di grandi proporzioni interpretate come tali nessuna infatti può essere considerata come sua derivazione. L'effigie di Alessandria rappresenta probabilmente un sovrano sotto le spoglie di Eracle di cui si coprono le nudità con un drappaggio che avvolge parte delle gambe⁴³. Il colosso di Urbino (fig. 16) viene definito dalla stessa studiosa che per prima lo ha inserito nel catalogo delle repliche dell'*Epitrapezio* una probabile statua di culto di età imperiale⁴⁴. Inoltre la porzione del braccio destro superstite evidenzia chiaramente l'andamento dell'arto verso l'alto impedendo all'Eracle di reggere la clava. Il frammento di Sabratha⁴⁵ dell'epoca di Commodo testimonia solo la particolare devozione di tale imperatore per il figlio di Zeus ma non sussistono altri elementi capaci di caratterizzarlo come lisippeo.

Le grandi proporzioni del capo dell'Eracle di Alba contrastano con le affermazioni di Plinio che ricorda tra le caratteristiche dell'arte di Lisippo quella di fare *capita minora quam antiqui*⁴⁶.

L'impostazione degli attributi inoltre non risulta rispondente alle descrizioni delle fonti e a quell'organicità che pur nella varietà dei tipi trova riscontro tra le repliche legate da rapporti di discendenza con l'*Epitrapezio*.

Si è già evidenziato come lo schema ponderale dell'Eracle di *Alba Fucens* chiastico nella distribuzione delle forze si allontani dal ritmo antitetico lisippeo sottolineando l'impossibilità di una derivazione diretta dall'archetipo del maestro siciliano; per contro esso si ritrova nella statuina di Sinalunga, in una gemma che rappresenta l'eroe seduto nell'atto di reggere i pomi con la mano sinistra e la clava con la destra⁴⁷. Non si può escludere però che la piccola effigie di Firenze tenesse anch'essa i pomi invece della coppa come ipotizzato dal Pernier⁴⁸.

Rispetto all'*Epitrapezio* con il quale innegabilmente esistono elementi iconografici affini la valenza semantica dell'Eracle di Alba appare diversa. L'*Epitrapezio* impugna con la mano sinistra

la clava arma di tante battaglie ormai inutile. Il colosso di Alba la afferra con la mano destra come spesso nei coni monetali di età antonina dove l'Alcide è configurato come *Invictus*⁴⁹. Nell'*Epitrapezio* Eracle è colto al termine delle proprie fatiche terrene, ma la sua quiete prelude al momento dell'apoteosi. L'eroe infatti non siede stancamente sulla roccia ma punta la clava volgendo la testa in direzione di quelle divinità che presto lo accoglieranno sull'Olimpo. Non è improbabile che lo scultore come per altre opere⁵⁰ si sia ispirato ad un'iconografia preesistente che trova eco sulla ceramica attica⁵¹.

Il colosso di Alba nasce da una concezione differente: Eracle si riposa mantenendo la clava nella destra, rivolgendo lo sguardo davanti a sé. I muscoli retti dell'addome contratti in fase espiratoria, il tricipite brachiale destro esteso testimoniano la staticità dell'eroe.

La statua di Alba appare pertanto creazione originale di un *atelier* al quale essa fu commissionata per essere collocata all'interno dell'edicola in cui fu rinvenuta al momento dello scavo.

L'edicola è parte integrante di un complesso architettonico di vaste proporzioni che sembra potersi collocare con un discreto margine di sicurezza nel I sec. a.C. Il periodo posteriore alla guerra sociale è un momento di grande prosperità per *Alba Fucens* che vede un'accurata pianificazione dell'area urbana secondo i due assi principali la via Valeria e la via dei Pilastri. Alba non partecipa alla guerra a fianco degli insorti e riceve la cittadinanza romana divenendo *municipium* retto da *quattorviri*⁵². Appartengono ad una fase successiva alle distruzioni del 78 a.C. le terme e il "santuario" di Ercole. Esso si compone di un ambiente di forma rettangolare di piccole dimensioni che si affaccia su una vasta area porticata. Il sacello di dimensioni limitate (fig. 17), costruito interamente in *opus incertum* di ottima fattura, al momento della scoperta offriva una ricca decorazione parietale ora non più visibile *in situ*. La differente pavimentazione all'interno era giustificata dalla presenza di pilastri in pietra a circa m. 4,40 dall'ingresso, che dividevano l'ambiente in due aree distinte e di cui rimangono gli innesti sui lati Est e Ovest⁵³. L'atrio così formato doveva presentare un pavimento lastricato⁵⁴. Un fine mosaico decorava invece il luogo ove fu ritrovato in frammenti l'Eracle. Si tratta della parte più interna del sacello, caratterizzata da un'edicola composta da due semicolonne e da altrettante colonne. Il mosaico a tessere bianche era delimitato da una sottile fascia di

colore nero. All'interno, dei due rettangoli di dimensioni diverse il poligono situato a Nord sottolineava l'area occupata dall'edicola⁵⁵. I rettangoli erano separati da una fascia ornata da un disegno geometrico a croci gammate in nero che correva tra le due basi di età adrianea. Un'iscrizione, incompleta, posta all'estremità meridionale del mosaico, ci indica con tutta probabilità il dedicatario dello stesso: *L · VETTIUS · Q · F · TER ·*.

Il personaggio è stato identificato con la statua acefala di togato ritrovata coricata sul mosaico al momento della scoperta dell'Eracle⁵⁶.

L'area antistante il sacello, di ragguardevoli proporzioni, si presentava definita da una duplice fila di colonne che correivano sui lati lunghi. Un canaletto, in pietra, leggermente concavo, delimitava la superficie porticata e la relativa pavimentazione a lastre regolari.

Oltre ai fattori di carattere tecnico, legati alla fattura dell'*opus incertum*, e storico, si ha per il santuario un importante termine *ante quem* nell'iscrizione conservata al Museo di Avezzano (CIL IX 3907). Tale epigrafe riporta: *HERCULEI · D · [D] / MILITES · AFRICA[NI] / CAECILIANIS / MAG · CURAVIT / C · SALTORIUS · C · F ·*.

Il Marmorale interpretava *Caecilianis* come nominativo arcaico, pensando a soldati di Metello che avrebbero combattuto contro Giugurta⁵⁷.

Tuttavia tra gli alleati di Silla va menzionato Metello Pio console nell'80 a.C. che arruola soldati volontari in Africa tra l'86 e l'85 con la complicità di governatori amici⁵⁸ per rinforzarsi contro le truppe mariane in Italia. Metello Pio è colui che Silla invia in Spagna contro Sertorio; nella Penisola iberica è infatti attestata l'esistenza dei *Castra Caecilia*⁵⁹. Nel 70 viene votata una *lex Plotia agraria* che assegna terre ai veterani di Pompeo e Metello dopo la guerra contro Sertorio⁶⁰.

Si potrebbe inserire in questo contesto la deduzione di veterani di Metello Pio ad *Alba Fucens* la cui presenza è testimoniata dal termine *MAG* ovvero *magister* di un corpo militare che cura l'erezione di un cippo ad Ercole⁶¹.

Durante gli scavi furono rinvenuti due blocchi di pietra calcarea ornati da protomi elefantine⁶², quali è plausibile riconoscere nelle monete dei *Caecilii Metelli*⁶³.

Il Gabba⁶⁴ rilevava però, che l'attuazione della *lex Plotia* non poté verificarsi prima del 55 a.C. In tutti i modi, si ha la conferma nella dedica ad Ercole della frequentazione del complesso architettonico nella prima metà del I sec. a.C.

L'interpretazione generalmente accettata prevede un mercato nel piazzale antistante il sacello⁶⁵.

Sussistono numerosi elementi in grado di inficiare questa lettura. In primo luogo la mancanza di *tabernae*; gli esempi portati dal Lauter come il *macellum* di Pompei sono dotati di tali strutture su tre dei quattro lati. In seconda istanza la presenza dell'ambiente comunicante con l'area porticata, posto ad Est del sacello, che ospita un bacino la cui funzione risulterebbe nel contesto di un mercato incomprensibile. Recentemente anche la De Ruyt nell'ambito di un lavoro sui *macella* respingeva tale possibilità, ipotizzando piuttosto un foro associato ad un santuario⁶⁶.

Si deve aggiungere che ad *Alba Fucens* è attestato sin dall'età repubblicana un *macellum* nei pressi del foro, ristrutturato nell'epoca di Adriano⁶⁷ e che la popolazione di Alba oscillante intorno ai 4000-5000 abitanti⁶⁸ costituiva un numero esiguo per l'esistenza di due mercati di cui uno di così grandi proporzioni, se si considera che a Pompei città più densamente abitata è stato ritrovato un solo *macellum*.

Al contrario il "santuario" viene a collocarsi direttamente vicino al complesso termale il cui nucleo originario risale al I sec. a.C.⁶⁹, anche se lo stato attuale è il risultato di lavori di ampliamento posteriori di età imperiale⁷⁰. L'area porticata comunicava con gli ambienti posti a Est e a Ovest del sacello di Ercole. La sala a Est di forma rettangolare comprende al centro un bacino di m. 8,85 per m. 9,35. I muri sono costruiti in *opus incertum* assemblato da malta particolarmente dura, rivestiti di intonaco bianco impermeabile. Due rampe di scale di cinque gradini ognuna, collocate lateralmente permettono di scendere nel bacino. La presenza della piscina, l'utilizzazione di materiale impermeabile contribuiscono a definire l'ambiente come parte integrante delle terme. Appurato il collegamento tra terme e "santuario" non è del tutto impossibile che il vasto piazzale fosse destinato alle attività ginniche.

Le dimensioni del "santuario", la sua particolare forma di rettangolo allungato trovano la loro giustificazione nell'orografia del luogo che si mantiene pianeggiante solo nella valle occupata dagli edifici amministrativi e da siffatta struttura architettonica. Nella supposta palestra l'area centrale circoscritta da un canaletto per lo scorrimento delle acque era presumibilmente adibita all'esercitazione degli atleti. Il doppio porticato accoglieva forse al suo interno i sedili che dovevano correre lungo i muri perimetrali la cui collocazione nei portici delle palestre era usuale⁷¹. La struttura semplificata del

complesso termale situato solo sul lato Nord della palestra si ritrova per esempio a Mileto e a Ercolano.

Che esistessero aree adibite al culto di una divinità e specificatamente di Ercole nelle terme o nei ginnasi può essere attestato da numerosi esempi. Nel ginnasio di Pergamo sono stati individuati due templi di cui uno probabilmente consacrato ad Eracle e ad Ermete⁷². Ad *Elis* nel ginnasio un altare era dedicato al solo Eracle⁷³. Anche nelle terme di *Leptis Magna* gli scavi hanno riportato alla luce un'edicola davanti alla quale era collocata un'ara consacrata all'Alcide⁷⁴. Numerosi bagni si incontrano ad *Allifae* nel Sannio, in Etruria o in Dacia⁷⁵ ugualmente correlati con l'eroe. Il frammento di una clava e altri oggetti portati alla luce al momento dello scavo in una fossa con ceramica di IV sec. a.C. indicano inoltre la presenza del culto di Ercole in una fase precedente l'erezione del complesso architettonico⁷⁶, come di frequente in Grecia dove i ginnasi sorgevano in luoghi legati alla venerazione di eroi o dei.

La figura di Eracle si inserisce perfettamente nel contesto di un sistema terme-palestra. Se da una parte infatti egli viene considerato il fondatore delle Olimpiadi, l'eroe e l'atleta per antonomasia dall'altra è anche il patrono delle acque⁷⁷. In Gallia un santuario dedicato ad Ercole è caratterizzato da una serie di bacini protetti da edicole tetrastile circondate da altari e *stélai*⁷⁸.

Lo stesso Vitruvio diceva di non esitare a collocare Eracle in prossimità dei ginnasi di cui era il dio⁷⁹.

A Vienne in Provenza nella sala centrale di un edificio identificato con le terme si trova un mosaico che riproduce Ercole mentre uccide il leone di Nemea⁸⁰ al centro di quadri con scene atletiche. L'arco, le frecce, la clava e una coppa colma di vino sono poste a fianco dell'eroe. La coppa è un emblema di vittoria agonistica e ricorda i vasi dati come premio ai vincitori degli antichi giochi. A Pergamo in una delle terrazze del ginnasio il rinvenimento di un'effigie frammentaria riprodotte Eracle assiso⁸¹ su una roccia coperta dalla *leonté* attesta non solo la stretta relazione tra l'eroe e gli atleti ma il diffondersi di una tipologia che propone l'Alcide seduto anche nei luoghi legati alle attività ginniche.

Il colosso di Alba poteva quindi essere una statua di culto inserita nell'ambito di un edificio termale anche se non esistono prove definitive per appurare tale interpretazione.

Alcuni elementi, già rilevati, permettono di ipotizzare una destinazione precisa del colosso all'interno dell'edicola: in primo luogo il ritrovamento dei frammenti componenti l'effigie

nello spazio compreso tra le colonne; infine altre considerazioni di natura tecnica. L'Eracle presenta la parte posteriore del busto semplicemente sgrossata; la volta cranica si prospetta come una superficie non lavorata; dei sei *bouquets* componenti la pesante corona che cinge la testa dell'eroe i quattro laterali risultano composti da parti separate e applicate successivamente, a differenza di quelli centrali scolpiti in un unico blocco. Inoltre tra il padiglione auricolare sinistro e il cranio è stato lasciato il marmo. L'accentuata profondità dell'occhio sinistro rispetto al destro contribuisce a sottolineare la preminenza della visione di prospetto. Il maggiore infossamento dell'occhio in posizione avanzata per la leggera torsione della testa favoriva l'allineamento dei globi oculari sul piano frontale. La stessa barba è caratterizzata sul lato destro da una maggiore vivacità delle ciocche non riscontrabile negli altri settori.

La sistemazione della statua all'interno dell'edicola permetteva ai fedeli di ammirarne solo la prospettiva anteriore impedendo di cogliere quegli elementi che ne avrebbero diminuito il valore artistico. Il Martin in un suo recente lavoro ipotizzava la collocazione della statua all'esterno dell'edicola⁸².

L'edicola appare strettamente legata al culto di Eracle: spesso l'eroe nella ceramica attica è raffigurato in prossimità di una costruzione con due o quattro colonne; in questo caso tuttavia essa sottolinea solo la presenza di Ercole nel sacello e nel complesso architettonico esplicitando una funzione tettonica interna volta a compensare la mancanza di una struttura più articolata. La coppia di pilastri infatti contribuiva a dividere l'ingresso del sacello dalla zona posteriore individuando un *prónaos* e un *naós*. L'edicola segnalava l'essere al cospetto della statua di culto nel luogo più interno della sala⁸³.

La statua di Alba pertanto appare distante sia dall'iconografia che si è creduto di riconoscere per l'Epitrapezio di Lisippo sia dal contesto in cui l'archetipo del maestro di Sicione veniva ad inserirsi. L'Eracle di Alba si presenta come simulacro di culto a differenza del carattere "privato" proprio della statuette lisippea. Il carattere cultuale dell'effigie è testimoniato da un'epigrafe dove sono menzionati dei *cultores Herculis*. Molteplici iscrizioni in Italia attestano l'esistenza di collegi sportivi di giovani che si proclamano *cultores Herculis*: un esempio è a *Tibur*⁸⁴.

In relazione all'attribuzione della statua uno dei confronti più stringenti è con le figure rappresentate sulla Torre dei Venti ad Atene (fig. 18). Già il Coarelli

aveva brevemente accennato a tale possibilità reputando che la scultura fosse opera di un *atelier* neoattico attivo in Campania⁸⁵; successivamente l'archeologo preferiva riconoscere nell'opera più genericamente la produzione di "una bottega greca di modesto livello" contemporanea al santuario interpretato come *forum pecuarium*⁸⁶.

Ad un attento esame la barba di Scirone (fig. 19) si presenta regolare e unitaria nella costruzione. La caratteristica bipartizione simmetrica delle ciocche costruite come corpi compatti è un motivo diffuso soprattutto in ambito pergameno, basti pensare al fregio minore dell'Altare di Zeus e in particolare alla figura di Teutrante e al Gigante che lotta con Zeus nel grande fregio (fig. 20). I riccioli delle personificazioni dei Venti si distinguono da quelli dei rilievi del grande altare per la rigida regolarità nella disposizione delle ciocche che si arrotolano nella parte inferiore della barba in spirali a formare chioccioline quasi arcaizzanti. Questa peculiare struttura della barba si riscontra anche nell'Eracle di Alba.

Ebbene nella Torre dei Venti viene riconosciuta la presenza di elementi stilistici che unirebbero "la forza barocca pergamena alle tendenze classicizzanti verso schemi decorativi"⁸⁷ e anche recentemente si sono evidenziate le affinità con l'Altare di Pergamo e con monumenti atticisti⁸⁸. Infatti nella decorazione del monumento ateniese sono state riscontrate accanto a influssi pergameni somiglianze con l'orientamento artistico improntato al classicismo in voga ad Atene dalla metà del II sec. a.C. La schematizzazione della barba costituisce un primo indizio in questo senso.

Anche per l'Eracle è opportuno improntare il medesimo discorso. Infatti se da una parte si notano affinità stilistiche pregnanti con opere pergamene dall'altra l'arte barocca ci appare mediata da influssi diversi. Il colosso del Museo di Chieti presenta quella centrifugazione della muscolatura in questo caso del torso che si connota come dato stilistico pergameno. Confrontando la statua di Alba con le figure dell'Altare di Pergamo si nota lo stesso accentuato colorismo dei gorgi di ombra atti a sottolineare i fasci muscolari dei corpi poderosi. L'effetto chiaroscurale della muscolatura, lo studio analitico dei particolari anatomici nell'effigie di *Alba Fucens* testimoniano l'influsso esercitato dall'arte pergamena sugli artefici del pezzo. Anche la partizione della barba ricordata per le figure della Torre dei Venti, il solco profondo che circonda la bocca impedendo la visione degli angoli e parzialmente del labbro superiore sono ugualmente stilemi che si diffondono

prevalentemente con il barocco pergameno e che si ritrovano nell'Eracle di Alba. Permane tuttavia nel colosso del Museo di Chieti un certo schematismo nella barba e un'eccessiva linearità della capigliatura composta da corte ciocchette che ci allontanano in parte dalle ricche teste dei Giganti pergameni. Si verifica in sostanza per l'effigie di Alba una connotazione simile a quella delle figure dei Venti dell'Orologio di Cirreste: sono presenti somiglianze stilistiche che provano che gli artisti del monumento e dell'Eracle erano al corrente delle possibilità espressive dell'arte pergamena, ma quali epigoni essi risentono degli influssi di tendenze classicistiche in grado di mitigare parzialmente l'enfasi barocca. Si potrebbe così spiegare la particolare capigliatura così minuziosa e poco plastica nella resa quasi arcaizzante dei riccioli, in contrasto con la ricchezza delle teste pergamene pur nella consapevolezza della diversità dei soggetti.

Tornando ancora al confronto con le figure di Borea e di Scirone un ulteriore elemento di affinità con il colosso è evidente nell'osservazione della guance. La guancia di Scirone necessita di una visione di prospetto unitamente allo zigomo, che determina un appiattimento della superficie. Analoga appare inoltre l'attaccatura della barba e la struttura degli occhi (fig. 21). Le vedute di profilo riproducono bene il contrasto tra palpebra inferiore e quella superiore che circonda il globo oculare ripiegandosi in fuori.

Della Torre di Venti non si è ancora appurata la cronologia precisa: la datazione oscilla tra l'inizio del I sec. a.C. e il 37 a.C.⁸⁹, anno di apparizione dello scritto di Varrone *Rerum rusticarum* in cui viene menzionato l'Orologio di Cirreste. Nonostante l'arco di tempo piuttosto lungo la Torre pare vicina cronologicamente alla statua di Alba. L'iscrizione IG II 1035 che cita la Torre, nonostante sia impossibile precisare se in relazione all'appalto o al restauro, viene datata dal von Freenen al 74-73/65-64⁹⁰.

L'Eracle di Alba potrebbe essere creazione di un *atelier* vicino artisticamente a quello che lavora per la Torre dei Venti. Che la statua sia opera di artisti greci è confermato da evidenti motivi stilistici oltre che dalle due lettere Π e Ρ annotate dal De Visscher⁹¹. Anche il tipo di marmo utilizzato, il pentelico, non esclude la matrice greca o meglio attica del manufatto.

Può essere avvicinata all'Eracle di Alba un'erma conservata agli Uffizi (fig. 22) pubblicata dal Mansuelli⁹² che mostra stringenti affinità con il volto del colosso. La barba ripropone pur nella eccessiva

stilizzazione il motivo delle ciocche dell'effigie di Alba. È possibile infatti individuare precise sezioni della barba, medesimo è lo schema delle ciocche laterali e di quelle centrali che si attorcigliano verso l'interno. Del tutto simile appare la resa della capigliatura in contrasto nell'esiguità del volume con l'opulenza della barba. La scarnezza delle guance, la forma degli occhi, il modellato della bocca, le rughe della fronte sono caratteristiche anche dell'Eracle di Alba.

Si potrebbe parlare o di derivazione diretta dell'una dall'altro o data la particolare collocazione della statua ad *Alba Fucens* di una produzione attiva anche in Italia che faciliti la diffusione di motivi stilistici affini di cui permangono echi anche in età successive. Se dell'effigie degli Uffizi non si conosce la provenienza sappiamo che un'erma (fig. 23) somigliante ad essa, ora al Museo di Ginevra⁹⁴, è stata ritrovata sull'Esquilino; un frammento di monumento analogo proviene dal *Sacellum Herculis* della via Portuense⁹⁴. Simili figure avallano la presenza di artisti attici nell'Italia centrale forse nell'area urbana da cui deriverebbe anche il nostro Eracle. A svantaggio di un'importazione della statua colossale milita la lavorazione in parti separate che presuppone la carenza del materiale primario: dell'effigie solo la prima porzione del braccio sinistro fino al terzo distale è stata originariamente lavorata con il torso.

La diffusione del commercio dei marmi è un fenomeno che acquista una dimensione internazionale a partire dal II sec. a.C., quando Roma si rende padrona del Mediterraneo⁹⁵ e in seguito alle

vittorie di Q. Cecilio Metello Macedonico e Lucio Mummio delle cave di pentelico⁹⁶.

Un confronto ugualmente importante che testimonia il propagarsi dell'iconografia nella penisola è quello con un medaglione conservato a Palazzo Mattei di Giove⁹⁷. Nonostante la testa non sia di fattura antica la somiglianza con l'Eracle di Alba è evidente soprattutto nella resa della barba.

In relazione al possibile committente non è improbabile pensare a un componente della famiglia dei *Vettii* attestata ad Alba da numerose epigrafi⁹⁸ di cui un membro è il dedicatario del mosaico che decorava il sacello di Ercole. I *Vettii* erano sicuramente personaggi potenti e facoltosi: Cicerone⁹⁹ ricorda un Quinto Vettio Vettiano della Marsica ottimo oratore. Publio Vettio Aproniano è attestato come *quattuovir aedilis*, ricopriva pertanto una delle maggiori cariche della città¹⁰⁰.

Difficile risulta l'integrazione delle parti mancanti del colosso: una sezione della leontea lavorata a parte e comprendente la testa del leone doveva ricadere dal braccio sinistro inserita per mezzo del foro situato tra le pieghe del drappeggio; una parte del quale si adagiava probabilmente alla radice dell'arto inferiore sinistro, su cui permane il foro di giunzione, lasciando libero l'inguine.

La profanazione della statua risale evidentemente all'età cristiana. Va ricordato inoltre che nel XII secolo in seguito alla battaglia di Tagliacozzo Carlo d'Angiò preleva materiali e decorazioni marmoree per la costruzione di castelli e chiese nella regione circostante.



- ¹ DE VISSCHER 1961, pp. 67-129, tavv. 1-26; PICARD 1961, pp. 67-68; BUREN 1961, p. 384, tav. 120,10; DE VISSCHER 1962; PICARD 1962, pp. 242-247; SCIVOLETTO 1962, pp. 97-104; MARCADÉ 1963, pp. 351-356; CIANFARANI 1966, pp. 27-28; *IDEM* 1970, p. 25; CANCIK-LINDEMAIER 1971, pp. 52-54; JOHANNOWSKY 1976, p. 285, nota 109; STEWART 1977, p. 83; COARELLI 1977, pp. 36-37; MERTENS 1981, p. 42, fig. 32; DE RUYT 1982, pp. 122-126 n. 144, tavv. 39-40; BERGER 1982, pp. 306-308; COARELLI 1984, pp. 86-87; SISMONDO RIDGWAY 1984, p. 20; POLLITT 1986, pp. 50-51; BERGER 1987, pp. 106-107; MARTIN 1987, pp. 162-171, pp. 225-227, tavv. 23-24; COLEMAN 1988, pp. 173-174; BARTMAN 1992, pp. 152-155, figg. 72-73; WONTERGHEM 1993, pp. 330-331.
- ² STAZIO, *Silvae* IV, 6.
- ³ MARZIALE, *Epigrammata* IX, 43-44.
- ⁴ DE VISSCHER 1962, p. 33.
- ⁵ DE VISSCHER 1962, p. 32.
- ⁶ STAZIO, *Silvae* IV, 6, vv. 45-46.
- ⁷ DE VISSCHER 1962, p. 32.
- ⁸ STRABONE, VI, 278; PLINIO *N.H.*, XXXIV, 40.
- ⁹ DE VISSCHER 1962, pp. 31-33.
- ¹⁰ RICHTER 1963, pp. 137-139.
- ¹¹ CANCIK-LINDEMAIER 1971, pp. 52-54.
- ¹² CIANFARANI 1966, pp. 27-28.
- ¹³ FLOREN 1981, pp. 50-51.
- ¹⁴ DE VISSCHER 1962, p. 16.
- ¹⁵ DE VISSCHER 1962, p. 40.
- ¹⁶ MORENO 1987, p. 163.
- ¹⁷ GSCHWANTLER 1986, p. 131, n. 198, fig. 262; MORENO 1987, pp. 77-78, figg. 30, 32, 33; *IDEM* 1988, p. 259, fig. 5; *IDEM* 1994, p. 63, figg. 69, 73.
- ¹⁸ TODISCO 1993, p. 118, fig. 249.
- ¹⁹ MORENO 1987, pp. 12-13.
- ²⁰ MORENO 1987, pp. 133-140.
- ²¹ MORENO 1987, p. 12, p. 57.
- ²² MARZIALE, *Epigrammata* IX, 43 v. 3.
- ²³ PLUTARCO, *Περὶ τῆς Ἀλεξάνδρου τυχῆς ἡ ἀρετῆς* II, 2.
- ²⁴ DE JULIIS 1972, pp. 10-11, fig. 3; LIPPOLIS-MAZZEI 1984, p. 277.
- ²⁵ MORENO 1987, p. 79, figg. 31, 34; *IDEM* 1988, p. 259, fig. 6.
- ²⁶ VERMEULE-BOTHMER 1959, p. 342 n. 3, tav. 79,18; WAYWELL 1986, p. 20, n. 3; p. 83, n. 23, figg. 18-19.
- ²⁷ BARTMAN 1986, pp. 298-311, figg. 1-4; *EADEM* 1992, p. 173, n. 3, figg. 86-87; PALAGIA 1988, p. 775, n. 962.
- ²⁸ FLOREN 1981, p. 48; PALAGIA 1988, p. 775, n. 965; BARTMAN 1992, pp. 179-180, n. 14, figg. 81-83.
- ²⁹ PALAGIA 1988, p. 775, n. 974; INVERNIZZI 1989, pp. 623-633, tavole pp. 634-636; BARTMAN 1992, p. 181, n. 15, figg. 90-91.
- ³⁰ DOHRN 1960, p. 42, tav. 36,2; FLOREN 1981, p. 48; BARTMAN 1992, pp. 182-184, n. 17, fig. 88.
- ³¹ REINACH 1888, p. 123, tav. 144; PALAGIA 1988, p. 775, n. 968; BARTMAN 1992, p. 184, n. 18, fig. 89.
- ³² PALAGIA 1988, p. 775, n. 963; KREIB 1989, p. 59, p. 73, pp. 285-286 cat. S 49,5; BARTMAN 1992, p. 174, n. 5, fig. 93.
- ³³ WALDHAEUER 1928, pp. 32-33, tav. 12,14; PALAGIA 1988, p. 775, n. 966; BARTMAN 1992, p. 179, n. 13.
- ³⁴ TREU 1897, p. 236 nota 1 fig. 263; PALAGIA 1988, p. 775, n. 978; BARTMAN 1992, p. 177, n. 10.
- ³⁵ CHAMAY-MAIER 1987, p. 126, tav. 28, 82-83; OUVRY 1989, pp. 152-154, tav. 30,2; BARTMAN 1992, pp. 176-177, n. 9, figg. 84-85.
- ³⁶ WALDHAEUER 1928, p. 32.
- ³⁷ MARCHETTI 1889, p. 244, fig.a; NISTA 1991, pp. 41-43.
- ³⁸ KALLIPOLITIS 1972, p. 2 n. 9, tav. 4b; FLOREN 1981, p. 48, p. 49; PALAGIA 1988, p. 775, n. 967; BARTMAN 1992, pp. 171-172, n. 1.
- ³⁹ BACCHIELLI 1974-1975, pp. 295-296, tav. 79; FLOREN 1981, p. 48; BARTMAN 1992, pp. 173-174, n. 4.
- ⁴⁰ CROISILLE 1982, pp. 352-353; PALAGIA 1988, p. 775 n. 975; POZZI (e altri) 1989, p. 146 n. 253; BARTMAN 1992, p. 182, n. 16, figg. 76-77.
- ⁴¹ BESQUES 1971-1972, p. 287, n. E/D 2337, tav. 359e.
- ⁴² BONANNO-ARAVANTINOS 1984, pp. 155-179.
- ⁴³ CASSIMATIS 1978, pp. 556-557, n. 16, tav. 100.
- ⁴⁴ BARTMAN 1992, pp. 155-156, figg. 74-75.
- ⁴⁵ CAPUTO-GHEDINI 1984, pp. 10-11, pp. 115-122, tav. 12,1; BARTMAN 1992, p. 155.
- ⁴⁶ PLINIO, *NH* XXXIV, 65.
- ⁴⁷ DIEHL ZWIERLEIN 1979, p. 39 n. 657, tav. 15.
- ⁴⁸ PERNIER 1937, p. 371.
- ⁴⁹ MATTINGLY 1936, p. 283 n. 338, n. 340; SQUARCIAPINO 1950, pp. 205-214.
- ⁵⁰ MORENO 1989, pp. 145-152, tavv. 59-66.
- ⁵¹ MINGAZZINI 1925, pp. 473-476; METZGER 1951, p. 224 n. 56, tav. 31,3; p. 225 n. 58, tav. 31,2; pp. 212-213 n. 36, tav. 30,1; p. 213 n. 40, tav. 31,4; BEAZLEY 1963, p. 1436, n. 2, p. 1427 n. 39.
- ⁵² GUASTALLA 1967-1968, p. 131; COARELLI 1984, p. 63; CICERONE, *Filippiche*, III 15, 39.
- ⁵³ DE VISSCHER-MERTENS-BALTY 1963, col. 337.
- ⁵⁴ DE VISSCHER-MERTENS-BALTY 1963, col. 337.
- ⁵⁵ DE VISSCHER-MERTENS-BALTY 1963, col. 338.
- ⁵⁶ DE RUYT 1982, pp. 45-49, tav. 12.
- ⁵⁷ MARMORALE 1966, p. 185.
- ⁵⁸ CARCOPINO 1947, p. 121.
- ⁵⁹ SCHULTEN 1937, p. 174.
- ⁶⁰ OOTEGHEM 1967, p. 215.
- ⁶¹ MARMORALE 1966, p. 185.
- ⁶² DE RUYT 1982, pp. 140-141 nn. 164-165.
- ⁶³ OOTEGHEM 1967, pp. 11-12.
- ⁶⁴ GABBA 1950, pp. 66-68.
- ⁶⁵ LAUTER 1971, pp. 55-62.
- ⁶⁶ DE RUYT 1983, p. 335.
- ⁶⁷ SOMMELLA 1988, p. 49.
- ⁶⁸ MERTENS 1991, p. 424.
- ⁶⁹ SOMMELLA 1988, pp. 116-117.
- ⁷⁰ SOMMELLA 1988, p. 49.

- ⁷¹ NIELSEN 1990, p. 163.
- ⁷² DELORME 1960, pp. 349-350.
- ⁷³ DELORME 1960, p. 338.
- ⁷⁴ BARTOCCINI 1929, p. 30.
- ⁷⁵ GINOUVÈS 1962, p. 363.
- ⁷⁶ BALTY 1969, p. 90.
- ⁷⁷ GINOUVÈS 1962, p. 362.
- ⁷⁸ MOITRIEUX 1992.
- ⁷⁹ VITRUVIO, *De architectura*, VII, 1.
- ⁸⁰ LE GLAY 1983, pp. 265-271, tavv. CLXXX-CLXXXII.
- ⁸¹ HEPDING 1907, p. 381, fig. 1.
- ⁸² MARTIN 1987, p. 167.
- ⁸³ Anche nei templi siriani di epoca romana sono utilizzate costruzioni simili a baldacchini allo scopo di munire l'immagine cultuale di una propria camera: CÜPPERS 1963, p. 68.
- ⁸⁴ LE GLAY 1983, p. 268.
- ⁸⁵ COARELLI 1977, pp. 36-37, FIG. 2.
- ⁸⁶ COARELLI 1984, pp. 84-87.
- ⁸⁷ VERMEULE 1968, p. 53.
- ⁸⁸ FREEDEN 1983, pp. 125-131.
- ⁸⁹ ROBINSON 1943, p. 299.
- ⁹⁰ FREEDEN 1983, p. 174. Il von Freeden propone tuttavia di collocare la Torre dei Venti nella seconda metà del II sec. a.C. (p. 191).
- ⁹¹ cfr. nota 15.
- ⁹² MANSUELLI 1958, p. 194, n. 184.
- ⁹³ CHAMAY-MAIER 1990, p. 47 n. 52, tav. 61.
- ⁹⁴ NISTA 1991, p. 51.
- ⁹⁵ MONNA-PENSABENE-SODINI 1985, p. 16.
- ⁹⁶ ORTOLANI 1989, p. 32.
- ⁹⁷ GUERRINI 1982, p. 327, n. 179, tav. XCII.
- ⁹⁸ BUONOCORE 1983, p. 198.
- ⁹⁹ CICERONE, *Brutus* XLVI, 169.
- ¹⁰⁰ GUASTALLA 1967-1968, p. 138.

BIBLIOGRAFIA

- AUPERT P., *Les thermes comme lieux de culte*, in "Les thermes romains. Actes de la Table Ronde Organisée par L'École Française de Rome, Rome 11-12 Novembre 1988", Rome 1991, pp. 185-192.
- BACCHIELLI L., *Replica frammentaria dell'Eracle Epitrapezios*, in "Libya Antiqua", XI-XII, 1974-1975, pp. 295-296, tav. 79 d,e.
- BALTY J. Ch., *Observations nouvelles sur les portiques et le sacellum de sanctuaire herculéen d'Alba Fucens*, in "Alba Fucens II. Rapports et études présentés par Joseph Mertens", Bruxelles, Rome 1969, pp. 69-98, tavv. 53-58.
- BARTMAN E., *Lysippos' Huge God in Small Shape*, in "Bulletin of the Cleveland Museum of Art", 73, 1986, pp. 298-311.
- BARTMAN E., *Ancient Sculptural Copies in Miniature*, Leiden, New York, Köln 1992.
- BARTOCCINI R., *Le terme di Lepcis (Leptis Magna)*, Bergamo 1929.
- BEAZLEY J.D. *Attic Red-figure vase-painters*, II, Oxford 1963.
- BERGER E., *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig II*, Basel 1982.
- BERGER E., *Zur Nachwirkung des Herakles Epitrapezios in "Lysippe et son influence. Hellas et Rome V"*, Genève 1987, pp. 105-111, tavv. 22-24.
- BESQUES S., *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs étrusques et romains*, III, Paris 1971-1972.
- BLANCK H., *Funde und Grabungen in Mittelitalien, 1959-1969*, in "Archäologischer Anzeiger", 85, 1970, pp. 275-346.
- BONANNO-ARAVANTINOS M., *Osservazioni sul tipo dell'Eracle sdraiato*, in "Studi miscellanei. Giornate di studio in onore di Achille Adriani a cura di Sandro Stucchi e Margherita Bonanno Aravantinos, Roma 26-27 Novembre 1984", 28, 1991, pp. 155-179.
- BUONOCORE M., *Considerazioni sulle iscrizioni latine di Alba Fucens* in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", 52, 1983, pp. 183-198.
- BUREN A.W. VAN, *News Letter from Rome*, in "American Journal of Archaeology", 65, 1961, pp. 377-388, tavv. 118-125.
- CANCIK-LINDEMAIER H., *Ein Mahl vor Hercules*, in "Der altsprachliche Unterricht", 14,3, 1971, pp. 43-65.
- CAPUTO G. - GHEDINI F., *Il tempio d'Ercole di Sabratha*, Roma 1984.
- CARCOPINO J., *Sylla*, Paris 1947.
- CASSIMATIS H., *Héraklès et Lysippe. La descendance*, in "Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale", 78, 1978, pp. 541-564, tavv. 97-100.
- CHAMAY J. - MAIER J., *Deux marbres du Musée de Genève*, in "Lysippe et son influence. Hellas et Rome V", Genève 1987, pp. 125-127.
- CHAMAY J. - MAIER J., *Sculptures en pierre du Musée de Genève. Art grec*, Mainz am Rhein 1990.
- CIANFARANI V., *Alba Fucente*, in "Enciclopedia dell'Arte Antica", suppl. I, 1970, Roma 1973.
- CIANFARANI V., *Lineamenti per una storia dell'arte antica nell'Abruzzo e nel Molise*, Roma 1966.
- CIANFARANI V., *Schede del Museo Nazionale di Chieti, serie I, Chieti 1971.*

- COARELLI F., *Arte ellenistica e arte romana: la cultura figurativa in Roma tra II e I sec. a.C.*, in "Prospettiva", Suppl. I, 1977, pp. 35-40.
- COARELLI F. - LA REGINA A., *Abruzzo-Molise. Guida archeologica Laterza*, Roma, Bari 1984.
- COLEMAN K., *Statius, Silvae IV*, Oxford 1988.
- CROISILLE J.M., *Poésie et art figuré du Néron aux Flaviens*, Bruxelles 1982.
- CÜPPERS H., *Vorformen des Ciboriums*, in "Bonner Jahrbücher", 163, 1963, pp. 21-75.
- DE JULIS E., *Documenti archeologici del Museo Civico di Lucera*, in "La Capitanata", X, 1972, pp. 1-16.
- DELORME J., *Gymnasion. Étude sur les monuments consacrés à l'éducation en Grèce*, Paris 1960.
- DE RUYT C., *Macellum. Marché alimentaire des Romains*, Louvain-La Neuve 1983.
- DE RUYT F., *Alba Fucens III. Sculptures d'Alba Fucens (pierre, marbre, bronze). Catalogue raisonné*, Bruxelles, Rome 1982.
- DE RUYT F., *Sculptures d'Alba Fucens* in "Colloqui del Sodalizio", serie II, 7-8, 1980-1984, pp. 115-122.
- DE VISSCHER F., *Héraklès Épitrápézios*, in "Antiquité Classique", XXX, 1961, pp. 67-129, tavv. 1-26.
- DE VISSCHER F., *Héraklès Épitrápézios*, Paris, 1962.
- DE VISSCHER F. - MERTENS J. - BALTJ J.Ch., *Le sanctuaire d'Hercule et ses portiques à Alba Fucens*, in "Monumenti Antichi Lincei", XLVI, 1963, coll. 333-396.
- DI FELICE P., *L'antico fascino del Nilo in una casa di Alba Fucens*, in "Antiqua", 10, 1985, pp. 50-52.
- DIEHL ZWERLEIN E., *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien*, II, München 1979.
- DOHRN T., *Die Tyche von Antiochia*, Berlin 1960.
- FLOREN J., *Zu Lysipps Statuen des sitzenden Herakles*, in "Boreas", 4, 1981, pp. 47-60.
- FREEDEN J. VON, *Oikia Kyrrestou. Studien zum sogenannten Turm der Winde in Athen*, Rome 1983.
- GABBA E., *Lex Plotia agraria*, in "La Parola del Passato", V, 1950, pp. 66-68.
- GINOUVÈS R., *Balaneutikè. Recherches sur le bain dans l'antiquité grecque*, Paris 1962.
- GSCHWANTLER K., *Guss + Form: Bronzen aus der Antikensammlung*, Wien 1986.
- GUASTALLA B., *Documenti epigrafici sull'ambiente sociale di Alba*, in "Atti del Centro di Studi e Documentazione dell'Italia romana", 1, 1967-1968, pp. 129-143.
- GUERRINI L., *Palazzo Mattei di Giove. Le antichità*, Roma 1982.
- HEPDING H., *Die Arbeiten zu Pergamon 1904-1905. Die Einzelfunde*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung", 32, 1907, pp. 241-414.
- INVERNIZZI A., *L'Héraklès Épitrápézios de Ninive*, in "Archeologia Iranica et Orientalis. Miscellanea in Honorem Louis Vanden Berghe", II, Gent 1989, pp. 623-636.
- JOHANNOWSKY W., *La situazione in Campania*, "Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974", I, Göttingen 1976, pp. 267-299.
- KALLIPOLITIS B., *Athenai. Ethnikon Archaïologikon Mouseion*, in "Archaïologikon Deltion", 27, 1972, Chronica pt. 2,1, pp. 1-4.
- KREIB M., *Untersuchungen zur figürlichen Ausstattung delischer Privat-häuser*, Chicago 1988.
- LATINI A., *Eracle di Alba Fucente*, in "Enciclopedia dell'Arte Antica", suppl. II, 1971-1994, II, Roma 1994.
- LAUTER H., *Drei Werke des Lysipp*, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung", 92, 1977, pp. 149-159, tavv. 71-78.
- LAUTER H., *Heiligtum oder Markt?*, in "Archäologischer Anzeiger", 86, 1971, pp. 55-62.
- LE GLAY M., *Hercule et la iuventus viennoise*, in "Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern", Paris 1983, pp. 265-271, tavv. 180-182.
- LIPPOLIS E. - MAZZEI M., *L'età imperiale*, in "La Daunia antica", Milano 1984, pp. 253-314.
- Lisippo, *l'arte e la fortuna*, Catalogo della mostra, Milano 1995.
- MAMMARELLA L., *Alba Fucens. La città, il territorio albense attraverso i tempi*, Cerchio (Aq) 1992.
- MANINO L., *Recensione a F. De Visscher, Héraklès Épitrápézios*, Parigi 1962, in "Rivista di Filologia e di Istruzione Classica", serie III, 92, 1964, pp. 479-480.
- MANSUELLI G.A., *Galleria degli Uffizi. Le sculture, I*, Roma 1958.
- MARCADÉ J., *Héraklès Épitrápézios à Albe et à Delos*, "Revue des Études Anciennes", 65, 1963, pp. 351-358.
- MARCHETTI D., *Regione I (Latium et Campania). Roma (Nuove scoperte nella città e nel suburbio). Via Portuense*, in "Notizie degli Scavi", 1889, pp. 243-247.
- MARMORALE E.V., *Inscriptiones Latinae Liberae Rei Publicae. Imagines a cura di Deggrasi*, in "Giornale Italiano di Filologia", 19, 1966, p. 183-186.
- MARTIN H.G., *Römische Tempelkultbilder. Studi e materiale del Museo della Civiltà Romana*, 12, Roma 1987, (ristampa Roma 1992).
- MATTINGLY H., *Coins of the Roman Empire in the British Museum, III, Nerva to Hadrian*, London 1936.
- MERTENS J., *Alba Fucens I. Rapports et études présentés par Joseph Mertens*, Bruxelles, Rome 1969.
- MERTENS J., *Alba Fucens*, Bruxelles 1981.
- MERTENS J., *Alba Fucens et Herdonia: territoire et population*, in "Stuttgarter Kolloquium zur historischen Geographie des Altertums", 3, 1987", Bonn 1991, pp. 417-427.
- MERTENS J., *Quarante années des fouilles belges en Italie: Alba Fucens, Herdonia, Artena*, in "Comunità indigene e problemi della romanizzazione nell'Italia centro-meridionale, IV-III sec. a.C." a cura di J. Mertens e R. Lambrechts, Bruxelles, Rome, 1991, pp. 19-38.
- METZGER H., *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*, Paris 1951.
- MINGAZZINI P., *Le rappresentazioni vascolari del mito dell'apoteosi di Heracles*, in "Memorie dell'Accademia dei Lincei", serie VI, I, 1925, pp. 413-490.
- MOITRIEUX G., *Hercules Salutaris*, Nancy 1992.
- MONNA D. - PENSABENE P. - SODINI P., *L'identification des marbres:*

- sa nécessité, ses méthodes, ses limites, in "Studi miscellanei", 26, 1985, pp. 15-30.
- MORENO P., *Lisippo*, Bari 1974.
- MORENO P., *Vita e arte di Lisippo*, Milano 1987.
- MORENO P., *Bronzi lisippeï*, in "Griechische und römische Statuetten und Grossbronzen, Akten der 9. Tagung über antike Bronzen, Wien 21-25 Aprile 1986", Wien 1988, pp. 258-264, figg. 1-10.
- MORENO P., *Lisippic Types: Painting into Sculpture*, in "Festschrift für Jale Inan", Istanbul 1989, pp. 145-152, figg. 1-13, tavv. 59-66.
- MORENO P., *Scultura ellenistica*, Roma 1994.
- NIELSEN I., *Thermae et Balnea. The Architecture and Cultural History of Roman Public Bath*, Aarhus University Press 1990.
- NISTA L., *Sacellum Herculis. Le sculpture del tempio di Ercole a Trastevere*, Roma 1991.
- OOTEGHEM J. VAN, *Les Cecillii Metelli de la République*, Bruxelles 1967.
- ORTOLANI G., *Lavorazione di pietre e marmi nel mondo antico*, in "Marmi antichi" a cura di G. Borghini, Roma 1989, pp. 19-42.
- OUVRY J., *Une réplique de l'Héraclès Épitrápézios retrouvée*, in "Antike Kunst", 32, 1989, pp. 152-154, tav. 30, 1-2.
- PALAGIA O., *Herakles Epitrapezios by Lysippos*, in "Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae", IV, Zürich and München 1988, pp. 774-775.
- PERNIER L., *Statuetta di Ercole da Sinalunga*, in "Scritti in onore di Bartolomeo Nogara", Città del Vaticano 1937, pp. 365-372, tavv. 48-49.
- PICARD C., *Du nouveau sur l'Héraclès Épitrápézios*, in "Revue Archéologique", I, 1961, pp. 65-69.
- PICARD C., *Un dossier archéologique pour l'étude de l'Héraclès Épitrápézios de Lysippe*, in "Revue Archéologique", I, 1962, pp. 245-248.
- POLLITT J.J., *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 1986.
- POZZI E. (e altri), *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli, I*, 2, Roma 1989.
- PROMIS C., *Le antichità di Alba Fucens*, Roma 1836.
- REEKMANS L., *Peintures murales du II^e siècle après J.C. à Alba Fucens*, in "Antidorum W. Peremans", Louvain 1968, pp. 201-218, tavv. 1-4.
- REINACH S., *Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure sous la direction de M. Philippe Le Bas*, Paris 1888.
- RICHTER G.M.A., *Comptes rendus. Recensies. De Visscher (Fernand), Héraclès Épitrápézios*, Paris ed. De Boccard, 1962, in "Revue Belge de Philologie et d'Histoire", XLI, 1963, pp. 137-139.
- ROBINSON H.S., *The Tower of the Winds and the Roman Market Place*, in "American Journal of Archaeology", 47, 1943, pp. 291-305.
- SCHULTEN A., *Las guerras de 154-72 A.D. JC*, Barcellona 1937.
- SCIVOLETTO N., *L'Alceste di Euripide e l'Heracles Epitrapezios di Lisippo*, in "Giornale Italiano di Filologia", 15, 1962, pp. 97-104.
- SCRINARI VALNEA M., *Alba Fucens*, Terni 1976.
- SISMONDO RIDGWAY B., *Roman Copies of Greek Sculpture: the Problem of the Originals*, Ann Arbor 1984.
- SOMMELLA P., *Italia antica. L'urbanistica romana*, Roma 1988.
- SQUARCIAPINO M.F., *Un tipo statuario di Hercules Invictus*, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", 73, 1949-1950, pp. 205-214.
- STEWART A., *To Entertain an Emperor: Sperlonga, Laocoon and Tiberius at the Dinner Table*, in "The Journal of Roman Studies", 67, 1977, pp. 76-90, tavv. 9-12.
- TODISCO L., *Scultura greca del IV secolo*, Milano 1993.
- TREU G., *Die Bildwerke von Olympia in Stein und Thon. Olympia. Die Ergebnisse der Ausgrabungen III*, Berlin 1897.
- VERMEULE C.C., *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Cambridge, Mass. 1968.
- VERMEULE C. - BOTHMER J. VON, *Notes on a New Edition of Michaelis: Ancient Marbles in Great Britain. Part Three: 2*, in "American Journal of Archaeology", 63, 1959, pp. 329-348, tavv. 77-86.
- WALDHauer O., *Die antiken Skulpturen der Ermitage, I*, Berlin, Leipzig 1928.
- WAYWELL G.B., *The Lever and Hope Sculptures*, Berlin 1986.
- WONTERGHEM F. VAN, *Il culto di Ercole tra i popoli osco-sabellici*, in "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 settembre 1989)", Bruxelles, Rome 1992, pp. 319-351.
- ZADOKS JITTA A.N., *Lysippos and Herakles: a re-assessment*, in "Lysippe et son influence. Hellas et Rome V", Genève 1987, pp. 101-104.
- ZADOKS JITTA A.N., *Herakles Epitrapezios reconsidered*, in "Lysippe et son influence. Hellas et Rome V", Genève 1987, pp. 97-99.



Fig. 1 - Statua colossale di Eracle seduto, Chieti, Museo Nazionale (Chieti, Sovrintendenza Archeologica).



Fig. 2 - Statua colossale di Eracle seduto, Chieti, Museo Nazionale (Chieti, Sovrintendenza Archeologica).

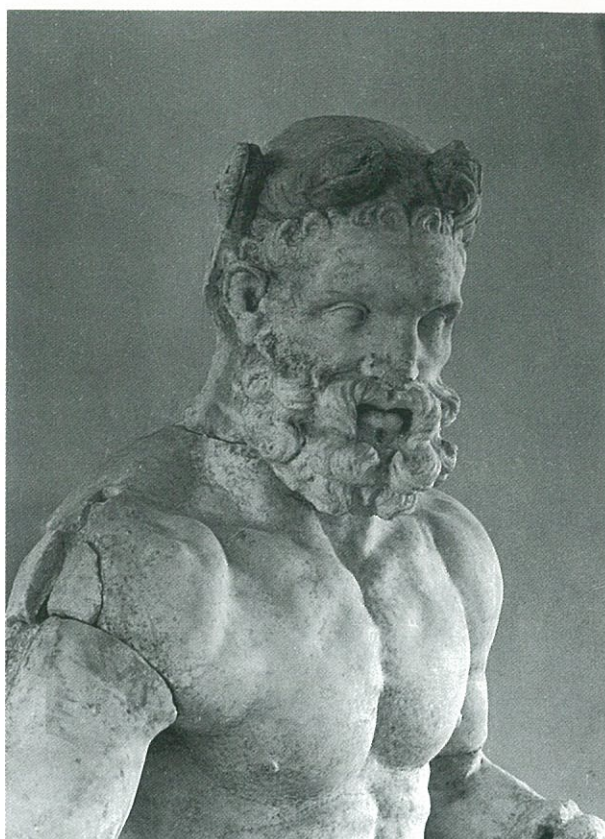


Fig. 3 - Statua colossale di Eracle seduto, particolare, Chieti, Museo Nazionale (foto DAI Neg. 62.1061).

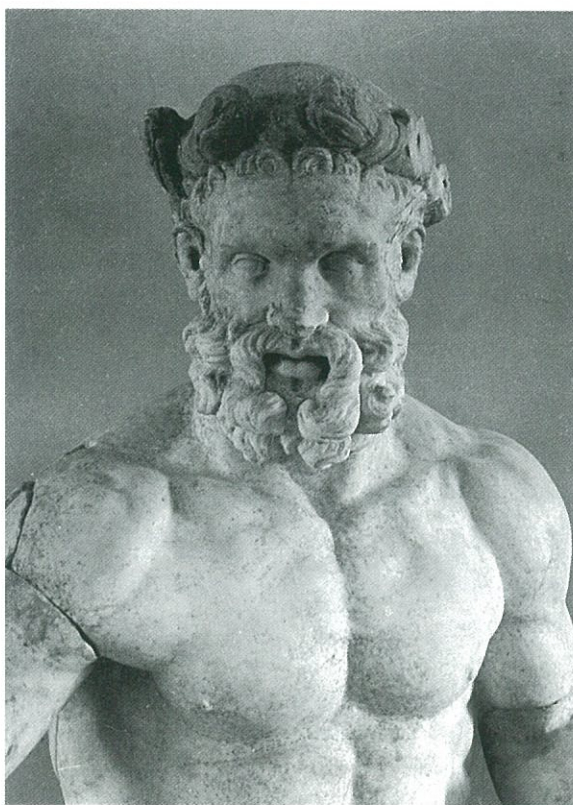


Fig. 4 - Statua colossale di Eracle seduto, particolare, Chieti, Museo Nazionale (Foto DAI Neg. 62.1062).



Fig. 5 - Statuetta di Eracle Epitrapezio, Vienna Kunsthistorisches Museum (da BARTMAN, 1992, fig. 79).



Fig. 6 - Statua di Sileno, Port Sunlight, The Lady Lever Art Gallery (da VERMEULE-BOTHMER, 1959, tav. 79,18).



Fig. 7 - Statuetta di Eracle seduto, Cleveland, The Cleveland Museum of Art (da BARTMAN, 1992, fig. 86).

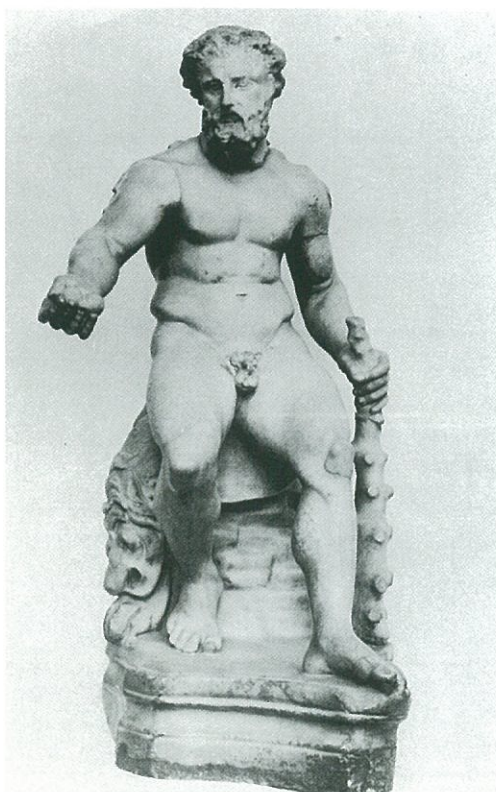


Fig. 8 - Statuetta di Eracle seduto 1725, Londra, British Museum (da BARTMAN, 1992, fig. 81).



Fig. 9 - Statuetta di Eracle seduto MA 27, Parigi, Musée du Louvre (foto di Massimo Maurici).

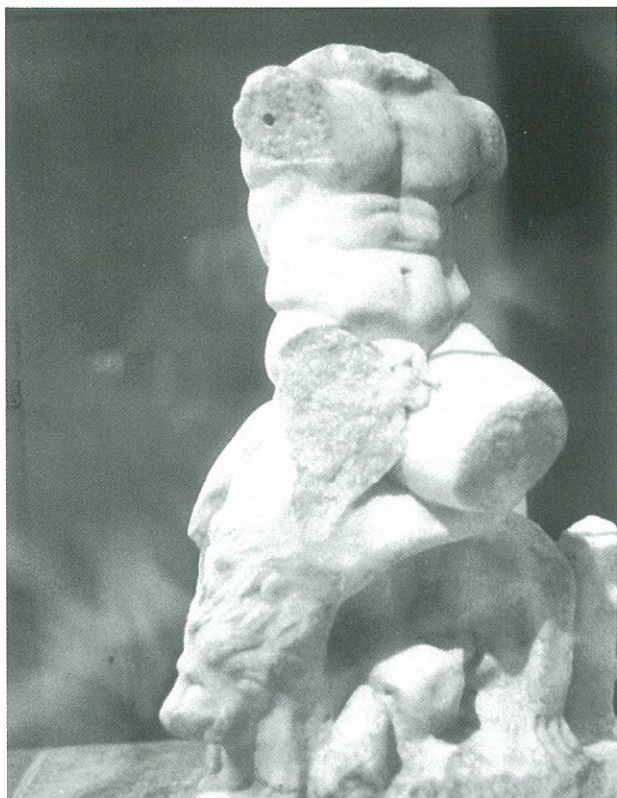


Fig. 10 - Statuetta di Eracle seduto MA 28, Parigi, Musée du Louvre (foto di Massimo Maurici).



Fig. 11 - Statuetta di Eracle seduto, Delo, Museo (da BARTMAN, 1992, fig. 93).

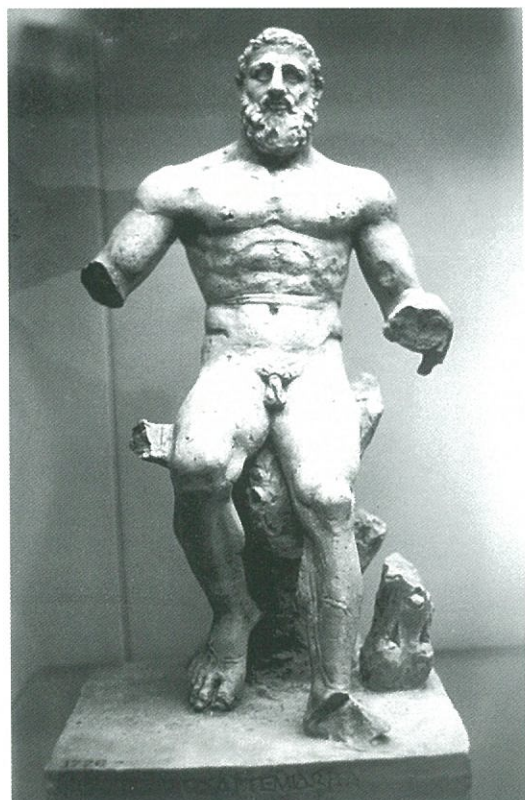


Fig. 12 - Statuetta di Eracle seduto 1726, Londra, British Museum (foto di Massimo Maurici).



Fig. 13 - Statuetta di Eracle seduto, Roma, Museo Nazionale Romano (da NISTA, 1991).



Fig. 14 - Statuetta di Eracle seduto, Atene, Museo Nazionale (da KALLIPOLITIS, 1972, tav. 4b).



Fig. 15 - Statuetta di Eracle seduto, Napoli, Museo Nazionale (foto DAI Neg. 68.3551).



Fig. 16 - Statua colossale di Eracle seduto, Urbino, Palazzo Ducale (foto DAI Neg. 74.1798).

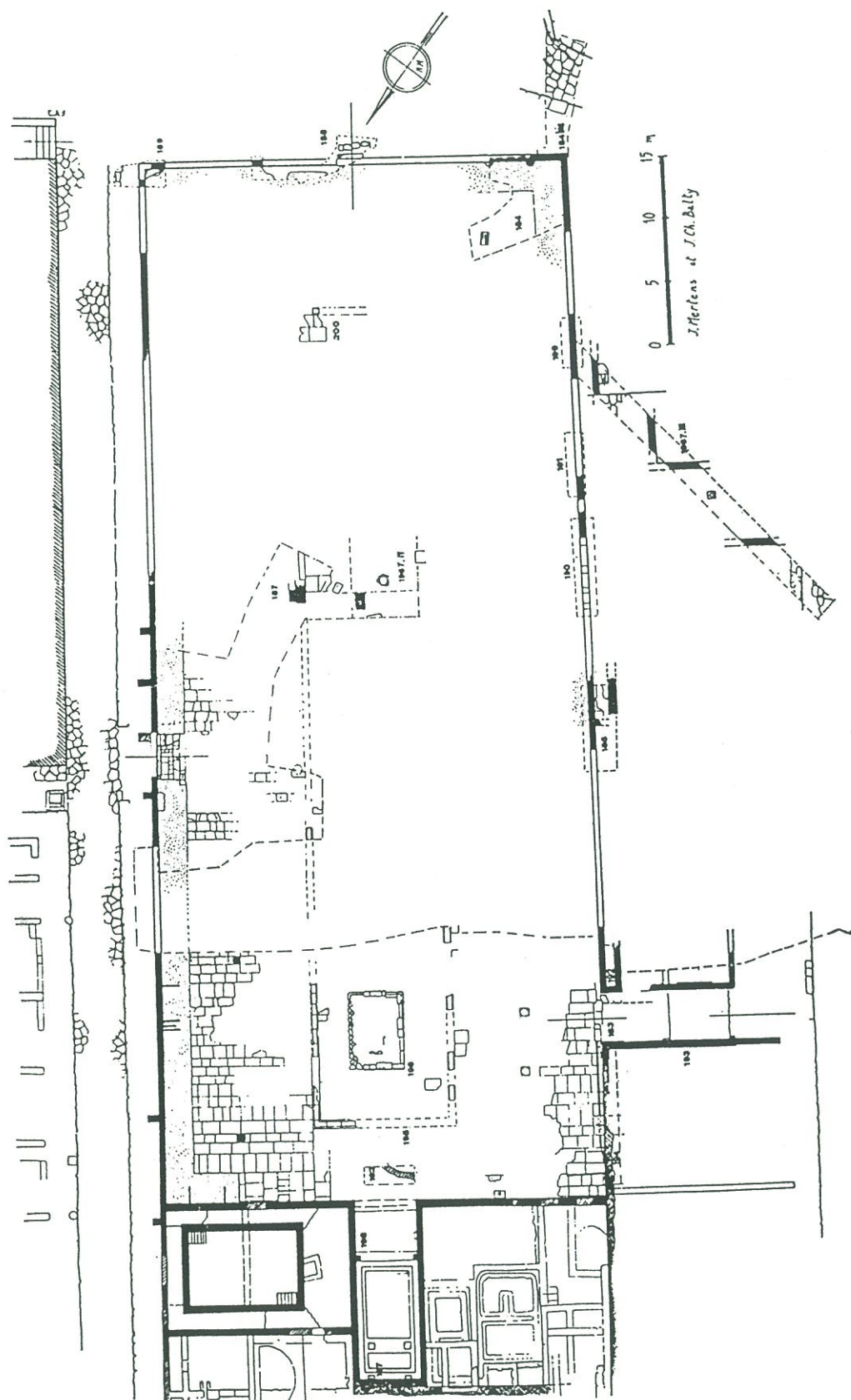


Fig. 17 - Il complesso architettonico (da COARELLI, 1984).



Fig. 18 - Angolo Nord-Ovest/Ovest, Atene, Torre dei Venti (da FREEDEN, 1983, TAV. 8,1).



Fig. 19 - Scirone, particolare della barba, Atene, Torre dei Venti (da FREEDEN, 1983, tav. 28,3).

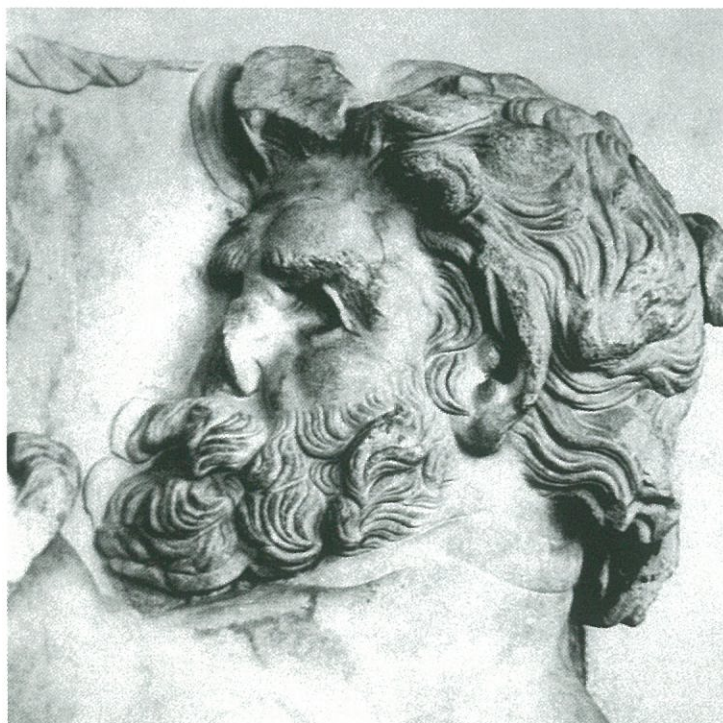


Fig. 20 - Altare di Zeus, particolare, Berlino, Staatliche Museen (da ROHDE E., Pergamon Burgberg und Altar, Berlin 1961, tav. 37).



Fig. 21 - Borea, particolare, Atene, Torre dei Venti (da FREEDEN, 1983, TAV. 25,1).

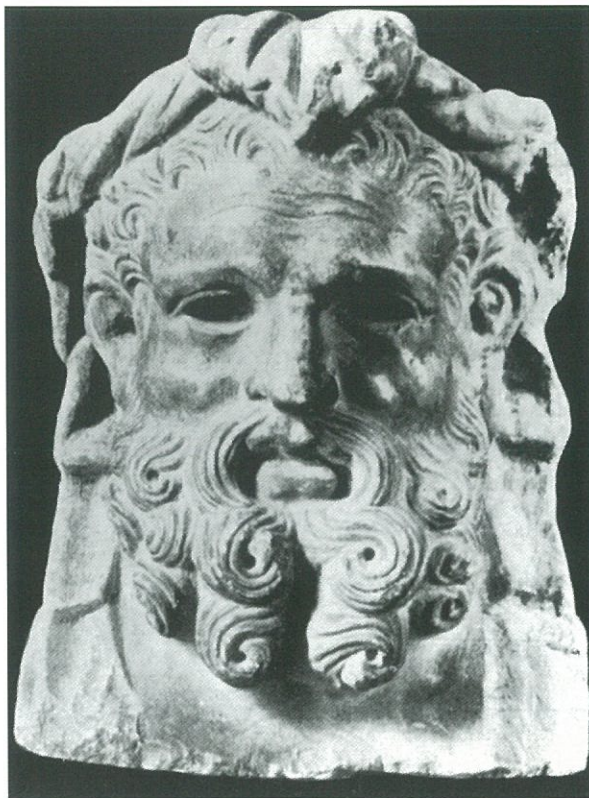


Fig. 22 - Erma di Eracle, Firenze, Galleria degli Uffizi (da Mansuelli, 1958, n. 184).



Fig. 23 - Testa di Eracle coronato, Ginevra, Museo (da CHAMAY-MAIER, 1990, tav. 61).