



Paolo Moreno

Pittura in Grecia dalla maniera alla restaurazione romana (323-31 a.C.). Parte I

Diadochi e maniera (323-281)

Apelle dopo Alessandro

Tra le tavole di Apelle che adornavano il carro per il trasporto delle spoglie regali in Egitto (322), la sfilata degli elefanti da guerra lascia un riflesso in oriente come in occidente, con immagini analoghe tanto sui finimenti equestri in argento dalla Battriana (fig. 1)¹, quanto sui piatti di ceramica prodotti nel Lazio, trovati a Capena (fig. 2)², Norchia³ e Aleria⁴.



Fig. 1 - Elefante da guerra, rilievo a sbalzo su disco di ornamento equestre (*phálaron*), argento dorato. Dalla Battriana. San Pietroburgo, Ermitage (Photographic Archive, State Hermitage Museum, St Petersburg).



Fig. 2 - Femmina di elefante da guerra col suo piccolo, coppa bassa (*pocolom*), terracotta, produzione laziale. Da Capena. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (Archivio Fotografico, Soprintendenza Archeologica per l'Etruria Meridionale, Roma).

¹ ZEYMAL 1997, fig. alla p. 178.

² MOREL 1990, 162–3, tav. 23, 1; MORENO 2000, 111–2, fig. 62; STEINGRÄBER 2000, 164, tav. 58, 2; ADORNATO 2006.

³ COLONNA DI PAOLO, COLONNA 1978, 1: 127, tav. 122, 1.

⁴ MOATTI 1995, fig. alla p. 151; MORENO 2004, 409–10, fig. 575.



Fig. 3 - Personificazione di *Oistros*, dettaglio della vendetta di Medea, faccia principale, cratere, terracotta, produzione apula, Pittore degli Inferi. Monaco, Antikensammlungen (AELLEN 1994, II: pl. 90).



Fig. 4 - Scena di giudizio, affresco, parete meridionale, triclinio C. Da Roma, Villa della Farnesina. Roma, Museo Nazionale Romano (BRAGANTINI 1998, fig. 60).

e altri esponenti della *gens* assunti in cielo. La stessa struttura sul cratere dei Persiani (fig. 5)⁷: nella fascia inferiore i sudditi; nella mediana Dario I col figlio Serse; nel sommo divinità e personificazioni. Tra queste è segnalata con iscrizione *Apáte*, la "Frode" con le fiaccole⁸, che trova riscontro nella descrizione letteraria della Calunnia di Apelle: l'omonimo saggio di Luciano illumina a Roma simili vicende giudiziarie lungo il fregio nero della Villa della Farnesina (fig. 4)⁹.

Tra i dipinti delle sepolture macedoni, il cavaliere della tomba Kinch di Lefkádia (fig. 9)¹⁰ è correlato all'Alessandro nella battaglia di Gaugamela (331), attraverso l'archetipo del mosaico al Museo di Napoli (fig. 8), riferito ad Apelle¹¹; la fama del maestro avrebbe propiziato la tempestiva diffusione del tema bellico nella ceramica apula del Pittore di Dario (circa 324), con diversi esemplari tra cui il maestoso cratere da Ruvo (fig. 7)¹².

Il galoppo a balzi e la lunga lancia orizzontale caratterizzano in una tomba di Paestum il cavaliere della caccia al leone (fig. 10)¹³.

⁵ TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 2: 18, n. 283, tav. 195, 1; AELLEN 1994, 2: 211, n. 76, tav. 90; MÜLLER-HUBER 1994, 28-9, n. 1, tav. 21; MORENO 2004, 411-2, fig. 578.

⁶ MEGOW 1987, 202-7, n. A.85, tav. 33, 5; GIARD 1998, tav. II; MORENO 2004, 391-6, 413, figg. 568 e 572.

⁷ TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, 2: 495, n. 8.38, tav. 176, 1; SCHEIBLER 1994, 163, fig. 81; CASSANO 1996, figure alle p. 135 e 152; LISTA 1997, figure alle pp. 87-8; MORENO 2000, 113, figg. 64 e 65.

⁸ BELLONI 1981, 875, n. 1, tav. 698; AELLEN 1994, 2: 202, n. 4, tav. 5; MORENO 2004, 413, fig. 577 (*supra* N 7).

⁹ BRAGANTINI 1998 a, fig. 60; FRÖHLICH 2009, 390, altra scena di giudizio della Farnesina, fig. 17.

¹⁰ ROMIOPOULOU 1997, 36-8, fig. 34.

¹¹ Datazione dell'archetipo del mosaico vicina al 331: BYVANCK 1955; attribuzione ad Apelle: RUMPF 1962; MORENO 2000; in generale: HÖLSCHER 1989; COHEN 1997; ANDREAE 2003, 63-77, ivi figure; ricostruzione grafica del galoppo di Bucefalo nel mosaico: RIZZO 1925-1926, tav. alla p. 538.

¹² TRENDALL, CAMBITOGLU 1982: 2, 495, n. 40; GEYER 1993, 445-6; STEWART 1993, 150-7, figg. 25-26 e ill. 4 nel testo; CASSANO 1996a, fig. alla p. 114; MORENO 2004, 310-1, 314, 324, figg. 414-6.

¹³ VISCIONE 1996a, fig. alla p. 121.

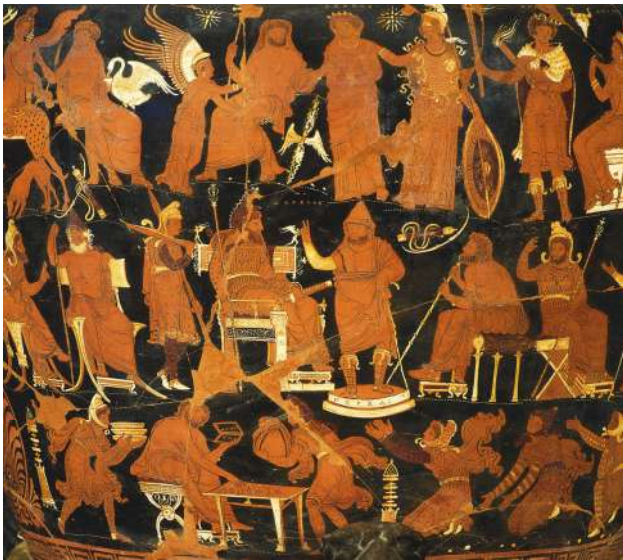


Fig. 5 - Sudditi che pagano il tributo, Dario il Grande riceve a corte un messaggero, in alto le divinità che assistono Ellade personificata, cratere detto dei Persiani, terracotta, produzione apula, Pittore di Dario. Da Canosa. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Araldo De Luca, Roma).



Fig. 6 - Barbari prigionieri, Tiberio e Livia tra esponenti della dinastia giulio claudia, in alto Alessandro che porge il globo ad Augusto divinizzato, sardonice, Gran Cammeo di Francia. Da Roma. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles (GIARD 1998, pl. II).



Fig. 7 - Battaglia di Gaugamela, dettaglio della faccia principale, cratere, terracotta, produzione apula, Pittore di Dario, Da Ruvo. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Araldo De Luca, Roma).



Fig. 8 - Battaglia di Gaugamela, mosaico, da originale di Apelle. Da Pompei, Casa del Fauno. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Luciano Pedicini, Napoli).



Fig. 9 - Cavaliere al galoppo con scudiero orientale, affresco, riproduzione ad acquerello. Lefkadia, Tomba Kinch (ROMIOPOULOU 1997, fig. 34).



Fig. 10 - Caccia al leone con cavaliere al galoppo, parete meridionale, affresco. Dalla località Arcioni, Tomba 1, 1990. Paestum, Museo Archeologico Nazionale (VISCIONE 1996, 177, nr. 77.4, fig. a p. 121).

Il grido

Valori domestici esaltati al tempo di Alessandro nella Tomba II del Tumulo A di *Aineia*, al Museo di Salonicco¹⁴, si coltivano nella pittura da *Tragilos* al Museo di Kavála: un portico a pilastri, tra i quali si agitano le lamentatrici (fig. 11)¹⁵. Dall'architrave pendono nastri, corone, melegrane e una spada; posato al suolo uno scudo: teatralità nello scenario, nell'arredo e nel gesto simmetrico delle donne.

A Paestum si ritrovano ghirlande e oggetti appesi; insieme alle melegrane, armi poggiate alla parete. Nella Tomba 2 Andriuolo, due *praeficae* affrontate nel concitato gestire¹⁶. Nella Tomba 4 Andriuolo, coincide il movimento avanzante delle donne, entrambe con una mano ai capelli e l'altro braccio proteso (fig. 12)¹⁷.

¹⁴ VOKOTOPOULOU 1990, 35–49, disegni 14–20 nel testo, tav 1–6 e 21–25.

¹⁵ MILLER 1993, 40; 48, 50, 55, 65, 97–8, tav. 7 C; MORENO 1998, 23–28, figg. 16–17.

¹⁶ PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, 192–5, fig. 2 alla p. 194, fig. 4 alla p. 195.

¹⁷ PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, 196–201, fig. 2 alla p. 196, fig. 2 alla p. 201.



Fig. 11 - Lamento in un portico, parte sinistra del coperchio della cassa, affresco. Da Trágilos. Kaválla, Museo (Paolo Moreno, Roma).



Fig. 12 - Lamento, lastra settentrionale della cassa, affresco. Dalla località Andriuolo, Tomba 4. Paestum, Museo Archeologico Nazionale (PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, 201, fig. 2).

Pittura di storia

A Trágilos i pilastri segnano un ambiente domestico (fig. 11). A Paestum la colonna ionica è la meta nella corsa di bighe (fig. 108)¹⁸ o suggerisce la palestra.

Nella Tomba 114 Andriuolo¹⁹ una pittura di storia è introdotta da una colonna ionica (fig. 14), che si ripete a coppie su ciascuna delle altre pareti (fig. 17), a guisa dei portici che ospitavano megalografie guerresche sull'Agorà di Atene. L'influenza ellenica si estende all'Etruria nel coevo sarcofago delle Amazzoni da Tarquinia (fig. 16)²⁰, dove i sostegni angolari echeggiano l'inquadramento dello specifico mito nella *Stoà Poikíle*.

Il corredo della tomba pestana porta al momento in cui i Lucani di Paestum, alleati dei Sanniti, celebrano un caduto (o reduce) della vittoria sui Romani alle Forche Caudine (321). Il pittore interpreta l'*Epitáphios* d'Iperide che aveva consegnato alla perennità i combattenti di Lamia (322).

L'altura sullo sfondo è il monte Castello sulla stretta di Arpaia (fig. 13)²¹. Fin dal 380-370 i fregi dell'*herôon* da Trisa articolavano su dislivelli le fila dei guerrieri (fig. 15)²², nello scorcio che ritroviamo a Paestum. I bovini che popolano la montagna ricordano la razzia che accendeva il conflitto nel dipinto di Eufanore per l'Agorà: la grande dimensione degli animali rompe col naturalismo classico nell'urgenza espressiva. L'altro aspetto della decorazione nella *Stoá* di Zeus, la sorpresa sui Tebani e i Tessali che precedeva la battaglia di Mantinea (362), ritorna nel contrasto tra i Romani inconsapevoli e gli avversari pronti allo scontro. Le lance inclinate già qualificavano la tattica nella battaglia di Gaugamela (fig. 8, 51), recepita nei vasi apuli (fig. 7), immediatamente anteriori all'affresco pestano.

¹⁸ VISCIONE 1996 b, fig. alla p. 126; altro esempio di colonna per indicare la palestra, Tomba delle Melegrane in località Andriuolo, senza numero, scavo 1937: ANDREAE 2007, fig. alle p. 68–73.

¹⁹ VISCIONE 1996 c, lato nord, battaglia fig. alla p. 134; testata est, partenza del guerriero fig. alla p. 133 a sinistra; valore documentario del dipinto: CORRIGAN 1979, 330–3, 335, 347–50, 359–61; PONTRANDOLFO 1990, 386, fig. 589; generica scena di battaglia: PONTRANDOLFO, ROUVERET 1992, 344–5, 465, 471, fig. alle p. 174–77; PONTRANDOLFO, ROUVERET, CIPRIANI 1997, 30, 64–7; STEINGRÄBER 2000, 30, 166, tav. 59, 1-2; rappresentazione tipologica, non storica: D'AGOSTINO 1998, 87.

²⁰ In generale BOTTINI, SETARI 2007; BOTTINI 2007, figg. 1-4; SETARI 2007, facciata principale 34-46, tav. 1; facciata secondaria 51-7, tav. 2; inquadramento architettonico 30-31, tav. 1-4.

²¹ SOMMELLA 1967, fig. 32.

²² OBERLEITNER 1994, fig. 76, 80.

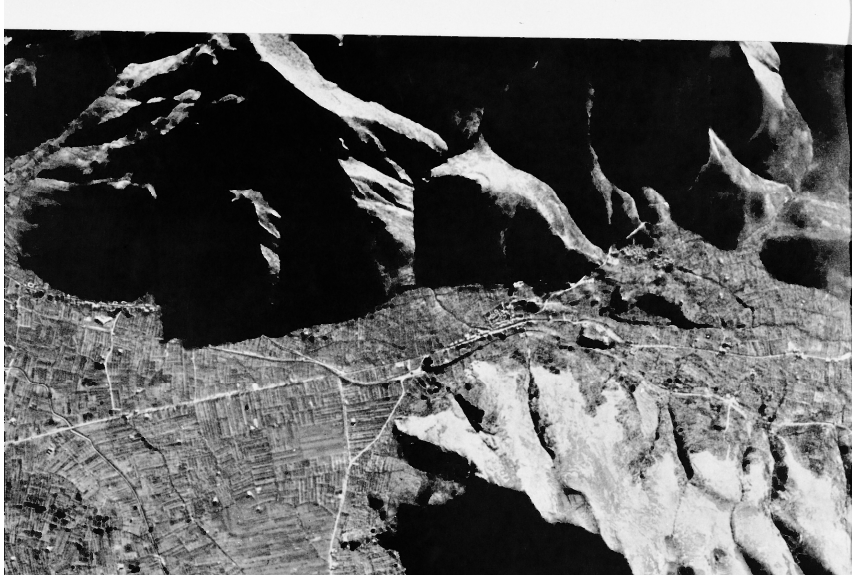


Fig. 13 - Veduta aerea del monte Castello che domina le Forche Caudine, riconoscibile nella pittura della Tomba Andriuolo 111, a Paestum (SOMMELLA 1967, 49-67, fig. 32).



Fig. 14 - Colonna ionica come richiamo alle *stoai* con pitture di storia: agguato alle Forche Caudine, lato settentrionale della cassa, affresco. Dalla località Andriuolo, Tomba 111. Paestum, Museo Archeologico Nazionale (VISCIONE 1996, 183, nr. 84.4, fig. a p. 134).



Fig. 15 - Assedio a una città, dettaglio del fregio, calcare, esterno del lato occidentale del recinto. Da Trisa, *Herōon*. Vienna, Kunsthistorisches Museum (OBERLEITNER 1994, fig. 76).



Fig. 16 - Pilastrini angolari come richiamo all'Amazzonomachia dipinta nella Stoà Poikíle. Amazzoni sui carri, faccia secondaria del sarcofago delle Amazzoni, tempera su alabastro. Da Tarquinia. Firenze, Museo Archeologico Nazionale (SETARI 2007, 30-61, pl. 2).



Fig. 17 - Partenza del guerriero, rappresentato accanto al cavallo, parete orientale della cassa, affresco. Dalla località Andriuolo, Tomba 114. Paestum, Museo (VISCIONE 1996, 183, nr. 84.1, fig. a p. 133 sinistra).



Fig. 18 - Edicola con donna che accoglie il guerriero accanto al cavallo, dettaglio della faccia principale, cratere, terracotta, produzione apula, Pittore di Baltimora. Parigi, Musée du Louvre (Editions des Musées Nationaux, Paris 1972, GR 018).

Sulla testata orientale, la partenza del guerriero, inquadrata da colonne e timpano (fig. 17), ripropone l'edicola funeraria dei vasi italoti. Lo specifico schema dell'uomo accostato al cavallo è in un cratere del Louvre (fig. 18); modello comune era il gruppo plastico di Prassitele alla necropoli del Ceramico (Pausania, 1, 2, 3): "una tomba non lontano dalle Porte che ha come *epithema* un guerriero (*stratiotes*) accanto al cavallo", riconoscibile per l'effetto monumentale anche entro il *naiskos* del Vaso Hamilton al British Museum²³.

²³ TRENDALL, CAMBITOGLIOU 1982: 2, 860, n. 1, tav. 319, 1-2; LOHMANN 1979, 214, n. A.339, tav. 20, 2; DE CESARE 1997, 245, n. 120; WILLIAMS 2004, fig. alla p. 61.



Fig. 19 - Fregi figurati, letto principale, tempera su marmo di Paro. Da Cassandria, Tomba II a camera. Salonico, Museo Archeologico (SISMANIDIS 1997, pl. 2).



Fig. 20 - Sileno recumbente, dettaglio della fascia superiore, letto principale, tempera su marmo di Paro. Da Cassandria, Tomba II a camera. Salonico, Museo Archeologico (SISMANIDIS 1997, pl. 5 a).

Filosseno

Una delle due opere note del pittore attivo per "Cassandro re" (304-297), era di carattere dionisiaco: *lasciviam in qua tres Sileni comissantur* (Plinio); vi si riferisce il graffito di uno specchio in bronzo da Palestrina (fig. 21)²⁴, precoce testimone del successo di Filosseno in Italia (poi dichiarato da Plinio) per i rapporti della penisola con la Macedonia attraverso l'Apulia e l'Epiro²⁵.



Fig. 21 - Sileni e Menadi a banchetto, retro di specchio, bronzo. Da Preneste. Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung (Preussischer Kulturbesitz).

²⁴ GERHARD, KÖRTE 1897, 5: 155, n. 55, tav. 43; MORENO 1987, 125–126, fig. 125 (*infra* N 26 e 28).

²⁵ Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia (ed) 1985; STEINGRÄBER 2000.



Fig. 22 - Dioniso recumbente e statuetta arcaizzante di Artemide, dettaglio della fascia superiore, letto principale, tempera su marmo di Paro. Da Cassandria, Tomba II a camera. Salonicco, Museo Archeologico (SISMANIDIS 1997, pl. 4 b).



Fig. 23 - Dioniso, dettaglio della nascita di Atena, marmo del Pentelico, frontone orientale. Da Atene, Partenone. Londra, British Museum (DELIVORRIAS 1994, fig. 7).

La disponibilità del pittore di Eretria²⁶ verso i Macedoni continua la scelta cortigiana del maestro Nicomaco²⁷, la cui rapidità si era manifestata nel ritratto di Antipatro, padre di Cassandro: a sua volta Filosseno “seguendo la velocità del precettore, trovò certe scorciatoie (*compendiariae*), per così dire, della pittura ancora più brevi”. Esclusa l'identità con la metafora in Petronio, dove *compendiaria* sarà la trovata di riprodurre a fresco il quadro entro i sistemi parietali, le *compendiariae* di Filosseno sono le soluzioni tecniche e stilistiche che oggi ammiriamo negli originali del tempo di Cassandro dissotterrati in Macedonia²⁸.

Nella Tomba II da Cassandria (316)²⁹, l'ornato a tempera sui letti di marmo comprende il tiaso dionisiaco, caro a Filosseno, con l'unione di Dioniso e Arianna, favorita da Afrodite ed Eros (figg. 19, 20, 22, 24, 25, 27).

La maniera si afferma nei richiami alla scultura classica. Il Dioniso (fig. 22) è fedele al dio del frontone orientale del Partenone (fig. 23). Eros appoggiato alla clava sottratta a Eracle (fig. 25), mima il più

²⁶ EHRHARDT 2004a.

²⁷ OAKLEY 2004.

²⁸ Nuova definizione dell'arte di Filosseno attraverso le pitture del tempo di Cassandro trovate a Ege (*infra* N 32) e a Cassandria (*infra* N 29): MORENO 2002, 112–23, fig. 232-55.

²⁹ SISMANIDIS 1997, letto principale, tav. 2; Dioniso, 4b; Sileno, 5 a; letto secondario, tav. 6 a; Arianna, tav. 27 b; Eros in riposo, tipo Eracle di Argo, tav. 28 b; STEINGRÄBER 2000, 57, letto principale, tav. 43, 2.



Fig. 24 - Fregi figurati, letto secondario, tempera su marmo di Paro. Da Cassandra, Tomba II a camera. Salonicco, Museo Archeologico (SISMANIDIS 1997, pl. 6 a).

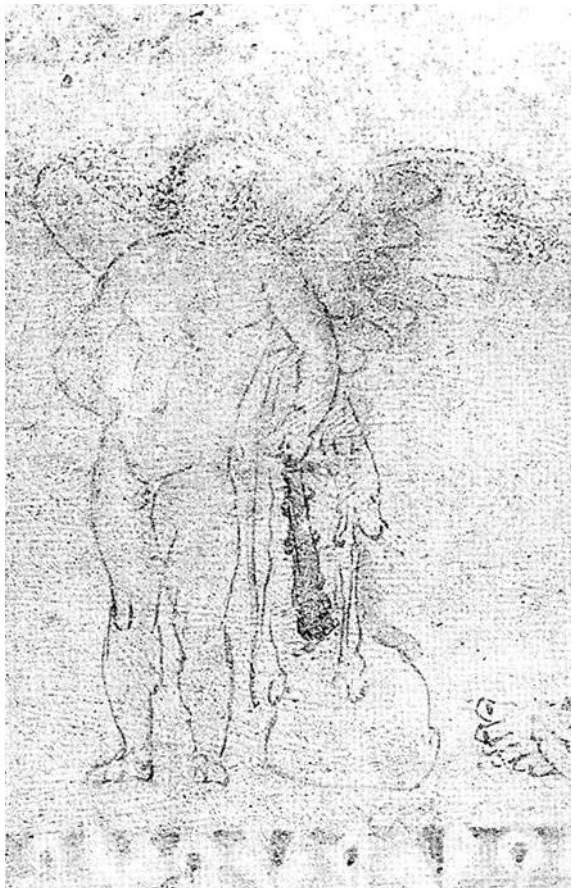


Fig. 25 - Eros in riposo con la clava di Eracle, derivato dall'Eracle in riposo tipo Argo, dettaglio della fascia superiore, letto secondario, tempera su marmo di Paro. Da Cassandra, Tomba a camera. Salonicco, Museo Archeologico (SISMANIDIS 1997, pl. 28 b).



Fig. 26 - Eracle in riposo tipo Argo, dall'originale in bronzo di Lisippo, marmo. Da *Ad Mediam* in Dacia, attuale Mehadia, Romania. Vienna, Kunsthistorisches Museum (foto Kunsthistorisches Museum, Wien).



Fig. 27 - Arianna, dettaglio della traversa superiore, letto secondario, tempera su marmo di Paro. Da Cassandria, Tomba II a camera. Salonicco, Museo Archeologico (SISMANIDIS 1997, pl. 27 b).



Fig. 28 - Menade, *pinax* su erma, dettaglio di giardino, affresco, parete settentrionale, *oecus* 32, piano inferiore. Pompei, Casa del Bracciale d'oro (CIARDIELLO 2006, fig. a p. 195).



Fig. 29 - Ratto di Persefone, affresco, parete settentrionale. Verghina, Grande tumulo, Tomba della Persefone (KOTTARIDI 2007, fig. 7).



Fig. 30 - Dario e l'auriga, dettaglio della battaglia di Gaugamela, mosaico, da originale di Apelle. Da Pompei, Casa del Fauno. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Luciano Pedicini, Napoli).



Fig. 31 - Testa di Ermete, dettaglio del ratto di Persefone, affresco, parete settentrionale. Verghina, Grande tumulo, Tomba della Persefone (ANDRONIKOS 1994, pl. VI).



Fig. 32 - Testa di Alessandro, dettaglio della caccia al leone, mosaico di ciottoli. Dalla Casa del Dioniso. Pella, Museo (SIGANIDOU 1996, fig. 47).

antico schema lisippeo dell'eroe in riposo, tipo Argo (fig. 26)³⁰: Lisippo era accanto a Cassandro per la nuova fondazione, progettando l'anfora commerciale che avrebbe rilanciato il vino di Mende.

L'Arianna distesa (fig. 27) trova continuità a Pompei nella Menade di un *pinax* che orna il fittizio giardino della Casa del Bracciale d'oro (fig. 28)³¹.

³⁰ MORENO 1991, 516–8, figg. 8-11; MORENO 1994b, 490, fig. 548, B.1.

³¹ LYDAKIS 2002, 258, fig. 218; CIARDIELLO 2006, 187, fig. alla p. 195.



Fig. 33 - La Ninfa Ciane, dettaglio del ratto di Persefone, affresco, parete settentrionale. Verghina, Grande tumulo, Tomba della Persefone (ANDRONIKOS 1994, pl. IX).

Fig. 34 - Figlio maggiore di Laocoon, dettaglio del gruppo firmato dai copisti Agesandro, Atenodoro e Polidoro, marmo di Coe. Dall'Oppio. Città del Vaticano, Museo Pio Clementino (ANDREA 2001, pl. 183).

La Tomba della Persefone a Ege è parimenti animata di ariosa leggerezza (fig. 29, 31, 33)³²: l'affinità dei contorni tra il ratto di Persefone e il carro con Dario e l'auriga nella battaglia di Gaugamela (fig. 8, 30), è omaggio di Filosseno alla gloria di Apelle.

Oltre che nell'Eros, lo scambio iconografico tra diverse tecniche vige nell'ubiquità di Alessandro impersonata da Ermete, conduttore della quadriga di Ade (fig. 31): il riferimento è al volto del principe sotto il petaso nel gruppo bronzeo a noi noto per via del mosaico di Pella con la caccia al leone (fig. 32)³³.

Lo sgomento di Ciane che assiste impotente al rapimento della compagna (fig. 33), tornerà a sua volta per il figlio maggiore che sopravvive a Laocoon, nel gruppo bronzeo replicato da Agesandro, Atenodoro e Polidoro (fig. 34)³⁴.

Coeva è la Tomba del Principe³⁵, sepoltura di Alessandro IV, il figlio di Rossane soppresso con la madre da Cassandro (310): nella corsa di bighe dell'ingresso prevale la convenzione del procedere a balzi, ma il pittore individua più volte l'esatto movimento, derivandolo da Aristotele, "Sulla locomozione degli animali".

La gara equestre di memoria omerica si ripete a Paestum (fig. 108)³⁶ e a Kazanlac (fig. 107).

Sette Sapianti

Il clima dettato da Lisippo e Filosseno a Ege (figg. 29, 31, 33) e a Cassandria (figg. 19, 20, 22, 24, 25, 27), si conferma a Pella nella Tomba dei Sette Sapianti (circa 300)³⁷, caposaldo iconografico del canone letterario, *hoi heptà sophoi*, propalato da Platone: Talete di Mileto, Pittaco di Mitilene, Biante di Priene, Solone d'Atene, Cleobulo di Lindo, Misone di Chene (*Kainai*, sul Tigri) e Chilone di Sparta.

³² ANDRONIKOS 1994, Ermete, tav. 6; Ninfa Ciane, tav. 9; KOTTARIDI 2007, 32, ratto di Persefone, fig. 7.

³³ SIGANÍDOU 1996, fig. 47.

³⁴ ANDREA 2001 b, 188-94, tav. 183.

³⁵ ANDRONIKOS 1994, 198-217, corsa di bighe, figg. 166-8; BRÉCOULAKI 2007, 86, fig. 6-7.

³⁶ VISCIONE 1996 b, fig. alla p. 126.

³⁷ LILIMPAKI-AKAMATI 2007, 43-9, giovane astronomo, figg. 33-7; 50-4, sapiente seduto, parete nord, fig. 27, 38-40; 55-8, sapiente meditante, parete sud, figg. 44-6.



Fig. 35 - Il defunto quale docente di astronomia, parete occidentale, affresco. Pella, Tomba dei Sette Sapienti (LILIMPAKI-AKAMATI 2007, fig. 33).

Fig. 36 - Ermete, dettaglio della liberazione di Ico, affresco, parete settentrionale, *ekklesiastérion* 6. Pompei, Tempio di Iside. (SAMPAOLO 1998a, fig. 188).



Fig. 37 - Ermete, marmo di Luni. Da Villa Adriana, Cento camerelle. Roma, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo (Paolo Moreno, Roma).



Fig. 38 - Eracle e l'Amazzone, dettaglio della fronte di sarcofago con imprese dell'eroe dal gruppo bronzeo di Lisippo, marmo. Roma, Galleria Corsini (Paolo Moreno, Roma).

l'Amazzone dal dodecatlo del Sicionio per Cassandro ad Alizia (fig. 38)³⁹.

Il pittore ripete dal gruppo bronzeo di Atene la credenza stessa che i Sette si fossero incontrati, come sarà nel mosaico

A Misone era stato sostituito Periandro di Corinto dall'emissario di Cassandro in Attica, il peripatetico Demetrio del Falero (318-307), che al momento della stesura dell'affresco aveva da poco abbandonato Atene al Poliorcete. Raccogliendo i detti dei Sapienti, aveva promosso il relativo gruppo statuario: Lisippo aveva posto a fronte dei Sette l'immagine di Esopo. Così il frescante di Pella appone lo scomparso da onorare, in una consapevolezza della lezione lisippea che investe tanto i Sapienti seduti (figg. 39, 40), nei contorni di un volume geometrico, vivamente contrappuntato dalla distensione e flessione degli arti, quanto il protagonista stante col piede su un rialzo (fig. 35), a guisa dell'Ermete tipo Capitolino (figg. 36, 37)³⁸ e dell'Eracle vincitore del-

³⁸ Ermete nel dipinto del Tempio di Iside a Pompei: SAMPAOLO 1998a, 824, fig. 188; Ermete Capitolino: VON STEUBEN 1966; AVAGLIANO 2010, 425-9, 434-8, figg. 1, 6-8, 10-11.

³⁹ MORENO 1984, 157-9, fig. 35; AVAGLIANO 2010, 433, 439, fig. 17.



Fig. 39 - Fregio a girali e sapiente in lettura, affresco, parete settentrionale. Pella, Tomba dei Sette Sapienti (LILIMPAKI-AKAMATI 2007, fig. 27).



Fig. 40 - Sapiete in meditazione, affresco, parete meridionale. Pella, Tomba dei Sapienti (LILIMPAKI-AKAMATI 2007, fig. 45).



Fig. 41 - Chilone meditante, affresco, dettaglio della parete occidentale, ambiente 5. Ostia, Terme dei Sette Sapienti (MOLS 1997, fig. 4).



Fig. 42 - Sette Sapienti, mosaico. Da Torre Annunziata. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (ANDREAE 2003, fig. 248: foto Roberto Lucignani).

alla sposa e alle compagne, coperchio di una *lekáne* attica della classe di Kerch (da Peristeróna, a oriente di Salonicco), impreziosito da dorature. Nell'affresco la fisionomia è individuale, le sopracciglia aggrottate, lo sguardo lontanante e melanconico.

⁴⁰ ANDREAE 2003, 255, figure alle pp. 248–51; REDAZIONE 2006a, fig. alla p. 2 e fig. 12 alla p. 185.

⁴¹ ARIAS 1966, fig. 284.

⁴² MOLS 1997, fig. 4.

⁴³ MALAMA 2007, 110–4, lato nord, figg. 4-5.

⁴⁴ TSGARIDA, IGNATIDOU 2005, 28, fig. 18.

ellenistico da Torre Annunziata (fig. 42)⁴⁰ e in quello di età imperiale da Sarsina⁴¹. Alle Terme dei Sette Sapienti di Ostia⁴² si salvano quattro esponenti, distanziati come a Pella, salvo che siedono su scranni anziché su roccia. Le didascalie in greco: *Sólon Athenaíos, Tháles Meilésios, Cheílon Lakedaimónios* (fig. 41), e [*Bías*] *Prieneús*. Al di sopra di ciascuno, iscrizioni latine irriverenti non compromettono l'autorità del modello figurativo, ormai confortato dal manierista di Pella.

Nostalgia di casa

La capacità di fondere impianto monumentale e puntualizzazione individuale anima anche il pittore di una cassa coeva nella necropoli orientale di Anfipoli, settore *Álpha*, Tomba 1⁴³. Sul lato nord è una donna seduta (fig. 43); accanto, l'arca delle vesti; seguiva una serva in movimento. Lungo il fianco meridionale una colomba posa su un altro mobile.

La dama ha la sinistra sul sedile, la destra al petto. Coincide con immagini nuziali sulla ceramica di Kerch, esemplificata da un'importazione locale (fig. 44)⁴⁴: Afrodite in persona tra due Eroti in visita

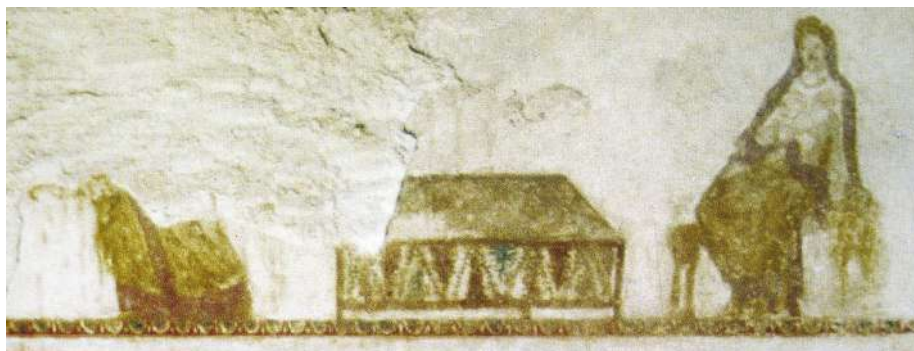


Fig. 43 - Gineceo con donna seduta, cassapanca, parte di una serva in movimento, affresco, parete meridionale della cassa. Anfipoli, necropoli orientale, settore A, Tomba 1 (MALAMA 2007, fig. 4).

Lo schema è comune alla lo seduta del dipinto pompeiano (fig. 93)⁴⁵, dove l'Ermite liberatore (fig. 36) ci è sembrato analogo al giovane della tomba di Pella (fig. 35), e il custode Argo occorrerà a un imprevedibile confronto (fig. 92).

Dal verisimile al vero

Protogene⁴⁶, nativo di Cauno nella Caria, forma con Ezione (di origine ionica)⁴⁷, Apelle (da Colofone)⁴⁸ e Antifilo (attivo ad Alessandria)⁴⁹ quel manipolo di pittori che, al pari di Lisippo nella bronzistica, hanno vissuto l'esperienza classica continuando l'attività tra i diadochi.

L'affermazione di principio supera in Protogene il dettato aristotelico, nella ricerca di una verità non mediata dall'interpretazione: "non senza una segreta trepidazione toccai gli schizzi di Protogene che gareggiano con la verità della natura stessa" (Petronio); "voleva che in pittura vi fosse il vero, non il verisimile" (Plinio).

La poliversa produzione dell'artefice che investiva la bronzistica, fa comprendere la fortuna del suo trattato "Disegno e schemi", ancora utile in età bizantina.

Illuminante per la coincidenza tra le arti è lo Ialiso a Rodi (circa 305), simile non solo a uno dei Sapienti di Pella (fig. 40) o al Chilone di Ostia (fig. 41), bensì all'Eracle meditante, colossale bronzo di Lisippo a Taranto, noto tra l'altro da bronzetti (fig. 46)⁵⁰: il mitico cacciatore appare all'interno di una coppa prodotta a Vulci nel Gruppo di Hesse, dove le figure rosse su fondo nero si accendono dello *splendor*, completando col giallo la tetracromia classica (fig. 45)⁵¹.

La figura seduta con la mano sotto il mento viene portata da Protogene alla sfera privata nel Filico di Corcira, autore di tragedie, "meditante" (*Philiscus* in Plinio, 35, 106), riconosciuto in un affresco pompeiano (fig. 47)⁵².



Fig. 44 - Afrodite seduta ed Eros, dettaglio del coperchio, lebete, terracotta con dorature, produzione attica, classe di Kerch. Salonico, Museo Archeologico (Photographikó Archeío, Dekáti ékti Ephoreía prōistorikón kai klassikón Archaiotítou, Thessaloníki).

⁴⁵ *Supra* N 38.

⁴⁶ ISIK E MAREK 1997; MORENO 2002, 147–50, fig. 310-3; EHRHARDT 2004b (*infra* N 51).

⁴⁷ BRÖKER, MÜLLER 2001.

⁴⁸ MORENO 2000; BRÖKER 2001a.

⁴⁹ MÜLLER 2001b.

⁵⁰ PAPI 1999; MORENO 2002, 83–92, figg. 156-185.

⁵¹ Identificazione: ROBERTSON 1975, 495–6, tav. 135 c; (*supra* N 46, *infra* N 52).

⁵² RIZZO 1929, tav. 150a; MORENO 1996, 487–8, tav. alla p. 488; REDAZIONE 2006e.



Fig. 45 - Ialiso, coppa, terracotta, di produzione etrusca, Pittore di Hesse. Da Vulci. Londra, British Museum (The Trustees of the British Museum, London).



Fig. 46 - Eracle meditante, copia ridotta dal colosso di Lisippo, come ornamento di ago crinale, bronzo. Dall'Egitto. Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek (foto Ny Carlsberg Glyptotek, Copenaghen).



Fig. 47 - Filico meditante, dall'originale di Protogene, affresco. Da Pompei, Casa del Poeta tragico. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Araldo De Luca. Roma).

Ippi

La pittura di storia trova in Ippi accenti allegorici con la commemorazione di una vittoria navale attraverso le immagini di Posidone e Nike (Plinio): lo sbarco del Poliorcete al Pireo, che produsse il citato allontanamento da Atene di Demetrio del Falero (307), o il successivo trionfo su Tolemeo I nelle acque di Salamina di Cipro.

Il simposio dei Centauri realizzava un notturno denso di effetti materici, cromatici e luministici (Ateneo): Ippi⁵³ “ad Atene, nello spozalizio di Piritoo, mise una brocca e una tazza di pietra, ricoprendone d'oro gli orli tutto in giro, e i letti d'abete ornati fino a terra di tappeti variopinti, e delle stoviglie fece di ceramica le coppe come anche il lampadario che pendeva dal soffitto con le fiamme che ne sortivano”. Ne deriva il fregio di un sistema strutturale nella Casa del Fauno a Pompei, oggi documentato da un acquerello (fig. 48)⁵⁴: alcuni dei Centauri si volgevano all'accadimento principale, l'aggressione ai Lapiti.



Fig. 48 - Centauri alle nozze di Piritoo, dall'originale di Ippi, affresco, dettaglio di fregio da un sistema strutturale. Pompei, Casa del Fauno. Riproduzione ad acquerello. Napoli, Soprintendenza Archeologica, Archivio (DE VOS 1994, fig. 59: foto Luciano Pedicini, Napoli).

⁵³ VOLLKOMMER 2001e.

⁵⁴ DE VOS, M. 1994. *Pompei, Regio VI, 12, 2, Casa del Fauno, Esedra 37*. In PUGLIESE CARRATELLI, BALDASSARRE, 5: 122–25, fig. 59.



Fig. 49 - Ritrovamento dell'arca con Danae e il piccolo Perseo, affresco. Da Pompei, Casa degli Epigrammi. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (DE VOS 1991, fig. 37: Archivio Fotografico, Soprintendenza Archeologica, Napoli, B.32.1343).

Artemone

Alla corte di Antiochia lavorava, tra i *primis proximi*, Artemone⁵⁵ che dipinse “Danae con i pirati in ammirazione di lei; la regina Stratonice; Ercole e Deianira, e le più famose tavole, che sono negli edifici di Ottavia, con Ercole che dal monte Eta della Doride, dopo aver bruciato la propria spoglia mortale, sale in cielo col consenso degli dei, e la storia di Laomedonte con Ercole e Nettuno” (Plinio).

L'approdo a Serifo dell'arca che racchiudeva Danae e il piccolo Perseo, è rappresentato da quadri pompeiani (fig. 49)⁵⁶.

Stratonice è la figlia del Poliorcete e di Fila, andata a nozze con Seleuco I (299-298), da questi ceduta in sposa al proprio figlio Antioco I (294-293), nato da Apama.

Le storie di Eracle, trasferite nel Portico di Ottavia, hanno ispirato in Pompei la decorazione di un soggiorno nella Casa di Decimo Ottavio Quartione⁵⁷. Il fregio è ritmato dalle discese di un drappo purpureo che trasferisce al dipinto murale l'illusione delle tavole. Eracle libera Esione, esposta al *kétos* dal padre. Si presenta a Laomedonte, preceduto da Telamone: sul fondo i cavalli promessi al liberatore. Laomedonte nega il premio ed Eracle lo uccide in un tumulto che rivela il carattere manieristico di Artemone (fig. 50): il troiano che si getta davanti al re per salvarlo, è parafrasi dell'episodio di Gaugamela dove Apelle aveva



Fig. 50 - Eracle uccide Laomedonte, affresco, *oecus h.* Pompei, Casa di Decimo Ottavio Quartione (SCHEFOLD 1990, pl. 39: foto A. Suzuki).



Fig. 51 - Cavalieri persiani, dettaglio della battaglia di Gaugamela, mosaico, da originale di Apelle. Da Pompei, Casa del Fauno. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Luciano Pedicini, Napoli).

⁵⁵ BRÖKER, G. 2001. *Artemon* (III). In *KIA*, 1: 96.

⁵⁶ DE VOS 1991, 557-8, fig. 37.

⁵⁷ SCHEFOLD 1990, 24-5, Eracle uccide Laomedonte, tav. 39; nozze di Esione e Telamone, tav. 40; CORALINI 2001, 7-81, 89-90, figure alle p. 43-5, fig. 1 alla p. 83, fig. 7 alla p. 90; BALDASSARRE, PONTRANDOLFO, ROUVERET E SALVADORI 2002, Eracle impone al giovane Priamo la regalità di Troia, fig. alla p. 209.

esaltato l'indiano che si faceva trafiggere da Alessandro per consentire a Dario la fuga (fig. 8); dignitari con ammanti e copricapi orientali si agitano nello sgomento che conosciamo tra i cavalieri alle spalle del sovrano in rotta (fig. 51).

Seguono le nozze di Esione con Telamone (fig. 52). Infine Eracle impone a Priamo, figlio di Laomedonte, il berretto frigio come insegna di regalità (fig. 53). Investitura che entrava nella prospettiva mitostorica dei Romani per la pretesa eredità troiana: il committente della copia era un Augustale, responsabile della propaganda imperiale nella città campana.



Fig. 52 - Nozze di Esione e Telamone, affresco, *oecus h.* Pompei, Casa di Decimo Ottavio Quartione (SCHEFOLD 1990, pl. 40: foto A. Suzuki).



Fig. 53 - Eracle impone al giovane Priamo la regalità di Troia, affresco, *oecus h.* Pompei, Casa di Decimo Ottavio Quartione (BALDASSARRE ET AL. 2002, fig. a p. 209).



Fig. 54 - Facciata della Tomba I, Tumulo Bella. Palatitsa, antica Ege (ANDRONIKOS 1984, fig. 15).

Fig. 55 - Il defunto quale condottiero con la lancia, dettaglio del fregio della facciata, affresco. Palatitsa, antica Ege, Tumulo Bella, Tomba I (ANDRONIKOS 1984, fig. 16).

Condottieri

A Ege (località Palatitsa), il titolare in armi sulla facciata della Tomba I del Tumulo Bella (figg. 54, 55)⁵⁸, è comparato all'Alessandro con la lancia di Lisippo a Efeso, noto dal bronsetto di Velleia, e alla variante dall'Egitto a Stoccarda (fig. 57)⁵⁹. Il progetto richiama lo Zeus Nemeo di Lisippo ad Argo (fig. 56)⁶⁰. Munito di corazza, come il titolare della tomba, il tipo si mantiene al livello divino nell'Urbe per il Marte sulla cosiddetta ara di Domizio Enobarbo (fig. 58)⁶¹.

Alla sinistra del defunto, la personificazione di *Areté* che lo incorona (figg. 54, 62), ricorda un rilievo attico (360-359), con Atena che porge la *stephane* ad Ares (fig. 61)⁶². Eufranore aveva dipinto nella Stoà di Zeus la Democrazia che incorona Demo: soggetto del rilievo di un decreto dall'Agorà (338)⁶³. Si ritiene che l'artefice avesse espresso nel medesimo atto *Areté* in bronzo con Ellade, programma panellenico impostato da Filippo al santuario dell'Istmo (337) e sviluppato da Alessandro, come si evince dal prologo di Gaugamela sui vasi del Pittore di Dario (fig. 7), dove Ellade è coronata da Nike (circa 324).



Fig. 56 - Zeus Nemeo, rovescio, moneta, bronzo, Argo, Settimio Severo. Corinto, Museo (American School of Classical Studies, Athens).

Fig. 57 - Alessandro con la lancia, bronzo. Dall'Egitto. Stoccarda, Württembergisches Landesmuseum (foto Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart).

Fig. 58 - Marte, dettaglio del fregio con scena di *lustrum*, marmo, basamento, cosiddetta ara di Domizio Enobarbo. Già Roma, Palazzo Santacroce. Parigi, Musée du Louvre (Réunion des Musées Nationaux, Paris).

⁵⁸ ANDRONIKOS 1984, facciata, fig. 15; il defunto quale stratego, fig. 16; DROUGOU, SAATSOGLU-PALIADELI 1999, 65–71, Alessandro seduto, fig. 92; *Areté*, fig. 94.

⁵⁹ Alessandro, bronsetto da Velleia: MORENO 2004, 166–76, fig. 252, 255, 261; bronsetto dall'Egitto: MORENO 2004, 177, fig. 270.

⁶⁰ MORENO 1995a; TIVERIOS 1997, 363, n. 449, tav. 238; MORENO 2004, 178, fig. 268.

⁶¹ SIMON E BAUCHENESS 1984, 535–6, n. 282, tav. 403; COARELLI 1996; MORENO 2004, 179, fig. 272.

⁶² BRUNEAU 1984, 483, n. 65, tav. 385; MORENO 2004, 184–5, 356, fig. 286.

⁶³ MÜLLER 2001e.



Fig. 59 - Ares, marmo del Pentelico, con integrazioni di Gian Lorenzo Bernini. Già collezione Ludovisi. Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps (DE ANGELIS D'OSSAT 2002, fig. a p. 163: foto Eugenio Monti).

Fig. 60 - Alessandro seduto su un cumulo di scudi, dettaglio del fregio della facciata, affresco. Palatitsa, antica Ege, Tumulo Bella, Tomba I (DROUGOU, SAATSOGLU-PALIADELI 1999, fig. 92).



Fig. 61 - Atena incorona Ares, fregio di stele con decreto, marmo del Pentelico. Atene, École Française d'Athènes (foto École Française d'Athènes, Athènes).

Fig. 62 - Personificazione di Areté che incorona il defunto, dettaglio del fregio della facciata, affresco. Palatitsa, antica Ege, Tumulo Bella, Tomba I (DROUGOU, SAATSOGLU-PALIADELI 1999, fig. 94: foto Vergina Excavations Archive, Aristotle University of Thessaloniki).

Nel fregio il guerriero è accolto alla sua destra dalla conversevole eleganza di Alessandro Ares seduto su una catasta di scudi (figg. 54, 60). Regale il manto purpureo come il diadema che serra il personale risolto della chioma sulla fronte. Divino l'emblema dell'Aquila di Zeus sull'usbergo. Nella posa del conquistatore c'è un rimando a Pan seduto tra i numi propizi ai Greci nel prologo celeste di Gaugamela (fig. 7) e al contempo un preludio dell'Antigono Gonata da Boscoreale (fig. 92).

Resurrezioni

La personalità di Teodoro (*Theódoros*) di Samo - integrata da notizie giunte sotto abbreviazioni o alterazioni del nome (*Théon, Theoros*)⁶⁴ - ha un catalogo illustrato dalla tradizione iconografica: "la guerra di Troia in molte tavole" trasferite a Roma nei Portici di Filippo; Cassandra nel tempio della Concordia; l'uc-cisione di Egisto e Clitennestra da parte di Oreste; un guerriero in assalto. Ritratti di determinati personaggi, citati da Plinio, precisano la cronologia del pittore impostata da Quintiliano fino ai "successori di Alessandro". Si tratta di Demetrio (figlio di Antigono Monofalmo) nato nel 337-336, attivo politicamente fino al 286, e della "Leonzio meditante", allieva di Epicuro e sua compagna durante gli ultimi anni del filosofo, scomparso nel 271-270.

⁶⁴ MORENO 1966a; 1966b; VOLLKOMMER 2001 I.



Fig. 63 - Nozze di Demetrio Poliorcete e Fila, affresco, cosiddette Nozze Aldobrandini. Dall'Esquilino. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Sala delle Nozze Aldobrandine (Agenzia Fotografica Luisa Ricciarini, Milano).



Fig. 64 - Personificazione di *Peithô* e Fila, dettaglio delle Nozze Aldobrandini. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (Agenzia Fotografica Luisa Ricciarini, Milano).

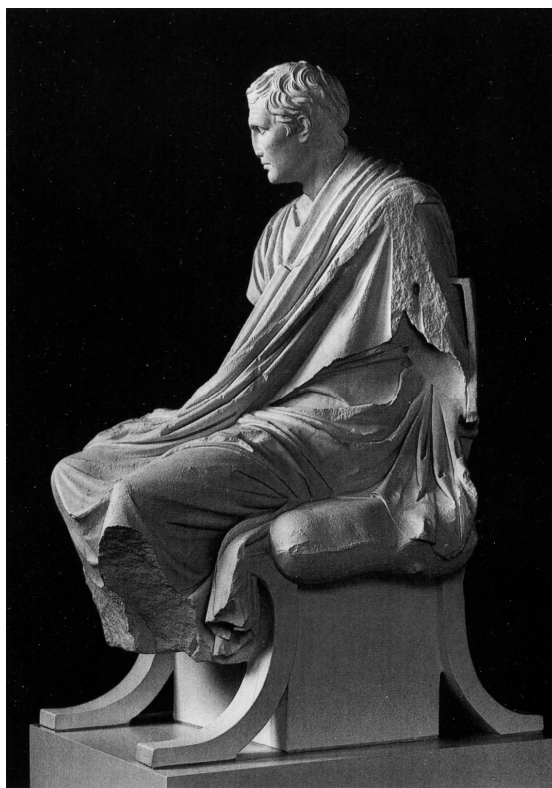


Fig. 65 - Menandro, ricomposizione in gesso di Klaus Fittschen da copie romane dell'opera di Cefisodoto II e Timarco. Gottinga, Archäologisches Institut der Universität (Courtesy Prof. Klaus Fittschen).

Il rapporto di Teodoro con Demetrio, prima che questi ricevesse l'epiteto di Poliorcete, risale al 320, quando il principe sposò Fila (figlia di Antipatro), vedova del diadoco Cratero, e già madre: "fu il padre, sembra, a convincere Demetrio, allora giovanissimo, a sposare questa donna più anziana di lui" (Plutarco, "Demetrio", 14, 3). La scena è nelle cosiddette Nozze Aldobrandini al Vaticano (figg. 63, 64)⁶⁵, copia tratta nella prima età imperiale dal dipinto celebrativo, dove le divinità intervenivano a favorire l'insolita unione.

⁶⁵ BLANCKENHAGEN, GREEN 1975; FUSCONI 1994; MORENO 2011, 168–9.

Afrodite in persona versa profumo nella conchiglia; la sua accolta *Peithó*, allegoria della “persuasione”, accarezza la sposa irrigidita; Estia prova con la mano il tepore dell'acqua nel bacino; le Cariti animano la festa con musica e canti. La prospettiva del gineceo si esalta nella centralità degli elementi che ospitano i protagonisti: il grandioso talamo, sul quale siede Fila, e la soglia marmorea dell'ingresso, su cui Demetrio sta semidisteso. Il drappo purpureo qualifica l'ascendenza regale del pretendente e al contempo scopre il nudo efebico esaltato da Plutarco (“Demetrio”, 2, 2): “per la figura e la bellezza del volto era così meraviglioso e straordinario che nessuno dei plasticatori o dei pittori riuscì a coglierne l'identità”. Sia il letto, sia la lastra, sporgono di spigolo verso lo spettatore, rinnovando le iniziali esperienze della scuola di Samo, da cui era venuto Agatarco, lo scenografo del teatro di Eschilo, antesignano in Atene degli studi prospettici di Democrito e Anassagora.

L'ammanto che nasconde la sposa è a sua volta il precedente pittorico del drappeggio nel Menandro seduto, firmato da Cefisodoto il Giovane e Timarco, figli di Prassitele, su una base marmorea al teatro di Dioniso. Attraverso copie abbiamo la completa ricostruzione del bronzo, dedicato in morte del poeta (291-290) al termine del dominio del Poliorcete in Atene (fig. 65): conferma della rispondenza manieristica tra pittura e plastica nei circoli filomacedoni frequentati dallo stesso Menandro.

L'impianto spaziale delle Nozze Aldobrandini è ulteriormente ampliato nella decorazione della tomba macedone di *Chalástra* (Ágios Athanásios), tra Pella e Salonico (figg. 66, 67, 71, 72, 74, 76)⁶⁶, dove il Poliorcete a cavallo veste la porpora nella propria regalità (295-288) alla processione verso il simposio, nel fregio superiore della facciata.

La visita del re alla famiglia del defunto raccolta nella cerimonia, è una proiezione ideale tra la cimasa di un tramezzo murario e l'architrave della finta edicola (fig. 66). Il bordo inferiore è interrotto dall'elevazione del listello della porta rispetto alla sommità del diaframma: la figurazione ne risulta articolata in due piani prospettici, l'uno spartito tra sinistra e destra in corrispondenza dei tramezzi, che comprende le persone sopravvenienti; l'altro centrale e più profondo al di sopra dell'ingresso, con i commensali distesi sulle *klínai*. Il raccordo si compie a sinistra grazie allo scorcio del *kylikeion*, a destra col bacino dell'acqua lustrale, sopra il quale protendono in obliquo un braccio sia l'ultimo dei banchettanti, sia un esponente della



Fig. 66 - Scudi, fregio con simposio, timpano e acroteri, parte superiore della facciata, stucco e affresco. Ágios Athanásios, antica *Chalástra*, Tomba III (TSIMPÍDOU-AYLONÍTI 2005, pl. 27 b).



Fig. 67 - Paggi e Demetrio Poliorcete a cavallo verso il simposio, sul fondo apparizione di Alessandro a cavallo, dettaglio del fregio, affresco. Ágios Athanásios, Tomba III (TSIMPÍDOU-AYLONÍTI 2005, pl. 32 b).



Fig. 68 - Busto di Demetrio Poliorcete, marmo. Da Ercolano, Villa dei Papi. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Luciano Pedicini, Napoli).



Fig. 69 - Condottiero a cavallo con gesto d'incitamento, rovescio, tetradrammo, argento, Taranto. Lisbona, Museo Gulbenkian (ROBINSON, CASTRO HIPÓLITO 1971, 1: 32, nr. 49, pl. V, 49: foto Mário de Oliveira).



Fig. 70 - Erennio, figlio di Decio, a cavallo con gesto d'incitamento, particolare della battaglia, faccia principale del sarcofago detto Grande Ludovisi. Da Roma, Porta Tiburtina. Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps (DE ANGELIS D'OSSAT 2002, fig. a p. 220: foto Eugenio Monti).



Fig. 71 - Convitato che offre cibo agli *hetaíroi* e scudieri del re e del principe, rimasti fuori del simposio, dettaglio del fregio, affresco. Ágios Athanásios, Tomba III (TSIMPÍDOU-AYLONÍTI 2005, pl. 31).



Fig. 72 - Il *perirrhantéron* con l'acqua lustrale al limite del simposio, e la mano dell'offerente incontro a quella di un *hetaíros*, dettaglio del fregio, affresco. Ágios Athanásios, Tomba III (TSIMPÍDOU-AYLONÍTI 2005, pl. 35 a).

Fig. 73 - La mano di Adamo e quella del Creatore, dettaglio della volta, affresco, Michelangelo Buonarroti, 1536-1541. Città del Vaticano, Cappella Sistina (GOLDSCHIEDER 2004, fig. a p. 18: Archivio Fotografico, Musei Vaticani, Città del Vaticano).

guardia (fig. 71). L'incontro delle mani (fig. 72) precorre Michelangelo, per il motivo centrale della creazione di Adamo nella volta della Cappella Sistina (fig. 73).

Ciò che unisce nel fregio la coppia titolare della sepoltura e gli ospiti sopraggiunti a cavallo è l'appartenenza al ceppo dinastico: padroni di casa e cavalieri indossano la porpora regale, in diversi i capi di vestiario. il mantello intorno alle gambe dell'uomo recumbente; il chitone nella donna (fig. 90); un breve pallio per il primo cavaliere da sinistra; il chitone finemente ricamato lungo i fianchi e la fascia inferiore dell'imazio nell'antesignano della processione, il re Demetrio in persona che arresta la cavalcatura al limite del simposio (fig. 67). Il simbolo è sottolineato in lui dal paggio (*país*) che regge con la sinistra lo strascico, mentre la destra porta la situla con l'acqua di fonte richiesta al simposio.

I tratti fisionomici e l'innalzamento del capo, sono del Poliorcete: monete, ritratto al Museo di Napoli (fig. 68)⁶⁶, ora confermato dall'originale a Sicione nella rifondazione voluta dal diadoco (303), bronzetto equestre a Firenze⁶⁷; l'abitudine di recarsi in visita con le insegne del potere è citata a proposito di lui da Eliano.

L'adolescente Antigono Gonata cavalca dietro al padre, recando una fiaccola (fig. 66). Il notturno - che ci aiuta a intendere i valori luministici nel ricordo letterario del contemporaneo simposio di Ippi (fig. 48) - è confermato dall'azzurro scuro del cielo e dal pallore lunare sulle figure, l'albero e le cose. Apre la sequenza dei simposiasti il giovane committente del monumento destinato a contenere le ceneri del padre: il pittore sottolinea la confidenza con cui distende il braccio ad accogliere il re sopraggiunto. Il titolare della sepoltura è nel mezzo, al momento di sollevare un *rhytón* d'argento: si volge alla sposa che siede sulla medesima *klíne*, intenta a suonare la cetra (fig. 90).

⁶⁶ ANDREAE 2001, 64, tav. 5; MOESCH 2008, fig. alla p. 168; D'ANGELO 2011.

⁶⁷ CALCANI 1994, fig. 401.



Fig. 74 - Sentinel a sinistra dell'ingresso, dettaglio della facciata, affresco. Ágios Athanásios, Tomba III (TSIMPÍDOU-AYLONÍTI 2005, pl. 38).



Fig. 75 - Guardie al sepolcro, dettaglio della Resurrezione di Cristo, tavola di Piero della Francesca, dopo il 1458. Borgo San Sepolcro, Pinacoteca Comunale (Scala, Istituto Fotografico Editoriale Spa, Antella, Firenze).



Fig. 76 - Sentinel a destra dell'ingresso, dettaglio della facciata, affresco. Ágios Athanásios, Tomba III (TSIMPÍDOU-AYLONÍTI 2005, pl. 39).

Trovandosi a una certa distanza, i banchettanti sono in dimensione minore rispetto ai sopravvenenti (fig. 66). Gerarchia che si accorda ai segnali di autorità esibiti dagli accoliti del re e del principe, disposti nella parte destra del fregio, al margine dell'area cerimoniale, perché contaminati dal ferro omicida (fig. 71).

Era di prestigio, per il fondatore della nuova dinastia, evocare Alessandro, che riconosciamo nell'apparizione equestre dal fondo del settore iniziale (fig. 67). La chioma scende folta sulla nuca, laddove il taglio corto è rispettato da tutti i presenti. Il cavallo è impennato a contrasto con la tranquilla sosta degli animali giunti al passo. Regale l'ammanto purpureo. Sovrannaturali le proporzioni, l'estraneità all'allineamento e allo sguardo dei viventi, il braccio che intercetta l'obliquità delle fiaccole ardenti, dilatando in primo piano il gesto che aveva dato agli Elleni l'ordine di avanzare. Il ritornante ignora l'andamento familiare del convegno, echeggiando l'impeto di remote battaglie: come tale sarà ripetuto in età ellenistica per il condottiero di un tetradrammo tarantino (fig. 69)⁶⁸, e dagli imperatori romani nell'incitare al combattimento (fig. 70)⁶⁹. Teodoro era celebrato da Plinio e da Quintiliano ("Istituzione oratoria", 6, 2, 29) per le sue *phantásiai* o *visiones*, di cui abbiamo ora in originale l'esempio inquietante con l'*epipháneia* di Alessandro dal fondo notturno di *Chalástra*, alle spalle del sovrano in carica: nel 301, alla vigilia della battaglia di Ipso, il Poliorcete, iniziatore in Macedonia della dinastia degli Antigonidi, aveva visto in sogno il grande Argeade (Plutarco, "Demetrio", 29).

Le sentinelle all'ingresso della tomba, nel rigoroso volume (figg. 74, 76), vengono da figure maschili chiuse nel mantello come l'Efebo da Tralle al Museo Archeologico di Istanbul⁷⁰, e il Daoco I nel gruppo dei Tessali a Delfi⁷¹. Il costume militare si continua nel defunto di una tra le stele del Louvre provenienti da Alessandria (fig. 114)⁷², che comprende una figura subalterna in armi, comparabile ai ragazzi della sezione destra del fregio (fig. 71).

⁶⁸ ROBINSON E CASTRO HIPÓLITO 1971, 1: 32, n. 49, tav. V, 49

⁶⁹ DE ANGELIS D'OSSAT 2002 a, fig. alla p. 220.

⁷⁰ SICHTERMANN 1965; ANDREA 2001, 60–3, tav. 3-4; replica al Museo Nazionale Romano, fig. 15.

⁷¹ DOHRN 1968, 38–9, 47–8, fig. 8-9, tav. 29; MORENO 1995 b; ANDREA 2001, 63–4, fig. 18, valorizza la coerenza stilistica del Daoco I con l'Efebo di Tralle (supra N 71).

⁷² ROUVERET 2004, 45–6, n. 3; 138–9, preparazione a carbone del dipinto, ivi figura.

Di quei due veterani all'ingresso della tomba macedone (figg. 74, 76), Piero della Francesca avrebbe fatto, nella tavola della Resurrezione per il suo borgo natale, le inconsapevoli guardie al sepolcro di Cristo (fig. 75).



Fig. 77 - Facciata della Tomba del Giudizio, Lefkadia (ROMIOPOÚLOU 1997, fig. 20: disegno di G. Kiagiá).

Città di Dite

Alla vena asiana indotta da Teodoro si deve la complessità della materia pittorica nella Tomba del Giudizio di Lefkadia⁷³, databile parimente entro il regno del Poliorcete: c'è l'alto sentire di un artista alla soglia tra il mondo dei vivi e l'aldilà. Al tempo di Alessandro il tema era impostato nel timpano della Tomba di Phoínikas (a est di Salonico), come incontro del defunto con un antenato⁷⁴. Ora lo *Psychopompós* introduce l'anima di un uomo di guerra al cospetto del giudice Eaco (figg. 77, 78).

La facciata a due piani rimanda a una porta urbana, se teniamo conto di Eleusi con la sua cinta, e di quella versione del ratto di Persefone che vedeva presso il santuario il luogo della discesa sotterranea: "là dove sono le porte di Ade" (*Inni Orfici*, "A Plutone", 18, 15).



Fig. 78 - Il defunto in armi, dettaglio della facciata, affresco. Lefkadia, Tomba del Giudizio (ROMIOPOÚLOU 1997, fig. 22: foto Iliás Iliádis).



Fig. 79 - Gerione, dettaglio dell'Ade, affresco. Tarquinia, Tomba dell'Orco II (STEINGRÄBER 1984, fig. 129).

⁷³ ROMIOPOÚLOU 1997, facciata, fig. 20; defunto in armi, fig. 22. BALDASSARRE, PONTRANDOLFO, ROUVERET, SALVADORI 2002, interno, fig. alla p. 26; STEINGRÄBER 2000, 18, 34, 39, 41, 72-3, tav. 17, 1 e 28, 1, interno tav. 34, 3.

⁷⁴ TSIMPIDOU-AVLONITI 2005, 46-57, tav. 1, 4-5, 13-14, 22, 23 a.



Fig. 80 - Decorazione dell'interno, stucco e affresco. Lefkadia, Tomba del Giudizio (BALDASSARRE ET AL. 2002, fig. a p. 26).



Fig. 81 - Decorazione dell'interno, stucco e affresco. Napoli, ipogeo dei Cristallini, Tomba C (BALDASSARRE ET AL. 2002, fig. a p. 51).

Negli intercolunni dell'ordine inferiore, le figure appaiono sopra il tramezzo che corre ai lati dell'ingresso, scorciate dal basso. Il disegno del defunto rinnova il chiasmo policleteo (fig. 78), come il Gerione, custode dell'Ade nella seconda fase della Tomba dell'Orco a Tarquinia (circa 300), cui l'accomuna la presenza dello scudo (fig. 79)⁷⁵.

La rivoluzione della tecnica è che il pittore non applica a ciascuna parte il colore che conviene, come voleva Platone. L'effetto nasce dal rapporto di vicinanza di tinte, alcune delle quali sono estranee al colore locale: sapiente accostamento di minute pennellate di colori non mescolati. La sintesi avviene nell'occhio dell'osservatore, con la tecnica che alle soglie del Novecento darà luogo al divisionismo⁷⁶.

La vocazione architettonica espressa nella facciata si conferma nella camera coperta dalla volta a botte, e decorata con un'organica struttura a stucco: alto podio, cornice, loggiato con pilastri, architrave a tre fasce e cornice (fig. 80): l'insieme trova riscontro a Napoli nella Tomba C dell'ipogeo dei Cristallini (fig. 81)⁷⁷. Coincidenza non casuale, dal momento che anche l'interno della Tomba III di *Chalástra* offre un fondamentale nesso con l'occidente: nel sepolcro macedone la fascia decorata con bucrani e patere, presenta collane di pietre bianche sospese alle corna bovine (fig. 82), esattamente come nella fascia mediana della Tomba 8 di Monte Sannace (fig. 83)⁷⁸.



Fig. 82 - Zoccolo grigio, fascia a blocchi neri, fascia bianca, zona rossa, fregio con bucrani collegati da collane e alternati a rosette, cornice a ovuli e blocchi bianchi, traccia di uno scudo al centro della lunetta, affresco, parete occidentale della camera. Ágios Athanásios, Tomba III (TSIMPÍDOU-AYLONÍTI 2005, pl. 28 a).

Fig. 83 - Drappo, fregio con bucrani, collane e rosette, zona gialla, dettaglio della parete settentrionale della cassa. Monte Sannace, Tomba 8 (CIANCIO 1989, pl. IV, 2).

⁷⁵ STEINGRÄBER 1984, 334, tav. 129.

⁷⁶ BRUNO 1977, 25, 30, 80–81, 100, tav. 8-9.

⁷⁷ BALDASSARRE 1998, 131–43, tav. 2-5; BALDASSARRE, PONTRANDOLFO, ROUVERET, SALVADORI 2002, 50–4, figure alle p. 51–3; STEINGRÄBER 2000, 25–28, 35–7, 53–5, 65–6, tav. 16, 4, tav. 29, 3 e 34, 1-2.

⁷⁸ CIANCIO 1989, 49–50, tav. IV, 2; STEINGRÄBER 2000, 46, tav. 33, 3-4.



Fig. 84 - Caccia al cinghiale di Tolemeo I, affresco. Stabia, Villa rustica di Gragnano (MINIERO FORTE 1989, 78-81, nr. 21).



Fig. 85 - Caccia al cinghiale di Tolemeo I, mosaico. Setif, antica *Setifis*, Villa romana (Courtesy Prof. Michael Donderer).



Fig. 86 - Tolemeo *hetairo* alla corte di Macedonia, dettaglio della caccia al leone di Filippo II, affresco e tempera. Verghina, antica Ege, Tomba di Filippo (SAATSÓGLOU-PALIADÉLI 2004, pl. 15 a).



Fig. 87 - Meleagro alla caccia del Cinghiale di Calidone, dettaglio, marmo, sarcofago di produzione urbana. Roma, Galleria Doria (SICHTERMANN, KOCH 1975, 42-44, Kat. nr. 39, pl. 96).



Fig. 88 - Morte di Ippolito, rilievo, marmo del Pentelico, sarcofago di produzione attica. Saragozza, Museo Arqueológico (Deutsches Archäologisches Institut, Madrid).

Antifilo

Tra gli artisti al servizio dei diadochi, si sviluppano valori emersi alla corte di Filippo e di Alessandro. Antifilo sarebbe stato partecipe di quella fase della propaganda monarchica, se tale era la committenza dell'Alessandro fanciullo e della tavola con Alessandro, Filippo e Atena (Plinio). Comunque fu al servizio di Tolemeo, satrapo d'Egitto nel 323, *basileús* dal 305 al 282.

La "caccia di Tolemeo" è riprodotta da un affresco a Stabia (fig. 84)⁷⁹ e da un mosaico a *Sitifis* (Setif) del tardo impero (fig. 85)⁸⁰. L'essenziale risulta dalla concordanza tra i due documenti nel gesto del protagonista che affronta la fiera con lo spiedo orizzontale, affiancato da un cane. Così appariva il giovane Tolemeo tra gli *hetairoi* di Alessandro, a fronte del leone nell'episodio dominato da Filippo nel fregio a Verghina (fig. 86)⁸¹.

Dal dipinto di Stabia risulta che Antifilo aveva modificato la profondità del paesaggio di Nicia a Ege. Il cinghiale è in scorcio dall'alto, come la fiera calidonia nelle precedenti decorazioni vascolari della ceramica apula. L'atto stesso di Tolemeo, come nel mosaico, è modellato sul Meleagro contro il leggendario Cinghiale, ripreso nei sarcofagi di età imperiale (fig. 87)⁸².

Nell'affresco, da sinistra scaturisce il ruscello che forma lo specchio d'acqua, entro il quale un uomo trattiene un cavallo riottoso (fig. 84). Il motivo del quadrupede scalpitante nell'acqua, privo di riscontro nel mosaico, rimanda comunque allo studio di Antifilo per il toro che esce dal mare, nel quadro con la morte di Ippolito, ammirato a Roma da Plinio: visione a sua volta echeggiata da ceramiche apule, da rilievi di urne etrusche e dal sarcofago attico a Tarragona (fig. 88)⁸³.

⁷⁹ MINIERO FORTE 1989, 78–81, n. 21.

⁸⁰ DONDERER 1988, tav. 3.

⁸¹ SAATSOGLU-PALIADELI 2004, 145–7, fig. 26, tav. 15 a-b.

⁸² SICHTERMANN, KOCH 1975, 42–44, n. 39, tav. 96.

⁸³ KOCH, SICHTERMANN 1982, 309, 394–8, 458; LINANT DE BELLEFONDS 1990, 459, n. 120, tav. 327.