

Appunti per un'analisi dello *schema* di Endimione in ambito greco-ellenistico

con una galleria iconografica*

Maria Emanuela Oddo

ἡ δεξιὰ δὲ περὶ τὴν κεφαλὴν ἔς τὸ ἄνω ἐπικεκλασμένη

(Luciano, *Dialog. Deor.* 11.2)

Endimione: mito e schema iconografico

Le fonti letterarie grazie a cui ci è noto il mito di Endimione sono un numero ridotto rispetto alle corrispondenti fonti figurative. I frammenti narrativi a noi pervenuti testimoniano l'esistenza di almeno due tradizioni mitiche, successivamente confluite in una (Koortbojian 1995, 63-64). Nella più antica delle due, quella occidentale, non si fa menzione della nota vicenda amorosa tra il giovane e la dea lunare Selene, né il sonno eterno sembra essere l'unico esito possibile della vicenda dell'eroe, che pure appare sempre destinato a una fine straordinaria. Esiodo racconta, infatti, come Endimione, figlio del re dell'Elide, ricevette in dono da Zeus la possibilità di scegliere il momento della propria morte (Hes. Fr. 8); in un altro frammento lo stesso autore narra la salita del bel pastore all'Olimpo, da dove sarebbe stato scacciato per le sue insistenti profferte a Hera per le quali, secondo una versione più tarda, sarebbe stato condannato al sonno eterno. (Hes. Fr.11; *Scholia ad Theoc.* 3,49-51a).

La tradizione orientale, invece, ambientata in Caria, narra l'amore del bel pastore con la dea Selene, la quale, per poterlo incontrare tutte le notti, gli dona un sonno che, anziché essere mortifero, comporta l'eterna giovinezza. Tale versione del mito ebbe un certo successo sia letterario che iconografico (Sapph. *Frag.* 199; Theoc. *Idyllis* III.48f; Herod. VIII.10; Apoll. Rhod. IV.57; Catullus LXVI.5f; Propertius II.15.15f): le fonti figurative riferibili a essa sono molto numerose e caratterizzate da convenzioni iconografiche ricorrenti, soprattutto per quanto riguarda la figura di Endimione addormentato (Gabelmann, 1986,726-742). Così viene descritto per bocca della sua amante divina:

Σελήνης

ἔμοι μὲν καὶ πάνυ καλός, ὦ Ἀφροδίτη, δοκεῖ, καὶ μάλιστα ὅταν ὑποβαλόμενος ἐπὶ τῆς πέτρας τὴν χλαμύδα καθεύδῃ τῇ λαίᾳ μὲν ἔχων τὰ ἀκόντια ἤδη ἐκ τῆς χειρὸς ὑπορρέοντα, ἡ δεξιὰ δὲ περὶ τὴν κεφαλὴν ἐς τὸ ἄνω ἐπικεκλασμένη ἐπιπρέπη τῷ προσώπῳ περικειμένη, ὁ δὲ ὑπὸ τοῦ ὕπνου λελυμένος ἀναπνέῃ τὸ ἀμβρόσιον ἐκείνο ἄσθμα. (Luciano, *Dialog. Deor.* 11)

Selene

Mi sembra bellissimo, Afrodite! E ancora di più quando, gettato il mantello sulla roccia, vi giace sopra, e nella sinistra ha i dardi che ormai gli scivolano dalla mano, mentre la destra è ripiegata in alto, intorno alla testa gli incornicia il bel volto, ed egli vinto dal sonno emette questo respiro d'ambrosia. (*traduzione di chi scrive*)

Nel dialogo di Luciano di Samosata risalente al II secolo d.C., il giovane pastore cario appare disposto nella medesima posa che lo contraddistingue nell'iconografia, secondo una modalità di narrazione ecfrastica tipica dell'autore (Maffei 1994, XV-XLVI). Infatti la posa recumbente col braccio intorno al capo sarà estremamente diffusa in età ellenistica e romana per la rappresentazione di eroi di bell'aspetto addormentati, che attraggono con la loro avvenenza amanti divini (cfr. McNally 1985, 171-176). A ben guardare, tuttavia, questo schema iconografico – che chiameremo convenzionalmente 'tipo Endimione' – caratterizza diverse categorie di soggetti e copre un vastissimo arco temporale, costituendo un perfetto esempio di ciò che Aby Warburg chiamava *Pathosformeln*, laddove:

Formel implicava sì fissità e ripetizione di stereotipi, ma *Pathos* rimandava a nozioni di instabilità, movimento e istantaneità. Nella tradizione antica, *pathos* è – secondo la definizione del trattato *Sul Sublime* (20.2) – “un'agitazione e un impeto dell'animo”; la *formula* che lo contiene e lo esprime è, al contrario, una convenzione espressiva destinata a perpetuarsi nel tempo, a passare di generazione in generazione, via via disseccandosi e irrigidendosi; ma potrà essere riconosciuta e rivitalizzata da un artista anche mille anni dopo (Settis 2008, VIII).

Traceremo qui di seguito l'evoluzione dello schema 'tipo Endimione' nell'arte greca mediante una galleria di immagini, che ci aiuti a formulare in chiusura una prima chiave di interpretazione della posa in questione.

Alle origini dello schema



fig. 1 | *Anceo sotto il cinghiale Calidonio*, particolare del Vaso François, 570 a.C., da Chiusi. Firenze, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 4209.

Per quel che ci è noto, lo schema ‘tipo Endimione’ compare per la prima volta sul vaso François, il grande recipiente da mescita a figure nere realizzato in Attica intorno al 570 a.C. (bibliografia in Torelli 2007 e galleria fotografica in Shapiro, Iozzo, Lezzi-Hafter 2013). Nel registro superiore del collo del vaso viene rappresentata la caccia calidonia: Meleagro e Atalanta tendono l'arco contro il cinghiale di Calidone sotto le cui zampe giace il corpo supino di Anceo, con un ginocchio lievemente piegato e la testa circondata dal braccio sinistro [fig. 1].

Lo schema ‘tipo Endimione’ si ritrova anche in due vasi del ceramografo Lydos, databili alla metà del VI secolo a.C.: nell'*oinochoe* di Berlino viene rappresentata la contesa tra Ares e Eracle sul cadavere di Cicno, abbandonato al suolo tra i contendenti con un ginocchio piegato e il braccio intorno al capo [fig. 2]; la medesima posa caratterizza il corpo di un troiano ucciso ai piedi dell'altare su cui si rifugia Priamo nella scena di *Ilioupersis* dell'anfora di Berlino [fig. 3]. Lo schema in esame fa presto la sua comparsa anche su supporto lapideo, nella Gigantomachia del fregio settentrionale del tesoro dei Sifnii a Delfi [fig. 4].



Da sinistra a destra: fig. 2 | *Cadavere di Cicno*, *oinochoe* attico a figure nere di Lydos, 540 a.C. da Vulci. Berlino, Antikensammlung, Inv. F 1732; fig. 3 | *Ilioupersis*, anfora attica a figure nere di Lydos, 550-540 a.C. da Vulci. Berlino, Antikensammlung, Inv. F 1685; fig. 4 | *Gigante atterrato*, particolare della Gigantomachia del fregio settentrionale del Tesoro dei Sifnii a Delfi, 525 a.C. Delfi, Museo Archeologico.

Gli esempi qui riportati ci consentono di affermare che la posa, che sarà poi utilizzata in età ellenistica per rappresentare il sonno languido di giovani di bell'aspetto, nelle sue prime ricorrenze era applicata alla rappresentazione di corpi morti o morenti: è solamente dall'ultimo quarto del VI secolo a.C. che essa passa a caratterizzare, oltre ai cadaveri, anche alcuni personaggi addormentati, ben diversi dai bei giovinetti che saranno immortalati in questo schema nei secoli successivi: i dormienti distesi sulla schiena col braccio intorno al capo, nella pittura vascolare attica a figure nere, non sono necessariamente (e a volte niente affatto) belli.

È infatti Polifemo il primo dormiente ad assumere la posa recumbente con il braccio intorno al capo, in uno *skyphos* beota collocabile intorno al 520 a.C. [fig. 5]. Perché connotare soggetti morti e dormienti con la medesima posa? Innanzi tutto è da ricordare che, come noto, in antico le nozioni e le conseguenti rappresentazioni del sonno e della morte sembravano godere di una peculiare contiguità (McNally 1985, 169; Mainoldi 1987; Kortbojian 1995, 100-114; Giudice 2003). In secondo luogo sarà utile osservare che in prima istanza lo schema 'tipo Endimione' viene applicato a una categoria particolare di dormienti: quelli che, secondo il mito, verranno lesi nella propria incolumità fisica a causa dell'incoscienza del sonno (esemplari i casi di Polifemo e di Alcioneo). In questo senso la posa potrebbe avere valore prolettico e sintetizzare in un solo gesto il legame cognitivo, causale e temporale che nel racconto lega il sonno al *vulnus* (Connor 1984, 394).



fig 5 | *Polifemo addormentato, skyphos beota a figure nere della bottega del Pittore di Tesco, 520 a.C.* Berlino, Antikensammlung, Inv. V. I. 3283.

La ceramica a figure rosse



fig. 6 | *Simposiasti*, *stamnos* attico a figure rosse di Smikros, 510-500 a.C. Bruxelles, Musées Royaux, Inv. A 717.

Come noto, l'introduzione della ceramica a figure rosse costituisce una svolta innovativa, non solamente dal punto di vista della tecnica decorativa, ma anche per quanto riguarda i soggetti e le convenzioni iconografiche utilizzate per rappresentarli (Mertens 1988, 424-433). Questo scarto creativo risulta evidente anche nelle modalità di acquisizione e di utilizzo dello schema 'tipo Endimione' nei vasi attici a figure rosse: la posa in esame non viene più applicata solo a morti e dormienti, ma viene utilizzata anche per la rappresentazione di due nuove categorie di soggetti: gli amanti e i simposiasti [fig. 6].

Sembra dunque che questo schema iconografico esprimesse, nel linguaggio visuale antico, una condizione umana – un *pathos* – comune ai morti/morenti, agli addormentati, agli amanti e ai simposiasti. Ne è prova il fatto che uno stesso ceramografo, il Pittore di Nikosthenes, utilizzi la posa recumbente col braccio intorno al capo per rendere tre diverse categorie di soggetti: il corpo di Sarpedonte sorretto da Hypnos e Thanatos nella *kylix* del British Museum [fig. 7], Alcioneo addormentato prima di essere ucciso da Eracle nella *kylix* di Melbourne [fig. 8] e un uomo cui viene praticata una *fellatio* nel *kantharos* di Boston [fig. 9].

È interessante notare, inoltre, che i simposiasti raffigurati nello schema 'tipo Endimione' sono di norma in compagnia di un auleta, colti probabilmente nell'atto di cantare [figg. 6, 10, 11]. Questo particolare è riscontrabile a partire

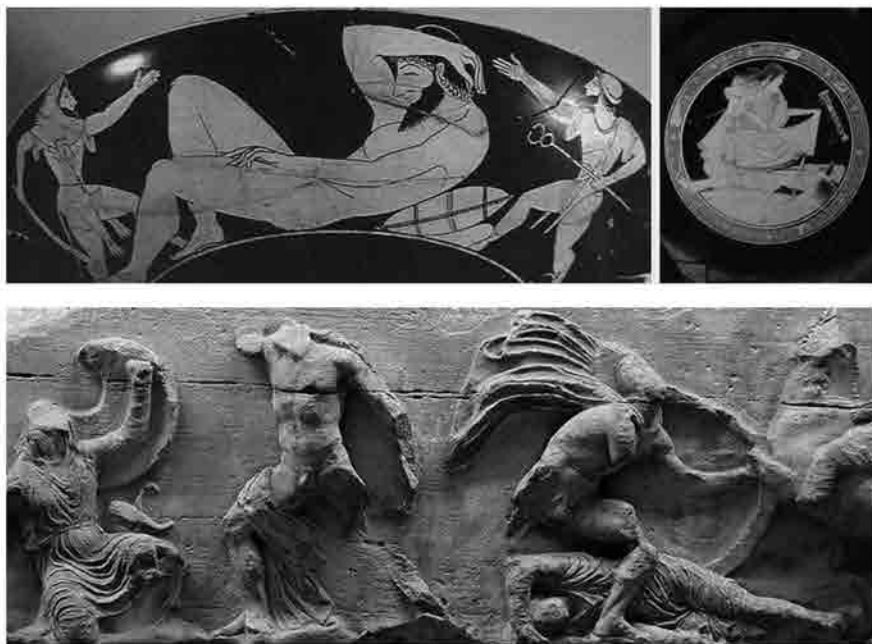


Da sinistra a destra: fig. 7 | *Corpo di Sarpedonte sollevato da Hypnos e Thanatos*, kylix attica a figure rosse del Pittore di Nikosthenes, 510-500 a.C. da Vulci. Londra, British Museum, Inv. E 12; fig. 8 | *Alcioneo addormentato*, kylix attica a figure rosse del Pittore di Nikosthenes, 510 a.C. da Vulci. Melbourne, National Gallery Victoria, Inv. 1730.4; fig. 9 | *Fellatio*, kylix attica a figure rosse del Pittore di Nikosthenes, 520 a.C. da Vulci. Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 95. 61 (dono di E. P. Warren). 10. *Simposio*, kylix attica a figure rosse del Pittore di Trittolemo, 480-470 a.C. da Vulci. Berlino, Antikensammlung, Inv. 2298; 11. *Simposio*, kylix attica o beota a figure rosse, 470 -460 a.C. Londra, British Museum, 1895, 10-27. 2.

da una *kylix* del British Museum [fig. 11] nella quale sono rappresentati due uomini sdraiati su una *kline*: uno dei due suona il doppio flauto, mentre l'altro porta il braccio dietro il capo e con la bocca dischiusa canta un verso di Praxilla, dipinto come un fumetto tra la sua bocca e il bordo ($\omega\delta\acute{\iota}\alpha$ τῆς θυρίδος, Praxill. Fr. 5). La condizione sensoriale espressa dalla posa recumbente con il braccio intorno al capo non è, dunque, semplicemente legata all'ebbrezza, ma piuttosto al peculiare stato estatico prodotto dalla combinazione di canto e consumo di vino (Catoni 2010, 223-251).

Nella stessa ceramica a figure rosse, d'altro canto, lo schema 'tipo Endimione' continua a caratterizzare anche le figure di cadaveri e addormentati, oltre che le nuove categorie di banchettanti e amanti: la posa è applicata a un dormiente nella nota *kylix* di Pinthias, che raffigura Alcioneo addormentato prima che Eracle gli sottragga la vita [fig.12]. La stessa posa è invece utilizzata per la raffigurazione di un cadavere nello splendido tondo di *kylix* del Pittore di Brygos, dove il corpo morto di Aiace viene mostrato in tutta la sua imponenza, prima che Tecmessa lo copra col sudario (cfr. la successiva descrizione del velamento del cadavere di Aiace in Soph., *Aj.* 915-973) [fig. 13].

La grande diffusione dello schema 'tipo Endimione' e il suo variegato utilizzo sarà probabilmente stato favorito dalla sua presenza in luoghi



Da sinistra a destra: fig. 12 | *Alcione addormentato*, kylix attica a figure rosse di Pinthias, 525-500 a.C. da Vulci. Monaco, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 2590; fig. 13 | *Cadavere di Aiace*, tondo di kylix attica a figure rosse del Pittore di Brygos, 490 a.C. Malibu, Paul Getty Museum, Inv. 86 AE 286. fig. 14 | *Guerrigero atterrato*, particolare dal fregio meridionale del Tempio di Athena Nike ad Atene, ca. 425 a.C. Atene, Museo dell'Acropoli.

pubblici di grande valore rappresentativo, come l'Acropoli di Atene: tutte le proposte di ricostruzione dell'Amazzonomachia dipinta sullo scudo dell'Athena *Parthenos* di Fidia prevedono la presenza nella parte inferiore del tondo di un'Amazzone supina con la testa circondata dal braccio destro (cfr. Pl. *HN* XXXVI 18; Leipen 1971, 41-46; Simon, Hölscher 1976); la stessa posa viene inoltre usata per raffigurare un guerriero sconfitto nel fregio meridionale del tempio di Athena Nike [fig.14].

Lo schema 'tipo Endimione' viene adottato anche dalle botteghe magno-greche per i vasi a figure rosse, le cui produzioni di maggior pregio sono collocabili tra l'ultimo quarto del V secolo e la fine del IV secolo a.C. (cfr. Trendall 1989,15-16; Pontrandolfo, Rouveret 1992, 405-417). In quel contesto lo schema si applica per lo più a soggetti morti e dormienti, nel contesto di una vasta predilezione per temi tragici e miti di rara attestazione figurativa (Trendall 1989, 11-13; Roscino 2012; Pots & Plays 2012; Taplin 2007) [figg. 15, 16, 17].



Da sinistra a destra: fig. 15 | *Oreste presso l'omphalos ed Erinni addormentate*, particolare da cratere apulo tipo Gnathia del Pittore di Konnakis, 360-350 a.C. da Ruvo di Puglia. San Pietroburgo, Ermitage, Inv. B1743; fig. 16 | *Guerriglieri Traci uccisi*, particolare da situla apula a figure rosse del Pittore di Licurgo, 355-345 a.C. da Ruvo di Puglia. Napoli, Museo Archeologico, Inv. 81863 (H2910); fig. 17 | *Mnesterofofia*, cratere campano del Pittore di Issione, 340-320 a.C. da Capua. Parigi, Musée du Louvre, Inv. CA 7124.

La medesima posa, d'altro canto, continua a essere utilizzata per la raffigurazione di simposiasti accompagnati da suonatori (cfr. Napoli, Museo Archeologico Nazionale 85873; Lipari, Museo Archeologico Regionale 18431). Mancano, invece, a partire dall'età tardoclassica attestazioni dell'utilizzo dello schema in scene a tema sessuale, ma ciò dipende da una generale dismissione nel corso del IV secolo a.C. dei soggetti esplicitamente erotici, ai quali si preferiscono allusive scene di seduzione (cfr. Calame 1996; Baggio 2004, 117-217; Lynch 2009).

L'età ellenistica: *Sleeping Beauty*

In età ellenistica si può registrare un certo scarto rispetto all'uso che dello schema 'tipo Endimione' si era fatto in precedenza. È in questo periodo, infatti, che vanno collocate le sue prime applicazioni ai 'belli addormentati' – uomini e donne di bell'aspetto che nel languore del sonno attraggono l'attenzione di amanti divini.

Si tratta in particolare di statue di Arianna e Endimione a noi pervenute per il tramite di copie di età romana [figg.18-19]: il braccio disteso a circondare il capo scopre le loro belle carni e dispone le membra in un atteggiamento di languido abbandono, esaltandone la bellezza ma anche la sottomissione impotente davanti al proprio amante divino. Anch'essi sono vittime di un *vulnus*, quello amoroso, secondo una metafora comune al sentire ellenistico, in cui l'amore è lotta, battaglia e, infine, sconfitta (Murgatroyd 1975, 68-79; Rissman 1983).



Da sinistra a destra: fig. 18 | *Arianna addormentata*, marmo, copia romana da un originale greco di II secolo a.C. Roma, Musei Vaticani, Inv. 548; fig. 19 | *Endimione addormentato*, marmo, copia romana di un originale greco di II secolo a.C. Londra, British Museum, Inv. 1567 (già Townley Collection). fig. 20 | *Guerriero morente*, particolare dal Sarcofago di Alessandro. Marmo, ca. 310 a.C. da Sidone. Istanbul, Museo Archeologico, Inv. 370.

Non mancano, d'altro canto, aspetti di continuità con la tradizione precedente: sul fronte del sarcofago di Alessandro [fig. 20] è raffigurata una scena di combattimento e uno dei soldati sconfitti, in basso al centro, tra i piedi degli altri combattenti, è disposto secondo lo schema 'tipo Endimione', col corpo arcuato e la testa gettata all'indietro, in una resa formale enfatica che ci ricorda le esasperazioni della postura rilevate in area magno-greca [cfr. fig. 16].



Da sinistra a destra: fig. 21 | *Gigante atterrato*, marmo, copia romana dal Piccolo Donario Pergameno, metà III – metà II secolo a.C. Napoli, Museo Archeologico, Inv. 6013 Farnese; fig. 22 | *Dioniso*, particolare dal Cratere di Derveni, bronzo dorato, ca. 330 a.C. da Derveni. Salonico, Museo Archeologico, Inv. Derveni B1.

Un'altra nota rappresentazione di combattente sconfitto disposto nella posa recumbente col braccio intorno al capo è la statua di Gigante morto conservata a Napoli [fig. 21], probabilmente una copia romana dal Piccolo Donario Attalide (cfr. Coarelli 2014, con bibliografia).

L'uso dello schema per la raffigurazione dei banchettanti prende una piega alquanto singolare nel Cratere Derveni (cfr. Bandinelli 1974-1975; Grassigli 1999; Magnelli 2009), un grande recipiente in bronzo dorato e sbalzato, databile intorno al 330 a.C., sul quale è rappresentato il banchetto di Dioniso, che siede sulla *kline* con le ginocchia lievemente piegate e il braccio intorno al capo [fig. 22]. C'è da chiedersi come questa posa, altrove utilizzata per soggetti incoscienti o vulnerabili, possa applicarsi a un dio. Ma non a caso è proprio Dioniso l'unico soggetto divino a essere rappresentato secondo questo schema (cfr. anche la statua del Museo di Delo A 4121, la coppa a rilievo di Atene, Mus. Naz. 2345, la terracotta del Louvre Myr 180, N 1107: tutti manufatti databili intorno al II secolo a.C.).

Per dare una lettura di questa particolare applicazione dello schema, sarà da considerare – oltre all'evidente prossimità tra le comuni figure di banchettanti e il dio del vino – che Dioniso è un dio “vulnerabile” (Henrichs 1984). Com'è noto, gli ἄθλα del dio – così come sono narrati da Nonno di Panopoli (XIII 19-34) – attraversano vicende di morte e di rigenerazione, e alcuni scoli all'Iliade riportano una versione del mito secondo la quale sarebbe ucciso da Perseo che ne getta il cadavere nella palude di Lerna (Scolii T ad Il. XIV 319). Bene attestata è anche la tradizione secondo la quale Dioniso sarebbe la reincarnazione di Zagreo, figlio di Zeus e Persefone, smembrato dai Titani per ordine di Era (Nonn. *Dionysiaca* VI). La partecipazione di Dioniso allo *status* umano di morte e

di sofferenza è forse una delle ragioni che inducono gli artefici antichi a disporlo secondo lo schema 'tipo Endimione': vedremo infatti di seguito come la nozione di vulnerabilità faccia parte del nucleo semantico che lo schema 'tipo Endimione' veicola nel linguaggio visuale antico.

Morte, sonno, eros e simposio: uno schema per quattro concetti

Brunilde Sismondo-Ridgway per prima ha tentato un'analisi organica della posa illustrata nelle immagini qui elencate. La studiosa, tuttavia, considera distintiva la sola posizione del braccio, tanto da denominare lo schema in esame "the Gesture of the Right Arm" e include nel medesimo gruppo l'Apollo Liceo, l'Amazzone di Policleteo, i cadaveri dei vasi attici a figure nere, i simposiasti dei vasi a figure rosse, gli Endimione, le Arianne e le Rea Silvia dei sarcofagi romani [figg. 23-24-25].

Quanto all'interpretazione del gesto, la studiosa ritiene che il braccio rivolto indietro caratterizzi in età arcaica i cadaveri; dal III secolo a.C. esso sarebbe passato a rappresentare i dormienti, indotti al sonno dalla stanchezza, dal dolore, o dal vino; una successiva evoluzione avrebbe portato dal riposo dei dormienti al riposo da svegli, producendo le tipologie dell'Apollo Liceo e dell'Amazzone policletea (Sismondo-Ridgway 1974, 9-12).

Questa analisi, che intenderebbe proporre una lettura organica della postura, presenta qualche punto debole. Da prendere in considerazione, innanzitutto, il fatto che il braccio destro sollevato sopra la testa, in varie gradature di posizione e in diverse accezioni di significato, è un elemento molto comune nell'iconografia antica e caratterizza una gamma di soggetti molto più ampia di quella esplorata dalla studiosa: esso si trova nei *mourners* del compianto funebre; nella pittura vascolare uomini e donne talora portano una mano al capo in segno di preoccupazione o spavento; infine una delle più comuni rappresentazioni della sposa coglie la donna nell'atto di togliere il velo dal capo davanti al marito nel gesto rituale dell'*anakalypsis*.



Da sinistra a destra: fig. 23 | *Endimione addormentato*, particolare da sarcofago, III secolo d.C. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 47.100.4a b (già Warwick Castle); fig. 24 | *Arianna addormentata e corteo dionisiaco*, sarcofago, fine II secolo d.C. Baltimora, Walters Art Gallery, Inv. 23.37; fig. 25 | *Rea Silvia addormentata e Marte*, sarcofago, II-III secolo d.C. Roma, Palazzo Mattei, Inv. 61.

Va considerato perciò che esiste un ampio repertorio di schemi iconografici che, nell'arte antica, prevedono che un personaggio porti una mano alla testa. All'interno di questi possiamo circoscrivere il nostro caso in cui il personaggio curva bensì il braccio sopra il capo in una particolare, languida, disposizione (senza battere la mano sulla testa, in segno di dolore) ma, al gesto, si associa anche una distintiva postura delle gambe e del busto: si tratta dei soggetti sdraiati o semisdraiati con una gamba piegata e il braccio rivolto indietro a circondare la testa. Lo schema iconografico, difatti, non è un gesto, ma una peculiare disposizione delle membra del corpo, considerate nel loro insieme (Catoni 2005, 1-7, 71-78): ovvero, una vera e proprio *Pathosformel*. In secondo luogo l'analisi della Sismondo-Ridgway non prende in considerazione soggetti quali i simposiasti e gli amanti, che sfuggono vistosamente alla categorizzazione proposta: l'attestazione di simposiasti in questa posa viene annotata ma non discussa dall'autrice (Sismondo-Ridgway 1974, 10 n. 59), mentre i soggetti erotici non vengono affatto menzionati.

In contrasto con la Ridgway si pone Claudio Franzoni, autore di un lavoro che si ripropone di stabilire una tassonomia degli *schemata* dell'arte classica a partire dalla disposizione delle singole parti del corpo (Franzoni 2006). Anche Franzoni considera il gesto del braccio come caratteristica unica e connotante dello schema e inserisce le Amazzoni ferite e l'Apollo Liceo nella medesima categoria del 'tipo Endimione' ma, a differenza della Ridgway, sostiene che non vi sia una variazione diacronica nel contenuto emotivo della posa: lo studioso italiano è persuaso che essa non veicoli affatto uno specifico *pathos*, ma ne comunichi piuttosto l'intensità. Perviene dunque alla conclusione che esso caratterizzi i soggetti che vengono sopraffatti da un *pathos*, sia di tipo positivo – come l'amore e il vino – che di tipo negativo – come il dolore o la morte (Franzoni 2006, 160-161). Nel merito dell'analisi che stiamo qui proponendo, il concetto di "abbandono" suggerito da Franzoni al termine del suo studio pare prezioso e molto convincente, anche se la galleria iconografica qui presentata depone a favore della variabilità diacronica del messaggio veicolato dallo schema 'tipo Endimione'.

Per tracciare una prima conclusione di questi "appunti per una galleria iconografica" possiamo affermare che gli esempi riportati hanno evidenziato che la posa recumbente con un braccio intorno al capo nasce originariamente per la rappresentazione dei morti e degli agonizzanti, ma si applica ben presto ad altri soggetti, apparentemente eterogenei: i dormienti, i simposiasti e gli amanti. Della contiguità di questi concetti ci

sono testimoni le fonti letterarie antiche: Thanatos e Hypnos, considerati fratelli sia nei poemi omerici (Hom. *Il.* XIV 231 ; XVI 671-682) che nella *Teogonia* di Esiodo (Hes. *Th.* 211-213), nella narrazione epica condividono i medesimi epiteti formulari (μαλακός cfr. Dee 2002 s.v. ὕπνος B10, s.v. Θάνατος B9). La morte, inoltre, è talvolta connotata come "sonno bronzeo" (χάλκεος ὕπνος cfr. Dee 2002 s.v. ὕπνος B17) e Hypnos viene definito nell'epos "colui che tutto vince" (πανδαμάτωρ Hom. *Il.* II 5; *Od.* IX 360), attributo che viene utilizzato anche in relazione alla morte nell'*Antologia Palatina* (*Anth. Gr.* XVI 213).

L'ubriachezza, dal canto suo, viene assimilata da Aristotele al sonno e alla follia perché tutte queste condizioni causano una diminuzione delle facoltà razionali (Arist. *Eth. Nic.* 1146 b 31-1147 b 19). Anche Eros, infine, è accostato a Hypnos dall'epiteto "colui che scioglie le membra" (λυσιμέλης), utilizzato nell'epica per descrivere il sonno (cfr. Dee 2002 s.v. ὕπνος A1) e nella lirica per indicare il piacere sensuale (cfr. Sapph. *Fr.* 137; Archil. *Fr.* 118).

Le fonti letterarie e iconografiche sembrano, dunque, concordare sulla convergenza di nozioni apparentemente dissimili come sonno, morte, ubriachezza e piacere sensuale. La condizione umana espressa dallo schema "di Endimione" è dunque uno stato percettivo che accomuna tutte queste categorie di soggetti, che nel loro insieme si può dire raffigurino uno stato alterato della coscienza. I morenti perdono definitivamente ogni facoltà fisica e psicologica, i dormienti si trovano in un momento di sospensione della ragione, i simposiasti hanno rinunciato a un certo grado di lucidità intellettuale in cambio di un maggiore slancio immaginativo ed emotivo, le capacità razionali degli amanti sono dissolte da Eros nel momento del piacere. L'alterazione della coscienza razionale, tuttavia, rende il soggetto inattivo e provoca anche un drastico calo delle capacità difensive: il gesto del braccio che circonda la testa rende esplicita la vulnerabilità della figura, esponendo letteralmente il fianco all'attacco degli avversari.

In età ellenistico-romana il contenuto della posa inizierà a includere una certa componente voyeristica: lo schema "di Endimione" verrà usato per rappresentare giovani seminudi addormentati di ambo i sessi, amanti di divinità. La perdita del controllo su sé stessi e la vulnerabilità dipenderanno, in questo caso, da una condizione emotiva, dal *vulnus* d'amore che rende i soggetti inermi, tanto più nella disparità tra il polo umano e quello divino della coppia.

In epoca tardo-antica il tema dello sbilanciamento tra l'uomo e Dio verrà riproposto nei monumenti cristiani per l'iconografia di Giona, addormentato sotto il ricino alle porte di Ninive [fig. 26]. Intorno al VI secolo d.C. tuttavia le attestazioni di questo schema si affievoliscono sino a scomparire, ed esso rimane quiescente per circa otto secoli. Sarà il Rinascimento a riesumare questa posa, grazie all'imitazione dei monumenti antichi che vengono man mano riscoperti: non a caso il *pathos* sotteso alla ripresa moderna dello schema 'di Endimione' ricalca quello di età ellenistico-romana, ossia la combinazione di sonno e *voyerismo* [cfr. fig. 27]. Vengono tuttavia perse quasi del tutto le nozioni di vulnerabilità e di incoscienza, che facevano parte del nucleo semantico originario.



Da sinistra a destra: fig. 26 | *Giona addormentato sotto il ricino*, particolare da sarcofago, fine del III secolo a.C. Roma, Santa Maria Antiqua al Foro Romano; fig. 27 | *Il Baccanale degli Andrii*, Tiziano. 1523-1526. Madrid, Museo del Prado.

GALLERIA



Anceo sotto il cinghiale *Calidonio*. Particolare del Vaso François. 570 a.C. da Chiusi. Firenze, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 4209.



Cadavere di Cicno. Oinochoe attico a figure nere di Lydos. 540 a.C. da Vulci. Berlino, Antikensammlung, Inv. F 1732.



Ilioupersis. Anfora attica a figure nere di Lydos. 550-540 a.C. da Vulci. Berlino, Antikensammlung, Inv. F 1685.



Gigante atterrato. Particolare dalla Gigantomachia del fregio settentrionale del Tesoro dei Sifni a Delfi, 525 a.C. Delfi, Museo Archeologico.



Polifemo addormentato. Skyphos beota a figure nere della bottega del Pittore di Teseo. 520 a.C. Berlino, Antikensammlung, Inv. V. I. 3283.



Simposiasti. Stamnos attico a figure rosse di Smikros. 510-500 a.C. Bruxelles, Musées Royaux, Inv. A 717.



Corpo di Sarpedonte sollevato da Hypnos e Thanatos. Kylix attica a figure rosse del Pittore di Nikosthenes. 510-500 a.C. da Vulci. Londra, British Museum, Inv. E 12.



Alcioneo addormentato. Kylix attica a figure rosse del Pittore di Nikosthenes. 510 a.C. da Vulci. Melbourne, National Gallery Victoria, Inv. 1730.4.



Fellatio. Kylix attica a figure rosse del Pittore di Nikosthenes. 520 a.C. da Vulci (dono di E. P. Warren). Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 95.61.



Simposio. Kylix attica a figure rosse del Pittore di Trittolemo. 480-470 a.C. da Vulci. Berlino, Antikensammlung, Inv. 2298.



Simposio. Kylix attica o beota a figure rosse. 470-460 a.C. Londra, British Museum, 1895,10-27.2



Alcioneo addormentato. Kylix attica a figure rosse di Pinthias. 525-500 a.C. da Vulci. Monaco, Staatliche Antikensammlungen, Inv. 2590.



Cadavere di Aiace. Tondo di kylix attica a figure rosse del Pittore di Brygos. 490 a.C. Malibu, Paul Getty Museum, Inv. 86 AE 286.



Cadavere di Aiace. Tondo di kylix attica a figure rosse del Pittore di Brygos. 490 a.C. Malibu, Paul Getty Museum, Inv. 86 AE 286.



Oreste presso l'omphalos ed Erinni addormentate, particolare da cratere apulo tipo Gnathia del Pittore di Konnakis. 360-350 a.C. da Ruvo di Puglia. San Pietroburgo, Ermitage, Inv. B1743.



Guerrieri Traci uccisi, particolare da situla apula a figure rosse del Pittore di Licurgo. 355-345 a.C. da Ruvo di Puglia. Napoli, Museo Archeologico, Inv. 81863 (H2910).



Mnesterofozia, cratere campano del Pittore di Issione. 340-320 a.C. Da Capua? Parigi, Musée du Louvre, Inv. CA 7124.



Arianna addormentata, marmo, copia romana da un originale greco di II secolo a.C. Roma, Musei Vaticani, Inv. 548.



Endimione addormentato, marmo, copia romana di un originale greco di II secolo a.C. Londra, British Museum, Inv. 1567 (già Townley Collection).



Guerriero morente, particolare dal Sarcofago di Alessandro. Marmo, ca. 310 a.C. da Sidone. Istanbul, Museo Archeologico, Inv. 370.



Guerriero morente, particolare dal Sarcofago di Alessandro. Marmo, ca. 310 a.C. da Sidone. Istanbul, Museo Archeologico, Inv. 370.



Dioniso, particolare dal Cratere di Derveni, bronzo dorato, ca. 330 a.C. da Derveni. Salonico, Museo Archeologico, Inv. Derveni B1.



Endimione addormentato, particolare da sarcofago, III secolo d.C. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 47.100.4a b (già Warwick Castle).



Arianna addormentata e corteo dionisiaco, sarcofago, fine II secolo d.C. Baltimora, Walters Art Gallery, Inv. 23.37.



Rea Silvia addormentata e Marte, sarcofago, II-III secolo d.C. Roma, Palazzo Mattei, Inv. 61.



Il Baccanale degli Andrii, particolare da sarcofago, fine del III secolo a.C. Roma, Santa Maria Antiqua al Foro Romano.



Il Baccanale degli Andrii, Tiziano. 1523-1526. Madrid, Museo del Prado.

ENGLISH ABSTRACT

Endymion – a beautiful shepherd loved by the goddess Selene, who made him sleep forever to preserve him from oldness and death – has always been considered the prototype of sleeping beauty. One of the most represented subjects in roman art, he is often shown in the same posture: laying on a rock, he sleeps with a knee slightly bent and an arm around his head. This iconographical schema is also used to represent other handsome human lovers of divinities, such as Ariadne or Rea Silvia. Though this posture is mostly known for sleeping beauties' representations, it has a long lasting history, which goes back to the first quarter of the 6th century B.C. and prosecute to the present day. The aim of this work is to trace the evolution of this schema through Greek art: by means of an image gallery I will show that in ancient times this posture was used to represent not only beautiful sleeping heroes, but also dead bodies, banqueting figures and lovers.

BIBLIOGRAFIA

Baggio 2004

M. Baggio, *I gesti della seduzione: tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV secolo a.C.*, Roma 2004.

Bianchi Bandinelli 1974 -1975

R. Bianchi Bandinelli, *Il cratere di Derveni*, "Dialoghi di Archeologia" VIII (1974-1975), 179 -200.

Calame 1996

C. Calame, *L'Eros dans la Grèce antique*, Parigi – Berlino 1996.

Catoni 2005

M. L. Catoni, *Schemata: comunicazione non verbale nell'antica Grecia*, Pisa 2005.

Catoni 2010

M. L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano 2010.

Clarke 2001

J. R. Clarke, *Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art*, Los Angeles 2001.

Coarelli 2014

F. Coarelli (ed.), *La Gloria dei Vinti. Pergamo, Atene, Roma*. Catalogo della Mostra (Roma, 18 aprile – 7 settembre 2014), Milano 2014.

Connor 1984

P.J. Connor, *The dead hero and the sleeping giant by the Nikostenes painter at the beginnings of a motif*, in *Archäologischer Anzeiger*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 99 (1984), 387-394.

Culasso Gastaldi 1976-1977

E. Culasso Gastaldi, *L'Amazzonomachia "teseica" nell'elaborazione propagandistica ateniese*, "Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino" 111 (1976-1977), 283-296.

Dee 2002 s.v. ὕπνος

J. H. Dee, ὕπνος in J. H. Dee, *Epitheta rerum et locorum apud Homerum*, Hildesheim 2002, 530-533.

Dee 2002 s.v. θάνατος

J. H. Dee, θάνατος in J. H. Dee, *Epitheta rerum et locorum apud Homerum*, Hildesheim 2002, 256.

Ferguson 2012

E. Ferguson, *Jonah in early Christian art*, in A. Cissé Niang, C. Osick (eds.) *Text, image, and Christians in the Graeco-Roman world: a festschrift in honor of David Lee Balch*, Princeton 2012, 342-353.

Franklin 1986

J. L. Franklin, *Games and Lupanar: Prosopography and Neighborhood in Ancient Pompeii*, "The Classical Journal" 81 (1986), 319-328.

Franzoni 2006

C. Franzoni, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione nell'arte greca*, Torino 2006.

Gabelmann 1986

H. Gabelmann, *Endymion* in "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae" III, 1986, 726-742.

Giudice 2003

E. Giudice, *Hypnos, Thanatos e il viaggio della morte sulle "lekythoi" funerarie a fondo bianco*, "Ostraka" XII.2 (2003), 145-158.

Grassigli 1999

G. L. Grassigli, *La fede di Astion. Per un'interpretazione del Cratere di Deriveni*, "Ostraka IX (1999), 99-143.

Grassinger 1999

D. Grassinger, *Die antiken Sarkophagreliefs, 12: Die mythologischen Sarkophage, Teil 1*, Berlino 1999.

Henrichs 1984

A. Henrichs, *Loss of self, suffering, violence: the modern view of Dionysus from Nietzsche to Girard*, "Harvard Studies in Classical Philology" 88 (1984), 205-240.

Koortbojian 1995

M. Koortbojian, *Myth, meaning and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley 1995.

Leipen 1971

N. Leipen, *Athena Parthenos: a reconstruction*, Toronto 1971.

Lime

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, I-VIII, Index, Suppl. Zurigo-Monaco 1981-2009.

Lynch 2009

K. M. Lynch, *Erotic Images on Attic Vases: Markets and Meanings*, in J. H. Oakley, O. Palagia, F. Oakley (eds.) *Athenian Potters and Painters*, Oxford 2009.

Maffei 1994

S. Maffei (ed.) Luciano, *Descrizioni di opere d'arte*, Torino 1994.

Magnelli 2009

E. Magnelli, *Il cratere di Derveni, Nonno e il bouplex di Licurgo*, "Prometheus" XXXV (2009), 125-138.

Mainoldi 1987

C. Mainoldi, *Sonno e Morte in Grecia antica*, in R. Raffaelli (ed.) *Rappresentazioni della morte*, Urbino 1987.

McNally 1985

S. McNally, *Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art*, in "Classical Antiquity" IV (1985), 152-192.

Mercuri 1986

E. Mercuri (ed.) *Il nudo nell'arte contemporanea*, Milano 1986

Mertens 1988

J. R. Mertens, *Some Thoughts on Attic Vase-Painting of the 6th Cent. B.C.*, in J. Christiansen, T. Melander (eds.) *Ancient Greek and Related Pottery* (Atti del convegno, Copenhagen 31 agosto - 4 settembre 1987), Copenhagen 1988.

Murgatroyd 1975

P. Murgatroyd, *Militia Amoris and the Roman Elegists*, "Latomus" XXXIV (1975), 59-79.

Pontrandolfo, Rouveret 1992

A. Pontrandolfo, A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modena 1992.

Pots & Plays 2012

Aa. Vv. *Pots & Plays. Teatro attico e iconografia vascolare: appunti per un metodo di lettura e di interpretazione*, in "Engramma" 99 (2012), 4-23.

Rissman 1983

L. Rissman, *Love as War: Homeric Allusion in the Poetry of Sappho*. Königstein 1983.

Roscino 2012

C. Roscino, *Iconografia e Iconologia. Premessa. Mito*, in L. Todisco (ed.) *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*. II. Roma 2012, 153 - 154.

Settis [2005] 2008

S. Settis, *Schemata e Pathosformeln fra antichi e moderni* in M. L. Catoni, *Schemata: comunicazione non verbale nell'antica Grecia*, Pisa [2005] 2008.

Shapiro, Iozzo, Lezzi-Hafter 2013

A. Shapiro, M. Iozzo, A. Lezzi-Hafter (eds.), *The François Vase: New Perspectives*, Zurich 2013.

Sichterermann 1992

H. Sichtermann, *Die antiken Sarkophagreliefs, 12: Die mythologischen Sarkophage*, Teil 2, Berlino 1992.

Sichterermann, Koch 1975

H. Sichtermann, G. Koch, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tübinga 1975.

Simon, Hölscher 1976

E. Simon, T. Hölscher, *Die Amazonenschlacht auf dem Schild der Athena Parthenos*, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung" XCI (1976), 115-148.

Sismondo Ridgway 1974

B. Sismondo Ridgway, *A history of five Amazons*, "American Journal of Archaeology" 78 (1974), 1-12.

Taplin 2007

O. Taplin, *A New Pair of Pairs: Tragic Witnesses in Western Greek Vase Painting?*, in C. Kraus, S. Goldhill, H. P. Foley, J. Elsner *Visualizing the Tragic. Drama, Myth and Ritual in Greek Art and Literature*, Oxford 2007.

Torelli 2007

M. Torelli, *Le strategi di Kleitias: composizione e programma figurativo del vaso Francois*, Milano 2007.

Turcan 1999

R. Turcan, *Messages d'outre-tombe: l'iconographie des sarcophages romains*, Parigi 1999.

Trendall 1989

A. D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily. A Handbook*. Londra 1989.

Zanker [2004] 2008

P. Zanker, B. C. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani [Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, Monaco 2004], traduzione di Flavio Cuniberto, Roma 2008.