

Riti e produzione artistica delle corti ellenistiche

di *Henner von Hesberg*

Edizione di riferimento:
in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, 2. *Una storia greca*, III. *Trasformazioni*, a cura di Salvatore Settis, Einaudi, Torino 1998

Indice

1.	Le corti ellenistiche e il loro influsso	4
2.	Documentazione archeologica relativa alle corti ellenistiche	6
3.	L'apparizione del sovrano nello spazio pubblico	7
4.	Ideologia del sovrano ellenistico e ideologia della <i>polis</i>	9
5.	L'architettura palaziale come riflesso di diverse ideologie	10
6.	Udienze e simboli della regalità	15
7.	I simposi	18
8.	Culti	21
9.	Opere d'arte	29
10.	L'artista come intermediario tra corte e popolo	33
11.	Significato della produzione artistica per i sovrani	37
12.	Botteghe artigianali	41

1. *Le corti ellenistiche e il loro influsso.*

In uno dei mimiambi di Eronda, poeta del III secolo a. C., una mezzana loda entusiasticamente il modo di vivere in Egitto. Nella terra del Nilo si trova tutto in abbondanza: ricchezza, impianti sportivi, potere, pace, fama, spettacoli, filosofi, oro, giovani guerrieri, il santuario dei Theoi Adelphoi, un buon sovrano, il Museo, il vino, ogni bene di cui si ha bisogno e, infine, anche belle donne¹. Questo quadro mette in evidenza la città di Alessandria con le sue attrazioni e il suo sovrano: il Museo, i filosofi, gli attori e i culti, che sono strettamente connessi al palazzo reale. La felicità del singolo cittadino è garantita dall'abbondanza e dalla pace che regnano nel paese. Il tono euforico della descrizione della capitale d'Egitto è certamente dovuto anche alla visione soggettiva che il poeta attribuisce al suo personaggio². Teocrito, in uno dei suoi idilli³, presenta di contro una descrizione già più sfumata dello splendore della residenza reale. Chi risiede in città sopporta continuamente dei disagi, poiché a causa della notevole estensione di Alessandria non gli è possibile raggiungere in fretta gli amici. Nelle strade si riversa sempre una gran folla e più ci si avvicina al centro più la calca diventa terribile⁴. Per questo motivo, Tolomeo ha mostrato una notevole avvedutezza prendendo dei

provvedimenti efficaci contro eventuali ladri. La vita nelle strade pulsa nei modi piú variegati e soprattutto nelle vicinanze del palazzo reale, aperto a tutti nei giorni di festa, si dispiega in un fasto meraviglioso degno di una favola⁵.

Una volta che si sia fatta esperienza della qualità della vita nella capitale ci si accorge, in un secondo momento, dell'apparenza illusoria di molte cose. Così il sovrano macedone Antigone Dosone rimprovera al politico e generale Arato di Sicione il fatto che egli si sia lasciato in precedenza abbagliare dalla ricchezza dell'Egitto in modo incondizionato, prestando fede ai racconti sui suoi elefanti, le flotte da guerra e i palazzi⁶. Ma dopo aver visto i retroscena della vita di corte ad Alessandria ed essersi reso conto che molte cose non erano altro che una voluta messa in scena, una pura facciata, passò dalla parte dei Tolomei a quella dei Macedoni. Il passo plutarco è particolarmente indicativo per cogliere lo spirito della cultura caratteristica delle corti ellenistiche. Nessun altro aspetto della cultura ellenistica ha esercitato un fascino così forte e nello stesso tempo così contraddittorio quanto il fenomeno delle corti dei sovrani⁷. Il tipo di comunicazione in cui si articola il dialogo del sovrano e della corte nella compagine sociale è dominato da varie tensioni e attese differenti. I vari re dovevano evidentemente rispondere ad aspettative assai eterogenee e tra loro spesso divergenti: ai desideri del semplice popolo come a quelli dei ceti piú abbienti, alle attese piú pragmatiche dei politici come a quelle morali dei filosofi. Un tipo di lettura che tenga conto di questi fattori getta le basi per una comprensione della variegata produzione artistica sviluppatasi nell'ambito delle corti ellenistiche.

2. *Documentazione archeologica relativa alle corti ellenistiche.*

Se si cerca di giustapporre all'informazione derivante dalle fonti letterarie, variamente condizionata dal modo di pensare dei poeti e degli storici che ce la trasmettono, il quadro che si ricava dalla documentazione archeologica, vengono in primo piano le difficoltà che nascono dallo stato di conservazione assai insoddisfacente dei siti più rilevanti, come ad esempio i palazzi e gli impianti urbani di Alessandria, Antiochia e Seleucia. Messa a confronto con i corrispondenti impianti residenziali di Pergamo, i palazzi di Vergina (Ege) e di Demetriade in Macedonia e in Tessaglia, pur divergendo tra di loro, mostrano una certa impronta comune⁸. Da questo raffronto si evince che, mentre gli spazi dei palazzi macedoni si raggruppano attorno a peristili enormi, dalle dimensioni di piazze pubbliche, a Pergamo si susseguono invece grandi edifici singoli e piccole corti. Ma nonostante le differenze, un elemento comune è dato dal fatto che gli spazi riservati al simposio e allo svolgimento di azioni culturali assumono un'importanza fondamentale, e che tutta una serie di impianti circostanti, come santuari e teatri, si collocano in una posizione ambivalente rispetto al palazzo. Secondo la testimonianza di Strabone⁹, anche il palazzo di Alessandria era caratterizzato dalla stessa struttura. Nella residenza della dinastia lagide si venivano ad aggiungere anche le tombe dei sovrani, mentre a Pergamo o a Demetriade si trattava piuttosto di *heroa*¹⁰. Gli esterni di questi edifici e in generale le strade e le cittadelle residenziali facevano da sfondo alle apparizioni degli stessi sovrani e delle loro rispettive famiglie; anche fuori dai centri urbani i regnanti erano sempre presenti in occasione della celebrazione di particolari festività e di cerimonie legate ad avvenimenti bellici.

3. *L'apparizione del sovrano nello spazio pubblico.*

Il rapporto tra monarca e palazzo rimane, perciò, stranamente indefinito. Il contesto urbano della città, dove il sovrano aveva la sua residenza, era il luogo destinato alle numerose apparizioni del re, che prevedevano forme e apparati di volta in volta differenti. Secondo quanto è dato ricostruire dalle fonti, risultava di particolare importanza l'arredo del luogo in cui il sovrano si mostrava in pubblico; in base a molti aneddoti registrati dalle fonti sappiamo che il luogo dell'apparizione del re veniva allestito e ornato come una scena, alla ricerca di effetti teatrali¹¹. Nelle relazioni tra sovrani ellenistici, sudditi e, in particolar modo, ambascerie di potenze straniere, si dovettero configurare nuove forme di autorappresentazione con la funzione di definire e fissare i rispettivi ruoli. Per questa ragione l'architetto Dinocrate, dopo aver avuto la netta impressione di non essere stato ascoltato da Alessandro Magno, indossò le vesti di Eracle, attirando così finalmente l'attenzione su di sé¹². Dopo la vittoria navale di Salamina, Demetrio Poliorcete inviò come messaggero al padre Antigono, a Seleucia in Pieria, Aristodemo di Mileto, affinché annunciasse la vittoria conseguita. Anche questo episodio reca i tratti di uno spettacolo teatrale: Aristodemo si avvicina al palazzo in atteggiamento assorto e col volto contratto, circondato dalla folla. Antigono gli viene incontro sulla porta allarmato e Aristodemo gli annuncia la vittoria salutandolo per la prima volta come re¹³. La folla circostante prende parte a questa rappresentazione come se realmente fosse messa in scena appositamente per un pubblico.

Ricevimenti ufficiali e udienze venivano allestiti come spettacoli ricchi di variazioni e con un'efficace presa sugli spettatori. Gli avvenimenti e le battute di spirito vennero spesso riportati e resi di dominio pubblico,

ponendo piuttosto l'attenzione sui dialoghi e sulle azioni, mentre la cornice architettonica sembra avere un ruolo secondario¹⁴. Basta ricordare solo qualche esempio, come quello di Pirro che nascose nel suo accampamento un elefante dietro un sipario, per impressionare durante un'udienza un inviato romano¹⁵; oppure l'episodio di Lisimaco, alla cui dichiarazione minacciosa che la sua lancia toccava il cielo gli ambasciatori di Bisanzio risposero ironicamente che allora si sarebbero dovuti ritirare in fretta per paura dell'eventuale buco¹⁶: in questo episodio la retorica del sovrano diventa oggetto di ridicolo da parte degli inviati di una città; infine Prusia II, che incontrò gli inviati romani nelle vesti di un liberto dai modi servili, un episodio che Polibio racconta con la massima disapprovazione¹⁷. Nel tipo di comunicazione tra un sovrano e un interlocutore esterno ai circoli della corte si potevano generare degli equivoci; i comportamenti che caratterizzavano la corte non si poterono quindi codificare in regole fisse. La corte era là dove si trovava il sovrano in quel momento; essa poteva perciò configurarsi in forme diverse e molti elementi furono lasciati all'improvvisazione¹⁸. Gli edifici fornivano, nella migliore delle ipotesi, una cornice architettonica, una funzione che non era peraltro esclusiva e che condividevano con altre forme di ambientazione; nelle fonti antiche sono descritti alcuni spazi particolari costituiti da tende di grandi dimensioni e sfarzosamente decorate, come, ad esempio, la tenda allestita per Antioco III. Un seguito, insolitamente numeroso, di artisti per l'intrattenimento dei presenti¹⁹ poteva costituire più in generale lo sfondo per l'apparizione del sovrano. Ci troviamo tuttavia in difficoltà nel dar conto dell'estrema ricchezza di modalità e varianti per occasioni come queste, a causa di una tradizione letteraria molto discontinua.

4. *Ideologia del sovrano ellenistico e ideologia della «polis».*

La posizione politica e sociale dei sovrani ellenistici si fonda sulla particolare situazione alla quale si è già accennato all'inizio: nelle loro azioni e nei loro comportamenti essi dovevano tener conto di aspettative assai diversificate. Le monarchie del passato non potevano fornire modelli di riferimento utilizzabili: i precedenti re greci, per esempio a Cirene e, probabilmente, anche a Cipro, non avevano tratti particolari che li distinguessero chiaramente dai tiranni²⁰; in Macedonia, invece, i re appartenevano a un'altra tradizione storica e culturale, definita da aspetti peculiari. In Oriente, sovrani come Mausolo in Caria o i re di Sidone in Fenicia, legati all'impero persiano, erano pieni di odio verso la dominazione orientale e a maggior ragione nei confronti del Gran Re²¹. Si può perciò affermare che mancavano ai sovrani ellenistici esperienze direttamente confrontabili che potessero servire come modelli politici imitabili, e che fossero adattabili a una compagine sociale assolutamente nuova: le aspettative dei Greci erano in effetti ancora dominate dalla cultura politica delle loro *poleis*²². Nell'ambito di questo nuovo clima culturale sorgevano continuamente conflitti, generati dalla tensione esistente fra la cerchia vicina al sovrano, che si regolava esclusivamente sulla sua volontà e sulla sua persona, e il rifiuto, consolidatosi nei secoli, di ogni forma di potere assoluto da parte del cittadino della *polis*. Questo atteggiamento critico contraddistingue il tipo di relazione tra il sovrano e il cittadino della *polis* ellenistica fin dagli inizi, tant'è che il problema si presentò già ad Alessandro Magno in tutta la sua urgenza²³. I suoi successori dovettero, inoltre, confrontarsi con le tradizioni locali e con la conseguente varietà delle strutture dei loro regni. In Macedonia, ad esempio, non si ebbe una forma di culto del sovrano, a differenza

di quanto si può constatare nelle città greche ad essa assoggettate. Il regno seleucide era costituito da parti molto diverse tra loro, sia politicamente che culturalmente, mentre, al contrario, il regno tolemaico rappresentava un territorio geograficamente ben definito e con caratteri unitari²⁴. I sovrani dovevano, nella misura del possibile, tener conto di questi presupposti, e delle diverse aspettative dei loro sudditi, se volevano garantire la stabilità del proprio dominio. Anche le manifestazioni artistiche sembrano aver avuto la funzione di contribuire allo sforzo di armonizzare esigenze varie e spesso contrastanti tra loro. Se si prende in esame, ad esempio, la ritrattistica dei sovrani ellenistici²⁵, l'architettura dei palazzi reali o molte altre espressioni artistiche²⁶, si deve registrare una grande varietà di forme. Creando soluzioni di tipo nuovo, che potessero definire adeguatamente lo spazio del sovrano ellenistico, l'architettura, la pittura, la scultura e le arti in genere fornirono un apporto fondamentale alla comunicazione tra il sovrano e le diverse componenti della società ellenistica.

5. *L'architettura palaziale come riflesso di diverse ideologie.*

Nell'ambito di queste dinamiche sociali, si comprende perché i palazzi (βασιλεια) si trovavano sempre nelle più grandi città, piene di vita e dall'attività frenetica. Un tipo di residenza senza nucleo urbano, come Persepoli o, in età moderna, Versailles, non esisteva; sovrani e rispettivi sudditi mantenevano un contatto immediato²⁷, non privo di una sorta di familiarità, anche se questa vicinanza poteva a volte generare tensioni. Nelle grandi città della Macedonia i βασιλεια mantenevano una posizione dominante; a Pella, Ege, Demetriade, e certamente in una serie di altri centri urbani,

il re poteva ricevere degnamente i suoi ospiti in una forma equivalente al culto del sovrano, assente in Macedonia, poiché la superiorità di chi regnava era segnalata con evidenza dall'aspetto imponente, dalla posizione e dall'arredo delle meravigliose residenze reali: in questo modo i re fornivano un segno simbolico della loro presenza, efficace anche in loro assenza. Nelle loro città più importanti i dinasti seleucidi ebbero a disposizione alcuni palazzi, ma utilizzarono allo stesso tempo anche impianti edilizi locali, per esempio di epoca persiana²⁸; a causa della divisione del regno seleucide in regioni assai eterogenee mancò sempre una residenza reale fortemente caratterizzata che conferisse alla capitale un aspetto tale da distinguerla dalle altre città; ciò accadde invece ad Alessandria già dall'inizio del regno tolemaico²⁹. Nell'esaminare le diverse forme di regalità e le strutture architettoniche ad esse collegate, il tipo di edifici, gli arredi, la cultura e la peculiare produzione artistica che li caratterizza, devono perciò essere tenute presenti queste differenze sostanziali.

La struttura delle residenze univa in sé elementi inconciliabili. Nella concezione dei palazzi reali si armonizzavano soluzioni architettoniche che rispondevano a un concetto di spazio chiuso e di conseguenza inaccessibile accanto ad altre che sottolineavano invece l'apertura e l'accessibilità delle residenze. Questa concezione mitigava in un certo modo il contrasto tra privato (ἴδιον) e pubblico (δημόσιον). Inaccessibili apparivano dall'esterno i βασιλεια, a causa della loro posizione asserragliata sulle acropoli, come ad esempio a Ege (Vergina), Demetriade o Pergamo. La residenza reale veniva allora facilmente considerata, dai sudditi particolarmente ostili al sovrano, come una roccaforte, soprattutto se il carattere militare era ulteriormente accentuato dalla presenza di un muro di cinta. A Demetriade, per esempio, che con la sua posizione dominava la Tessaglia, questo

effetto era creato da una cinta con torri angolari e cortine murarie; l'aspetto esteriore di questa costruzione assomigliava a quello di una fortezza (τετραπύργιον) e in questo modo veniva recepito³⁰. A Pergamo, al contrario, l'aspetto di opera difensiva del muro di cinta era assai mitigato da una struttura a nicchie panoramiche, destinate ai visitatori, e dalla mancanza di un sistema di torri che risaltassero particolarmente; la cinta muraria di Pergamo produceva un effetto d'insieme unitario, come se si trattasse di uno dei molti muri di sostegno del terrazzamento dell'acropoli³¹.

Questa alternanza di apertura e chiusura nella struttura del palazzo poteva valersi di soluzioni architettoniche diverse, sia dal punto di vista estetico che funzionale. Le porte di accesso ai palazzi erano sempre piuttosto strette e Prassinoo, l'eroina delle feste di Adone in Teocrito³², tira un sospiro di sollievo, una volta che le ha superate. L'accesso poteva essere così facilmente impedito. L'accessibilità veniva sottolineata, al contrario, in diversi modi. Aperti a tutta la popolazione erano i santuari che si trovavano all'interno dei palazzi, in cui i sovrani allestivano in particolari occasioni feste sfarzose. Ad esempio Arsinoe II, moglie di Tolomeo II, organizzò la festa in onore di Adone, cui partecipa anche Prassinoo con un'amica e la serve. Complessivamente questi culti e i santuari non si distinguono in alcun modo da quelli presenti nelle città prive di una residenza reale. Il recinto di Atena a Pergamo³³, per esempio, è caratterizzato da un edificio di ordine dorico delimitato all'intorno da una *stoa*, come ad esempio nell'impianto architettonico sull'acropoli della vicina Ilio³⁴. Nella città di residenza del sovrano, tuttavia, ogni elemento costituiva un riferimento diretto alla casa reale. A Pergamo il tempio e il palazzo si trovavano strettamente collegati tra loro: sulla porta d'ingresso al santuario era inciso il nome di Eumene II, mentre all'in-

terno l'arredo richiamava i successi militari degli Attalidi con rappresentazioni dei re vittoriosi e dei loro generali, di Galati morenti e delle armi provenienti dai bottini di guerra. Mancavano tuttavia statue onorarie per cittadini benemeriti, solitamente presenti in ambiti simili in altre città³⁵. Accanto ai βασιλεια sorgevano altri edifici che costituivano punti focali della cultura urbana, come i teatri (Ege-Vergina, Alessandria e Pergamo). Il tipo di raccordo tra edificio teatrale e residenza non era rigorosamente definito (Polibio, ad esempio, parla di un corridoio a forma di siringa)³⁶; la connessione simbolica fra teatro e palazzo doveva tuttavia risultare sempre leggibile per l'osservatore antico³⁷.

La presenza militare, come strumento indispensabile al potere del sovrano ellenistico, rappresenta un punto delicato in questo contesto. Il re era protetto da speciali guardie del corpo, in aggiunta alle truppe che risiedevano in vicinanza dei βασιλεια. Soprattutto durante ricevimenti ufficiali e apparizioni pubbliche, il corpo di guardia del sovrano costituiva la cornice fastosa destinata a fare da sfondo al re. Secondo la testimonianza di Filarco, Alessandro nella sua tenda era circondato da cinquecento soldati persiani che indossavano uniformi dai colori porpora e giallo; davanti a questi stavano mille arcieri con vesti color fiamma e rosso carminio, alcuni con un mantello blu; mentre in prima posizione c'erano altri cinquecento guerrieri macedoni con scudi d'argento³⁸. Sebbene la tradizione letteraria non sembri particolarmente attendibile, compare qui per la prima volta, in un ambiente culturale greco, una sorta di schieramento cerimoniale del corpo di guardia con le sue uniformi e le sue armi dai colori smaglianti, che doveva fungere da elemento decorativo del sovrano. Questo particolare valore estetico, evidente nella varietà delle divise delle truppe, serviva a esprimere simbolicamente il potere; allo stesso tempo il timore suscitato dall'assetto militare era

mitigato dalla presenza del colore. Corpi di guardia simili sono descritti anche in episodi che riguardano Demetrio Poliorcete, mentre non ne abbiamo notizia per altri sovrani ellenistici³⁹.

In una *polis* tradizionale non c'erano caserme; ad Alessandria, invece, queste (σκηναί) si trovavano ai margini del centro urbano⁴⁰, ma ce n'era una anche nelle vicinanze dei βασιλεια. Sui luoghi di residenza dei corpi di guardia composti di pochi uomini non si hanno informazioni precise. A Pergamo i magazzini e gli arsenali per le munizioni erano collocati in un luogo nascosto, lontano dalla città sull'acropoli⁴¹. L'elemento militare non doveva dominare in alcun modo il quadro urbano, ma rimaneva confinato ai margini dell'area cittadina; oppure, come durante lo svolgimento delle grandi processioni festive, veniva usato come parte integrante della cerimonia pubblica, come se si trattasse di una presenza simbolica rappresentante l'ordine⁴².

Le apparizioni del sovrano e le occasioni in cui egli incontrava i suoi sudditi, gli emissari di altri stati o altri sovrani, avevano forme definite, ma senza essere vincolate a spazi architettonici ben precisi. Complessivamente mancano notizie su come si svolgesse la vita quotidiana in una residenza reale: se, ad esempio, ci fossero cerimonie collegate alle udienze o agli eventi giudiziari, cui fosse permesso anche ai sudditi prendere parte⁴³. Meglio conosciuta è l'attività che si svolgeva durante particolari feste collettive. I sovrani ellenistici prendevano parte attivamente alle feste delle città: alcuni eventi personali, come i matrimoni, l'ascesa al trono e il genetliaco, erano celebrati con una pompa particolare; a queste cerimonie vanno aggiunte naturalmente anche le celebrazioni delle vittorie militari. Un quadro sistematico di questi eventi è impossibile, tale è la varietà delle manifestazioni celebrative e festive che avevano luogo nell'ambito di una corte ellenistica.

6. Udienze e simboli della regalità.

Almeno nella prima età ellenistica il momento della comparsa pubblica del sovrano veniva adeguatamente messo in scena. Prima che il cerimoniale di tali occasioni si stabilizzasse in forme fisse e codificate, furono sperimentate per la circostanza determinate forme, come ad esempio la *προσκύνησις* davanti ad Alessandro. Carete ricorda che una piccola cerchia del seguito del sovrano si incontrava per provare questo atto di sottomissione, in modo da sollecitare l'emulazione anche da parte di altre persone. Poiché il filosofo Callistene si rifiutò, Alessandro nel salutarlo non gli diede il bacio che solitamente concedeva alle persone del suo seguito⁴⁴: sebbene mancasse una punizione appropriata per questo atto di disobbedienza, il gesto del re macedone rappresentava già una punizione sufficiente per il rifiuto del filosofo a genuflettersi⁴⁵.

Durante lo svolgimento di un'udienza tutti i partecipanti si comportavano come se si trovassero su un palcoscenico: gli amici dei sovrani e le persone cui si rendevano particolari onori si distinguevano per le vesti sfarzose preziosamente decorate, per i mantelli e i copricapi color porpora⁴⁶ – considerati doni tipici dei sovrani –, oppure per le corone d'oro indossate durante i banchetti: Alessandro I Bala di Siria, per esempio, rese onore al filosofo Diogene in questo modo⁴⁷; da questo episodio si deduce che il sovrano poteva esigere che venissero indossati vesti e oggetti connotati da un particolare valore simbolico. Un re seleucide, Filippo *φιλορῶμαιος*, fece dono a un ufficiale chiamato Ermia di una torques d'oro, simbolo che lo contrassegnava come *σύντροφος* e gli attribuiva il rango di stretto familiare del re⁴⁸. Un ornamento simbolico che costituiva prerogativa esclusiva del sovrano era la pesante corona d'oro portata durante il simposio⁴⁹. Nelle vesti, negli ornamenti e nel comporta-

mento si andò così fissando una serie di regole, che tuttavia non vennero codificate in un protocollo fisso e rigidamente prestabilito, come avverrà in seguito nelle corti europee dell'assolutismo⁵⁰.

Con la cura particolare riservata all'abbigliamento si cercò di attirare l'attenzione sulla propria persona e sulle proprie aspirazioni, come mostrano gli episodi già citati⁵¹. Un'infinita serie di aneddoti descrive il modo di presentarsi dei sovrani e di coloro che prendevano parte alle udienze: il tipo di vesti indossate e i doni che venivano scambiati testimoniano fedelmente quel complesso di azioni e di atteggiamenti che caratterizzarono la ritualità delle corti ellenistiche. Pur senza rispondere a regole prefissate, le modalità di queste cerimonie e il comportamento richiesto nelle varie occasioni sembrano esigere atteggiamenti ad esse corrispondenti e adeguati.

Le udienze costituirono un'importante occasione per definire il proprio status. Purtroppo non è possibile stabilire se all'interno di una residenza esistesse un ambiente destinato appositamente a questo evento, né dove fossero esposti il trono o il baldacchino; probabilmente un luogo appositamente riservato a tali occasioni avrebbe ricordato troppo da vicino i costumi dei sovrani orientali, e questa può essere la ragione per cui uno spazio di questo tipo non venne ripreso dai dinasti ellenistici, neppure in forme mediate⁵².

Alcuni passi delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio testimoniano la pratica delle udienze già nella prima fase dell'ellenismo. Giasone, nella veste di capo dell'impresa, visita il palazzo di Ipsipile I sull'isola di Lemno⁵³. Per l'occasione indossa un mantello, dono di Atena, splendidamente decorato con immagini mitologiche, e porta inoltre con sé la lancia di Atlante; una volta nel palazzo l'eroe viene condotto subito in presenza della regina, che siede su un trono, posto evidentemente nel-

l'ambiente principale, preceduto dall'atrio. In netto contrasto con questa scena che rappresenta un'udienza tra Greci si colloca, invece, il ricevimento presso il re dei Colchi Eeta⁵⁴; già l'architettura del palazzo, con il suo impianto simmetrico, i sontuosi portici colonnati all'esterno e i giardini decorati con splendide fontane all'interno, doveva sopraffare il visitatore con il suo sfarzo. Dopo averlo accolto con particolare ospitalità all'interno del palazzo, il sovrano si dimostrò poi piuttosto distaccato e inospitale nei confronti di Giasone e del suo seguito. Un'udienza vera e propria secondo le regole non ebbe luogo. Queste descrizioni seguono il modello epico, come Omero lo ha caratterizzato⁵⁵.

Alle funzioni di rappresentanza dell'architettura e dell'abbigliamento si aggiunsero nuove manifestazioni che si svilupparono nell'ambito delle corti ellenistiche. I diversi luoghi in cui i sovrani tenevano le loro udienze davano l'impressione di essere arredati in modo casuale e non particolarmente imponente, così da mitigare il carattere ufficiale del cerimoniale, diminuendo la distanza tra il monarca e il suddito; esteriormente si cercò di dare l'illusione di una forma di parità sociale, ma la presenza del re acquisiva sempre più importanza e rilievo, creando attorno a sé un'aura carismatica⁵⁶. Questo aspetto è testimoniato per Antigono e Demetrio ad Atene⁵⁷; per Antioco III a Teo, che si mostrò sempre assai affabile e alla mano nell'ambito della corte, e in particolar modo durante discordie interne alla città⁵⁸; l'aura carismatica di Apollonide, sposa di Attalo I, è resa evidente dal fatto che, sempre a Teo, fu venerata Thea Apobateria proprio nel luogo in cui la regina toccò per la prima volta il suolo della città⁵⁹. Ognuno poteva sperare di essere ascoltato dal sovrano, che esercitava con il suo carisma un effetto decisivo su coloro che gli stavano accanto. In certe occasioni il sovrano doveva reagire, a seconda della situazione, con una certa presenza di spiri-

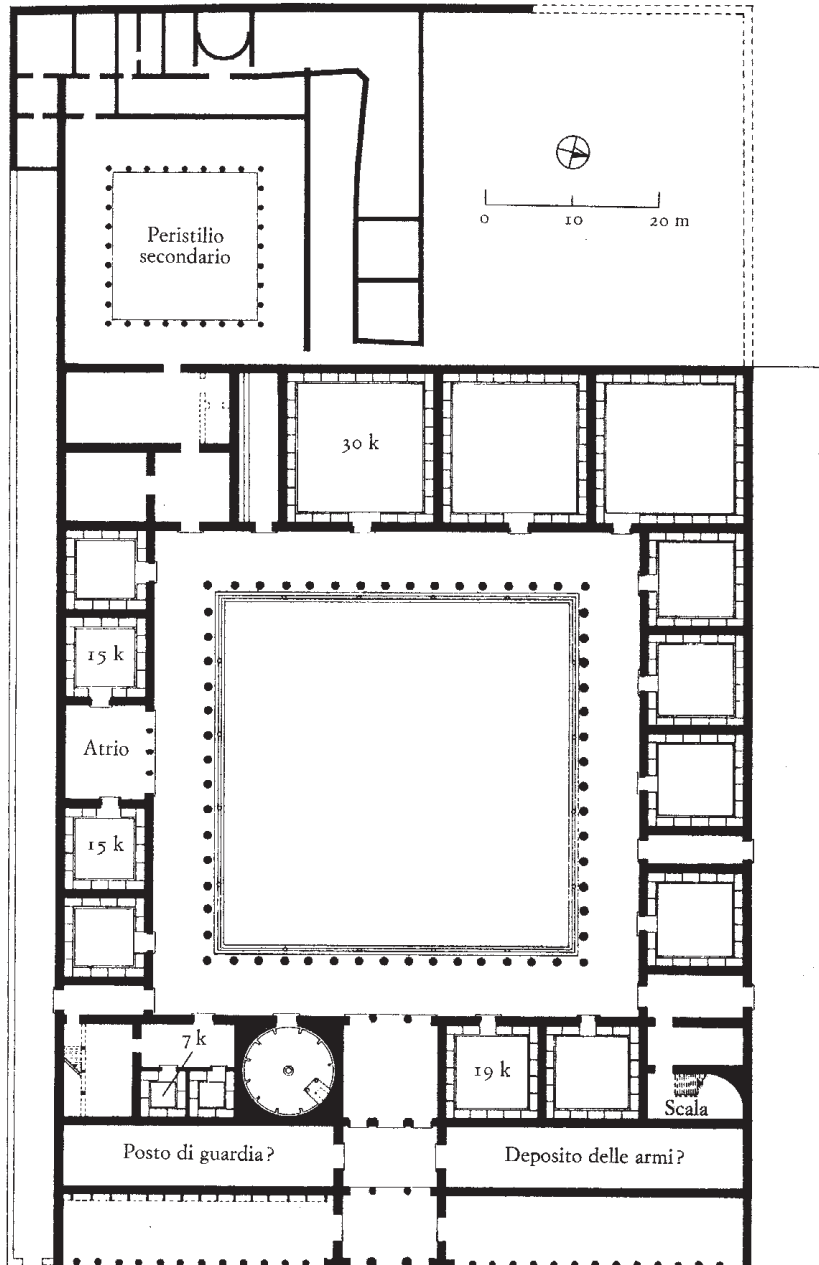
to; in altri casi, poteva diventare invece oggetto di forti critiche se veniva meno ai suoi doveri, come nel caso di Demetrio, il quale non rispettava i suoi appuntamenti in tribunale ad Atene⁶⁰.

7. *I simposi.*

I simposi offrono altre possibilità di incontro tra sovrano e sudditi. Essi rappresentano un elemento tradizionale dell'ospitalità greca, peculiare alla cultura della *polis*; e se, probabilmente, mantennero i tratti essenziali dei simposi tradizionali, tuttavia raggiunsero, nel tipo di allestimento e nello sfarzo, forme fino ad allora mai immaginate. Un nuovo genere letterario fu creato per tramandare ai posteri questi avvenimenti sociali e culturali in tutti i dettagli. Anche se talvolta gli autori della tarda antichità⁶¹ sottolinearono soprattutto gli elementi degenerativi di queste manifestazioni, dandone così un quadro complessivo forse distorto, i caratteri fondamentali del simposio, nelle sue valenze sociali, rimangono tuttavia evidenti e ancora leggibili nelle fonti.

Il materiale archeologico conferma l'impressione che all'interno dei celebri palazzi ellenistici la maggior parte degli spazi fosse utilizzabile per lo svolgimento di banchetti a cui potevano prendere parte numerosi ospiti. A Ege almeno quindici dei venti ambienti che si affacciavano su un grande peristilio erano destinati a questo scopo (fig. 1)⁶². Questi ambienti contenevano sette, quindici o trenta κλῖναι, di modo che il sovrano macedone era in grado di accogliere a Ege all'incirca cinquecento persone per volta, se si considera che su un letto potevano stare due persone. Nell'impianto sono visibili alcune strutture, con funzione di servizio, raccolte attorno a uno spazio centrale, mentre due ambienti destinati al simposio erano simmetricamente disposti in

Figura 1.
Ege. Ricostruzione dell'ἀνδρῶν reale.
Negli ambienti per i banchetti vi era spazio per 278 κλίνας.



modo che si collegassero allo spazio centrale. Non si deve dimenticare inoltre che nelle corti centrali dei palazzi si potevano creare all'occorrenza spazi aggiuntivi con l'aiuto di grandi tende.

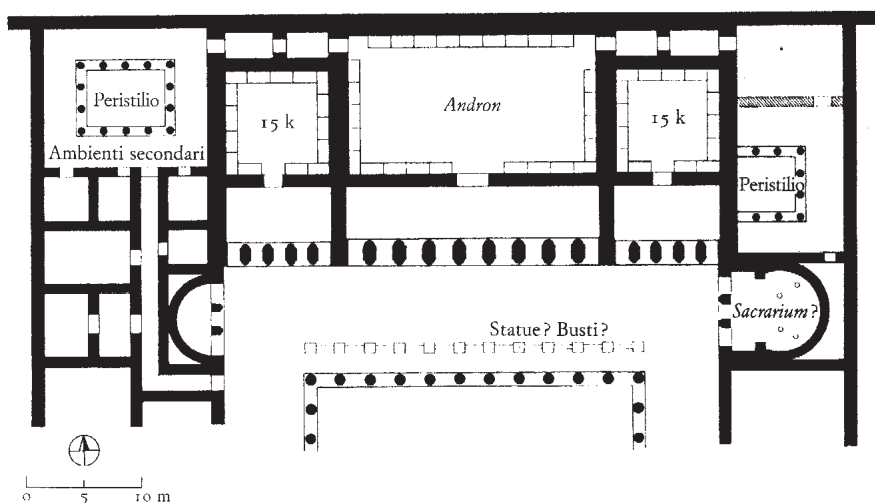
Durante lo svolgimento del simposio, la κλίνη del sovrano era contrassegnata in modo particolare: nel caso di Alessandro, viene sottolineato che la sua κλίνη era decorata in oro⁶³. Evidentemente una κλίνη dorata poteva emanare una tale autorità da produrre un effetto di timorosa reverenza in coloro che si avvicinavano, come illustra l'episodio narrato da Plutarco. Durante uno di questi simposi già suo padre Filippo si era preso gioco di Menecrate, che prendeva troppo sul serio la propria autorappresentazione come Zeus, facendolo sdraiare su una κλίνη particolarmente sfarzosa posta in posizione elevata al centro della sala⁶⁴. Anche la particolare importanza dei mobili e, soprattutto, il loro effetto vengono messi in evidenza dalle fonti antiche. Eumene, uno dei generali di Alessandro Magno, organizzava assemblee sotto una tenda nella quale si trovava il trono vuoto del defunto re⁶⁵. In un successivo momento gli arredi d'argento e d'oro acquistarono un significato particolare, che doveva contraddistinguere le varie corti ellenistiche. Nei contrasti fra Antioco IV Epifane e Tolomeo VI Filometore, i ministri di quest'ultimo usarono anche mobili dorati del palazzo come mezzo di corruzione assieme a vesti, gioielli e pietre preziose⁶⁶. Sono soprattutto le tombe macedoni ad aver restituito esempi notevoli di tali arredi⁶⁷. Contrariamente al costume dei sovrani orientali, la κλίνη di Alessandro Magno o quelle dei suoi successori non erano collocate in posizione isolata rispetto a quelle degli altri partecipanti al simposio, né si distinguevano dalle altre per la presenza di un baldacchino. Sulla base delle testimonianze archeologiche possiamo affermare che la κλίνη del sovrano era inserita nella serie delle altre κλίνας disposte lungo le pareti della stanza.

partecipanti si poteva facilmente cambiare ambiente. La disposizione architettonica e l'arredo sottolineano il gusto e la ricchezza del sovrano, il quale era in grado così di disporre per ogni occasione di uno spazio adatto destinato al simposio⁷¹. Questa struttura non evidenziava la separazione tra il sovrano e il suo seguito, ma serviva piuttosto a mettere in luce l'aspetto comunitario. Sebbene questi elementi contribuissero ad attenuare le differenze sociali, esse rimasero in ogni caso sempre riconoscibili, dato che la società di corti e i suoi frequentatori si differenziavano nettamente dal popolo. I sovrani ellenistici non esitarono a fare mostra di particolare sfarzo, come nel caso della famosa tenda di Tolomeo II, allestita all'interno delle mura del palazzo ad Alessandria ma separata dagli alloggiamenti dei soldati, degli attori e dei forestieri⁷². Anche questa tenda è da considerare come espressione del valore ambivalente della ricchezza dei sovrani ellenistici⁷³. Nonostante la presenza di uno straordinario apparato decorativo, la tenda fu smontata dopo la festa e non rimase perennemente a disposizione del sovrano. I re ellenistici evitarono volutamente forme che si imponessero per lo sfarzo e le dimensioni, se si tiene presente che i mezzi a loro disposizione avrebbero permesso certamente di costruire ambienti di particolare pregio e in una forma più duratura, secondo la tradizione dei re persiani. Edifici di eccessive dimensioni rispetto alle reali necessità avrebbero potuto provocare, infatti, forme di rifiuto. A questo proposito è famoso l'episodio del fulmine che colpì un edificio di Agatocle riservato a banchetti comunitari e costituito da un portico con sessanta κλῖναι: questo evento fu considerato come una giusta punizione per un atto di ὑβρις, poiché la sala aveva superato in grandezza tutti gli edifici della Sicilia, compresi i templi della città⁷⁴. Gli ambienti per i simposi nei palazzi dell'acropoli di Pergamo, soprattutto nel palazzo V, erano al

L'ambiente centrale del palazzo di Pella offre l'esempio di una nuova soluzione architettonica, poiché per la prima volta venne realizzata una serie di nove κλῖναι disposte su un unico lato di fronte all'entrata e isolate dalle altre, affinché il sovrano potesse prendere posto al centro (fig. 2)⁶⁸. Ma di ciò non v'è alcuna testimonianza. Si è inoltre pensato di spiegare la tripartizione dello spazio con una distinzione tra ambienti destinati agli uomini e alle donne⁶⁹. Ma la quantità di varianti riscontrabile fra i diversi ambienti fa pensare piuttosto alla necessità di avere a disposizione locali diversi per le diverse occasioni. Così la nave-palazzo di Tolomeo IV, chiamata θαλα-μηγός, disponeva di una serie di spazi destinati al simposio, ma diversi tra loro anche per apparato decorativo. Uomini e donne alloggiavano su questa nave in spazi separati, in cui anche le donne disponevano di un ambiente riservato al simposio⁷⁰. La parte per gli uomini comprendeva un *oecus* sfarzoso dotato di venti κλῖναι, un ambiente decorato alla maniera egiziana, una sala da pranzo dedicata ad Afrodite e un'altra dedicata a Dioniso. A seconda delle condizioni meteorologiche, del motivo della festa e del numero dei

Figura 2.

Pella. Ipotesi di ricostruzione della parte settentrionale del palazzo II, con un vasto ambiente centrale.



palazzo: da ciò si può dedurre che la maggior parte delle manifestazioni venisse celebrata all'esterno, cioè nei santuari, nel ginnasio e nell'*agora*⁷⁶.

I banchetti costituivano un'occasione per esercitare una notevole impressione su coloro che vi prendevano parte. Lo sfoggio di ricchezza in occasioni del genere diventò un elemento tipico della letteratura conviviale. Antigono Gonata corruppe gli emissari provenienti dall'Arcadia presentando loro belle danzatrici tessaliche, con addosso solamente una cintura; anche il filosofo che accompagnava l'ambasceria non riuscì alla fine a trattenersi⁷⁷. Tra il 140 e il 138 Tolomeo VII Evergete II ricevette un'ambasceria romana guidata da Scipione l'Africano, e tentò di corromperlo con un'ospitalità sfarzosa, mostrandogli i βασιλεια con i loro tesori⁷⁸; i Romani si interessarono al contrario molto di più alla storia dei faraoni, alla città e all'agricoltura della terra d'Egitto. Il sovrano poteva, all'occorrenza, rendere partecipe anche il popolo all'evento del simposio. Antioco IV di Siria si aggirava tra i simposiasti che banchettavano in gruppi numerosi sull'*agora* di Antiochia⁷⁹. Durante il simposio i partecipanti ricevevano ricchi doni, com'è chiaramente testimoniato per i re siriaci, e alle feste erano infine connesse anche visite alle terme.

8. *Culti.*

Nell'ambito della *polis*, le assemblee e i simposi richiedevano particolari comportamenti, riflesso di un sistema di atti ritualizzati. Queste peculiarità si riscontrano anche nei culti, nelle festività dei morti e in altre feste celebrate dall'intera comunità. I modelli comportamentali assunti in queste occasioni dovevano mettere in risalto l'uguaglianza sociale dei partecipanti al culto. Anche i sovrani ellenistici seguirono questi modelli in

occasione delle stesse cerimonie, pur adottando forme di autorappresentazione che li mettessero in particolare rilievo, unitamente ai loro congiunti e amici. Un tentativo di armonizzare queste componenti ideologiche si può riscontrare nella partecipazione paritaria ai vari rituali⁸⁰. Nell'ambito delle pratiche religiose riservate ai sovrani defunti o a quelli ancora in vita si notano discrepanze piuttosto evidenti: esse rivelano da un lato la mancanza di un modello codificato cui rifarsi, dall'altro quanto fortemente il sovrano dovesse dibattersi fra le aspettative improntate alle norme della *polis* e quelle dettate dal desiderio di legittimare il proprio potere. Le molte testimonianze letterarie sulle feste dedicate al culto dei morti offrono un quadro abbastanza vario. Queste cerimonie mostrano che lo sfarzo si concentrava soprattutto negli elementi d'apparato del rituale, cioè nel rogo e nelle processioni per il trasporto dell'urna o del corpo del defunto. Lo sfarzo del rituale contrasta con l'allestimento dei monumenti funerari, che mostrano forme semplici. A differenza del Mausoleo di Alicarnasso⁸¹, i monumenti funerari dei primi sovrani ellenistici rimasero, nell'impianto architettonico, abbastanza modesti. Sebbene Alessandro Magno nel testamento avesse promesso di erigere al padre una piramide piú alta di tutte quelle fino allora esistenti, per l'amico Efestione fece costruire ancora in vita un rogo che superava per grandezza e decorazione tutti quelli precedenti⁸². Il fatto che le descrizioni antiche avessero una base reale è riscontrabile archeologicamente nel rogo che fu eretto presso Salamina di Cipro per il re Nicocreonte⁸³. Per il trasporto dei resti mortali venivano allestiti carri sontuosi, come quello per Demarato di Corinto nell'età di Alessandro Magno⁸⁴ e quello per Alessandro stesso fatto costruire da Arrideo e Tolomeo. La tradizione letteraria⁸⁵ tramanda esplicitamente che dev'essere stata avvertita l'assoluta necessità di andare a vedere di persona il

carro funebre di Alessandro, poiché le descrizioni non potevano rendere giustizia alla sua pompa e lusso: così l'imponente spettacolo attirò masse di spettatori. In questo modo si creò un nuovo tipo di processione, che si snodava su lunghe distanze e pertanto attirava non solo i visitatori di una città o i partecipanti a una singola festa, ma anche tutti gli abitanti di grandi regioni⁸⁶. Gli oggetti d'arte, effimeri, creati per l'occasione particolare, acquistarono una nuova significatività e qualità come mezzi di comunicazione tra il sovrano e il suo pubblico⁸⁷. Proprio l'elemento effimero che contrassegna queste particolari opere d'arte, caratterizzate da una durata limitata nel tempo, produsse una spinta quasi irrinunciabile alla visita in prima persona, e pertanto incrementò notevolmente la produzione di tali apparati artistici effimeri. L'usanza di esporre pubblicamente oggetti assolutamente fuori dal comune costituisce un aspetto caratteristico soprattutto della prima età ellenistica. In quest'ottica è da considerare anche il trasporto dei resti mortali di Demetrio Poliorcete a Demetriade⁸⁸. Il trasporto sulla nave ammiraglia, allestita e decorata per l'occasione con grande pathos, acquistò nel suo viaggio, attraverso le varie città dell'Egeo fino alla Tessaglia, il carattere di uno spettacolo memorabile: in questa maniera veniva affermato in modo forte e inequivocabile il legame del mondo greco con la casa degli Antigonidi.

Mancano notizie esaustive su edifici funerari di particolare rilievo per i fondatori di una dinastia. I Tolomei furono sepolti nelle vicinanze della tomba di Alessandro Magno ad Alessandria⁸⁹, mentre il primo re seleucide fu deposto a Seleucia in Pieria nel Nicatorio⁹⁰, edificio molto probabilmente costituito da un tempio al centro di un recinto sacro. Questo importante complesso non viene più menzionato nelle epoche seguenti; è dunque difficile stabilire se tale edificio funerario eguagliasse per sfarzo il più tardo mausoleo di Belevi nei

pressi di Efeso, costruito anch'esso in posizione assai distante dalla città e ugualmente destinato a un re seleucide. Gli edifici funerari furono costruiti non solo all'esterno delle mura della città, ma anche al loro interno; però nessuno di essi eguagliò la fama del Mausoleo di Alicarnasso. I sovrani volevano evitare in questo modo forme esagerate di ostentazione di lusso e potere, e mostrarsi invece fedeli alle tradizioni della *polis*⁹¹. Questo atteggiamento consapevole si riscontra anche nel tipo di complessi funerari eretti per onorare familiari; Nicomede I di Bitinia costituisce un caso notevole, poiché fece costruire a Nicomedia, la capitale fondata nel 262 a. C., un sontuoso edificio funerario per la consorte Ditizele⁹²: era il dolore privato del sovrano ad essere evidenziato, senza alcun riferimento politico alla sua dinastia⁹³.

Complessivamente si rileva un repertorio assai vario di monumenti onorari destinati a sovrani vivi o defunti, con i quali si sperimentano di volta in volta nuove forme architettoniche, senza però giungere all'elaborazione di un modello unitario di edificio e di decorazione architettonica. Durante il regno di Alessandro Magno l'impulso forte venne dalle città che, liberate dallo stesso Alessandro dopo il 334 a. C., avevano così riottenuato i loro antichi diritti. Alessandro, alla stregua di un eroe fondatore, fu onorato con la costruzione di recinti sacri con tanto di templi e altari⁹⁴. In un secondo momento, il sovrano macedone promosse in Grecia il culto di Efestione, ottenendo di conseguenza lui stesso onori culturali. Dopo Alessandro, anche ai sovrani ellenistici furono riservate attenzioni religiose come a eroi fondatori; oppure, tramite il culto, essi cercarono di esprimere gli affetti che li legavano agli altri componenti della famiglia reale o ai propri amici⁹⁵. I culti di cui furono oggetto i sovrani ellenistici si basavano su pratiche religiose già fissate in precedenza. Ad eccezione

dell'Egitto, non esistevano forme di venerazione del sovrano cui fare ricorso, ma solo un'ampia gamma di tradizioni culturali e religiose che furono rifunzionalizzate alla venerazione dei sovrani e dei loro congiunti⁹⁶. Dopo Alessandro si venne a formare un quadro molto vario di culti, che si differenziava anche a seconda delle varie città che vi erano interessate. Sono del tutto assenti edifici di notevoli dimensioni destinati a questi nuovi culti, in grado di competere con i tradizionali templi urbani; si tratta piuttosto di altari posti al centro dell'*agora*, che, come nel caso di Priene, erano situati in posizione prominente nel quadro urbano⁹⁷. Un altare in onore di Lisimaco, ad esempio, venne spostato già nel II secolo a. C. per fare spazio ad altri monumenti. I sovrani ellenistici divennero così parte integrante delle feste e dei culti delle varie città, senza che la loro venerazione acquistasse un carattere predominante rispetto agli altri culti.

Contrariamente agli altari e ai recinti sacri, che furono eretti con maggiore frequenza, il tempio è invece una costruzione più rara nell'ambito del culto del sovrano. Ad Atene, Demetrio rivendicò a sé il Partenone, presentandosi così come *σύνναος* di Atena, ma un tempio dedicato esclusivamente alla sua persona non fu mai costruito⁹⁸. A Delo il suo culto fu integrato in quello dei Dodici Dèi; anche se la costruzione del tempio in marmo è forse frutto di una sua iniziativa, per le sue dimensioni ridotte quest'ultimo risultò assai modesto⁹⁹ rispetto ai tre templi dedicati ad Apollo. In generale si può dire che un edificio di dimensioni notevoli per il culto della propria persona avrebbe certamente provocato reazioni negative. Un punto di riferimento fu offerto da numerosi edifici di piccole dimensioni, costruiti già nel IV secolo a. C. in onore di nuove divinità come Asclepio. Fa eccezione il recinto sacro dei Theoi Adelphoi ad Alessandria, che secondo Eronda fu

eretto da Tolomeo II Evergete per stupire il mondo e che fu recepito come segno di rispetto religioso nei confronti della divinità¹⁰⁰. In questo modo, però, il sovrano offrì, nel suo territorio, un modello significativo e ripetibile, poiché ad esso si rifecero poi gli ἵππεῖς (cavalieri) di Ermopoli Magna nel Medio Egitto quando, alla metà del III secolo a. C., eressero un sontuoso recinto sacro di notevoli dimensioni per i Theoi Euergetai, cioè gli dèi benefattori¹⁰¹.

La presenza dei sovrani nelle feste cittadine e nei santuari si manifestava in modi diversi. Le feste che vedevano, in qualsiasi forma, la loro presenza non erano solo quelle celebrate specificamente in loro onore. In occasione delle Panatenee del 307 a. C. ad Atene, per esempio, in onore di Antigono e di Demetrio furono tessuti i ritratti dei sovrani sul peplo di Atena, che sfortunatamente si rovinò a causa del vento¹⁰². Otto anni più tardi il loro nemico più temibile, Lisimaco, donò un albero maestro con il pennone cui appendere il peplo tessuto per la dea; in questa occasione i ritratti dei nemici di Lisimaco furono certamente fatti sparire¹⁰³. Sedici anni più tardi Tolomeo II fece approntare per la stessa festa delle gomene su cui il peplo – forse ancora col ritratto del sovrano – fu presentato come una vela issata su un carro a forma di nave¹⁰⁴. Complessivamente non si tratta di doni di particolare pregio, ma di oggetti che dovevano risaltare con assoluta evidenza durante le processioni per testimoniare l'attenzione del sovrano nei confronti della popolazione. Dopo la battaglia di Ipsos, del 301 a. C., uno dei vincitori, Seleuco I, inviò ad Atene un paio di tigri che provocarono molto stupore e che si può supporre venissero utilizzate nell'ambito delle feste di Dioniso¹⁰⁵. Sei anni dopo, il suo nemico Demetrio, nonostante tutte le sue sconfitte, in occasione di una festa in suo onore fece appendere nel teatro di Dioniso un quadro che lo rappresentava a cavallo dell'Ecumene¹⁰⁶. Sul-

la base di questi episodi si deve constatare dunque l'esistenza di una forte concorrenza tra i sovrani ellenistici, il cui campo di battaglia a colpi di monumenti o doni erano le celebrazioni religiose e le festività tradizionali. Con queste misure i sovrani cercavano di accattivarsi le simpatie delle città, anche se queste manifestazioni finivano sempre per portare alla luce il conflitto fra tradizione e innovazione, suscitando commenti e discussioni. Nelle varie città i sovrani contavano, infatti, nemici e veri e propri simpatizzanti, come il poeta comico Filippide, sostenitore di Lisimaco ad Atene, o Stratocle che parteggiava invece per il suo nemico Demetrio¹⁰⁷. Si possono quindi immaginare vivaci discussioni su questi temi nell'*agora* o nell'ambito delle feste. I sovrani sembrano tastare il terreno con diverse tecniche: promuovevano e finanziavano le feste delle città, mostrandosi così nella veste di benefattori. Senza manifestare forme di imposizione, i re ellenistici permettevano atti di venerazione nei loro confronti nell'ambito di feste loro dedicate. Nello stesso regno tolemaico il culto dei sovrani andò consolidandosi gradualmente attraverso forme di mediazione¹⁰⁸ con le tradizioni locali; ma nel corso dell'età ellenistica tale forma di culto personale acquistò qui, rispetto agli altri regni, un'importanza più marcata e decisiva.

Degni di particolare attenzione sono anche i doni che i sovrani seleucidi fecero alle città dell'Asia Minore. Seleuco I dedicò, nella città di Mileto, una serie di grandi vasi d'oro e d'argento di grande pregio, uno dei quali era decorato con pietre preziose «alla maniera straniera»¹⁰⁹. Tali oggetti di pregio dovevano avere una funzione nell'ambito delle feste. Mileto fu oggetto di particolari benefici: la statua di culto di Apollo, realizzata da Canaco e sottratta dai Persiani, fu restituita alla città di Didima; il figlio di Seleuco, Antioco I, finanziò un portico di quasi duecento metri di lunghezza, davanti al quale doveva

passare la processione in direzione di Didima. I proventi ricavati dall'affitto dei negozi del portico furono destinati alla costruzione del nuovo tempio di Apollo¹¹⁰. Gli interessi delle città e il modo di agire dei sovrani erano strettamente connessi e creavano, nell'ambito delle feste o della vita quotidiana, una fitta rete di scambi reciproci. Le delegazioni andavano e venivano, mentre le donazioni dei sovrani venivano discusse nelle assemblee cittadine, divenendo così di dominio pubblico; le evergesie non costituivano esclusivamente degli obblighi, ma già dall'inizio furono parte integrante del tipo di comunicazione della *polis*¹¹¹.

Gli onori riservati alla casa reale si intrecciavano con gli interessi e la vita di una città; una tale dinamica è documentabile in modo chiaro sulla base di un'iscrizione in onore di Antioco III a Teo¹¹²: secondo quanto è riportato nel testo, oltre alle immagini con il ritratto del sovrano nel tempio di Dioniso e nel βουλευτήριο, alcuni gruppi di cittadini gli dedicarono anche diversi altari. Nell'ambito di feste come quelle agonistiche, oppure durante i matrimoni e le feste per il raccolto, le immagini e gli edifici del sovrano finirono per essere integrate nel tessuto del cerimoniale. Le spose dovevano attingere l'acqua dalla fonte dedicata a Laodice¹¹³ e la statua del re doveva essere decorata in ogni stagione con una nuova corona. Così il sovrano affermava la propria presenza non solo in occasione delle feste in suo onore, ma anche nella vita pubblica della città. Nessuna manifestazione pubblica poteva iniziare senza che venisse compiuto un atto di ringraziamento per il sovrano-benefattore. Forme simili di affermazione dei legami diretti o indiretti della città col sovrano e la sua corte devono certamente essere state numerose, anche se l'evidenza archeologica al riguardo è piuttosto scarsa.

9. *Opere d'arte.*

Nei casi fino ad ora considerati è chiaro che arredi e opere d'arte segnalavano con forza la propria significatività e la propria funzione: esse dovevano mettere in risalto le persone, evidenziarne l'appartenenza a un particolare gruppo sociale, dare espressione adeguata, infine, ai molteplici tipi di interazione sociale. In questa prospettiva si dovrà prendere in considerazione tutto ciò che è prodotto dall'«arte», dal momento che vestiti, gioielli, armi, ma anche tende, vasellame, carri e navi acquistarono importanza centrale al pari degli edifici, delle statue e delle opere pittoriche; di questa produzione si è conservato, purtroppo, molto poco¹¹⁴. I vari messaggi affidati a questi *media* così diversificati si componevano e integravano a formare un discorso denso e coerente, nel quale l'elemento originale non è più distinguibile dalle manipolazioni successive. Così Alessandro Magno e i grandi guerrieri suoi compagni possono vestire i panni di valorosi cacciatori di leoni o di altre prede, come illustrano il famoso ἀνάθημα di Cratero a Delfi, il gruppo statuariao dell'*agora* di Priene con la rappresentazione di Lisimaco a caccia¹¹⁵ o un dipinto di Antifilo con Tolomeo I cacciatore¹¹⁶. Nel passato, Isocrate aveva sostenuto che il sovrano ideale dovesse essere dotato dell'intelligenza e della forza di Eracle, che sconfisse il leone di Nemea¹¹⁷. Secondo il racconto di Polibio, nel 187 a. C. l'ambasciatore di Tolomeo V presso Filopemene aveva lodato il proprio re per aver ucciso a cavallo un toro¹¹⁸. In questo contesto vanno anche ricordate le tigri di Seleuco e i vari animali allevati dai sovrani ad Alessandria. I messaggi affidati a questi diversi *media* si legavano strettamente, a costruire una rete di comunicazione assai efficace. Di particolare impatto doveva risultare l'immagine del sovrano vittorioso, rappresentato in lotta contro animali feroci: un tema, que-

sto, denso di valenze simboliche. I diversi episodi venatori, che nel monumento di Cratero furono addirittura rappresentati per singoli nuclei tematici, volevano mostrare le qualità guerresche del sovrano. Questo tema venne ripreso in una serie continua di riproduzioni, assumendo così valore topico¹¹⁹. Ancora un altro esempio: durante la celebrazione della vittoria su Prusia nel 183 a. C., Eumene II e suo fratello, il futuro re Attalo II, assieme alla madre Apollonide percorsero a piedi la loro città natale, Cizico, tenendosi per mano. La scena fu intesa, già dai contemporanei, come la riproduzione del gesto dei due fratelli mitici Cleobi e Bitone¹²⁰. Il tema dell'amore dei due fratelli per la madre tornerà, ripetuto in molte variazioni, nel tempio di Apollonide della stessa città, nelle rappresentazioni dei cosiddetti *στυλοπινάκια*¹²¹.

Aspetti peculiari della società di corte trovarono espressione in *media* assai diversificati, in grado di influenzare in modo decisivo l'opinione pubblica. Gli oggetti artistici erano realizzati in materiali particolarmente pregiati, come avorio, metallo e legni preziosi: questi ultimi venivano utilizzati soprattutto per l'allestimento di apparati decorativi effimeri. La durata prevedibilmente limitata di questo tipo di produzione artistica non era una conseguenza in qualche modo «subita» del materiale impiegato, ma rappresentava una nuova qualità intrinseca all'opera d'arte, volutamente conforme alle intenzioni del sovrano. Complessivamente, come nel caso della decorazione architettonica, si verificarono mutamenti significativi che portarono a fissare anche in forme e materiali più duraturi gli stessi temi già sviluppati nelle decorazioni a carattere effimero. Un nuovo tema nella decorazione architettonica è la rappresentazione di bucrani o di ghirlande che fissarono simbolicamente in pietra gli aspetti rituali delle feste e delle cerimonie con i relativi sacrifici. I generi più tra-

dizionali, come il rilievo a soggetto mitologico, ebbero minore importanza, mentre guadagnarono sempre più evidenza forme ornamentali che celebravano l'attenzione del sovrano per le gioie durature delle feste: gli edifici dei Tolomei nel santuario di Samotracia o la *stoa* di Antigono Gonata a Delo costituiscono esempi particolarmente significativi per questi nuovi temi¹²².

In questa complessa dimensione comunicativa anche la struttura degli oggetti artistici presentava aspetti contraddittori. Il modo di trasporre in edifici o opere d'arte le aspirazioni o le ambizioni del sovrano poteva provocare reazioni corrispondenti, poiché il mezzo artistico fissava tali pretese di legittimazione in modo più deciso e pregnante, e le traduceva in immagini accessibili a tutti. Il tipo di rappresentazione doveva mantenere di conseguenza un carattere ambivalente tra l'ostentazione di generosità e la volontà di accentramento del potere. I palazzi macedoni a Ege e Pella erano costituiti in gran parte da ambienti destinati al simposio, cui si aggiungevano alcuni spazi di modeste dimensioni destinati agli approvvigionamenti. Difficilmente si può immaginare che il sovrano abbia preso stabilmente dimora in questi spazi così limitati; è probabile invece che fossero a sua disposizione alcuni peristili secondari e ali separate. Il tipo di struttura che caratterizza il castello d'età barocca, per esempio, dove la sfera privata del sovrano diviene anche avvenimento pubblico, non si riscontra nella concezione del palazzo ellenistico.

Sono queste le premesse su cui si fonda la concezione della struttura architettonica del palazzo ellenistico. Gli spazi pubblici integrati architettonicamente nell'ambito del palazzo, nei casi in cui si sono conservati, superano in qualità gli spazi privati. A Pergamo, per esempio, i grandi portici del recinto di Atena sull'acropoli sono in marmo, materiale adoperato, nel palazzo, solo per la decorazione delle pareti di alcune stanze¹²³.

Anche i mosaici a ciottoli del palazzo di Alessandria mostrano una qualità non particolarmente elevata¹²⁴. Materiali pregiati, nelle residenze ellenistiche, erano soprattutto metalli e pietre preziose, come testimoniano molte fonti letterarie¹²⁵. Questi tesori erano evidentemente custoditi in ambienti appositi e venivano esposti pubblicamente solo in occasione di particolari feste, come ad esempio nella grande tenda di Tolomeo II o durante le feste di Adone, allestite da sua sorella Arsinoe II. La ricchezza veniva messa pubblicamente in mostra solo in occasioni prestabilite, ma aveva un ruolo piuttosto limitato nella vita quotidiana e nella sfera privata del sovrano. I palazzi dei re ellenistici potevano essere recepiti come segno tangibile della cura e della preoccupazione del sovrano nei confronti dei sudditi e degli stranieri che mantenevano un rapporto di amicizia con il paese che li ospitava. Nelle residenze e nelle manifestazioni ad esse legate la popolazione identificava un luogo di intrattenimento per feste straordinarie, dove si potevano all'occasione ricevere doni particolarmente preziosi; il palazzo diventava in questo modo un emblema della felicità e della prosperità dello stato¹²⁶.

Questo concetto di *felicitas* si riflette, per esempio, nella grande nave che Ierone II battezzò con il nome della sua capitale, Siracusa, e che riassumeva tutte le funzioni di un palazzo lussuosamente arredato e anche quelle di un mezzo di trasporto, capace di approvvigionare le città indigenti dell'Oriente greco con grandi quantità di grano; nel contempo venivano presentati a bordo gli aspetti caratteristici della cultura siciliana¹²⁷.

10. *L'artista come intermediario tra corte e popolo.*

Verificare come e in quale misura la cultura delle corti ellenistiche abbia influito sulle espressioni artistiche è

compito abbastanza difficile. Alessandro Magno accolse l'architetto Dinocrate nel circolo dei suoi amici (φίλοι); una simile relazione amichevole intercorse, ad esempio, tra Ierone II e Archimede¹²⁸. Alessandro decise, inoltre, che solo Apelle avrebbe potuto ritrarlo¹²⁹. Nell'ambito della ritrattistica, il tipo di ritratto dei sovrani tolemaici, caratterizzato da occhi grandi e tratti sereni, fu certamente approvato dalla corte, se non addirittura concepito al suo interno¹³⁰. Accanto ai ritratti di grandi dimensioni, esposti pubblicamente e integrati nell'ambito di feste e celebrazioni, anche le monete costituivano un mezzo di propaganda ideologica importante a causa della loro ampia circolazione. I sovrani avevano legato a sé vari artisti con committenze specifiche, ma senza vincolarli esclusivamente alla propria persona. Apelle e altri pittori e scultori ritrassero anche vari appartenenti al seguito più stretto del sovrano. Lo studio delle gemme ellenistiche rafforza l'impressione che i diversi artisti furono assoldati in seguito a committenze artistiche pensate appositamente per loro¹³¹. Nel caso già ricordato, Ierone II impiegò nella costruzione dell'enorme nave, la *Syrakosia*, una serie di persone cui mise a capo l'architetto Archia, chiamato per l'occasione da Corinto, mentre fece sorvegliare ad Archimede tutta l'operazione¹³². È difficile stabilire se gli artisti assoldati venissero in un secondo momento impiegati stabilmente a corte. Tolomeo III mandò a Rodi, dopo il grave terremoto del 227/226 a. C., cento architetti (οἰκοδόμοι) e trecento aiutanti, cosa che si capisce solo se si ipotizza che questi fossero stati impiegati in precedenza presso di lui; allo stesso modo il sovrano si assunse l'onere del loro pagamento versando 14 talenti all'anno¹³³. Il fatto di dover cambiare spesso da un committente all'altro contribuì a formare una sorta di flessibilità in campo artistico, che fece sì che l'artista fosse in grado di comunicare i contenuti ideologici dei sovrani ellenistici a un pubblico di

formazione culturale greca. Degli artisti venivano impiegati anche per rispondere alle necessità piú immediate del sovrano e della corte, ma la posizione di costoro è difficile da precisare. Se per il simposio erano particolarmente ricercati grandi vasi potori, e se alcune forme assunsero addirittura il nome del sovrano¹³⁴, è ipotizzabile l'esistenza di una corrispondente produzione artistica destinata alla corte stessa.

D'altro canto queste botteghe non dovevano essere direttamente legate alla corte, poiché il rapporto di questi artisti con la casa reale si creava nell'ambito di situazioni casuali o in seguito a particolari committenze artistiche. A questo proposito è indicativo quanto si narra di Antioco IV Epifane, che, durante le sue passeggiate per la città di Antiochia, amava trattenersi a discorrere con maestri argentieri, orafi e altri artigiani¹³⁵. Molte altre testimonianze attestano l'interesse e il coinvolgimento diretto dei sovrani in questioni riguardanti l'arte o gli artisti. Alessandro Magno deve, ad esempio, aver visitato Apelle nella sua bottega¹³⁶. Demetrio Poliorcete progettò personalmente navi e macchine da guerra di tale qualità da provocare lo stupore persino nei nemici¹³⁷. Ierone II era spesso visto nel cantiere navale durante la costruzione della *Syrakosia*, mentre prendeva direttamente parte allo svolgimento dei lavori.

Anche gli amici dei sovrani e i loro agenti erano attivamente coinvolti in operazioni di questo genere. Sostrato di Cnido, per esempio, fece erigere il faro di Alessandria. Il fatto che solo lui fosse nominato come dedicante, senza che venissero menzionati i sovrani tolemaici, che pure finanziarono l'impresa, provocò un certo scontento già presso i contemporanei¹³⁸. L'edificio del consiglio di Mileto fu dedicato da Timarco ed Eracleide per conto di Antioco IV Epifane, poiché entrambi appartenevano al circolo degli amici del monarca¹³⁹. Evidentemente i sovrani cercavano attraverso i donatori di

stabilire un legame stretto con le varie città o con determinati circoli di persone. Nei casi menzionati si deve sottolineare che Sostrato era uno dei rappresentanti più in vista della lega nesiotica dell'Egeo, da dove provenivano le navi dirette ad Alessandria, mentre i due agenti di Antioco erano cittadini di Mileto. Anche in questo tipo di rapporti si costituì una particolare forma di comunicazione, in cui venivano sperimentati nuovi modi espressivi, destinati a loro volta a diventare oggetto di accese discussioni. I sovrani, i loro amici e gli artisti crearono, in uno stretto dialogo reciproco, una produzione artistica connotata da significati nuovi.

All'interno di questa costellazione il sovrano cercava volutamente di non mettersi in primo piano: erano piuttosto l'edificio sontuoso o il nome di un donatore appartenente ai circoli più vicini al sovrano a segnalare allo spettatore che il monarca disponeva di amici potenti, allo stesso tempo leali e competenti¹⁴⁰. Un visitatore di Alessandria poteva constatare direttamente lo stretto legame tra il sovrano e i suoi amici dal gran numero di santuari e oggetti votivi, distribuiti per tutta la città, che costoro avevano dedicato a Serapide; in questo modo il sovrano e i suoi amici dichiaravano anche la propria adesione personale a un culto promosso ufficialmente, e al tempo stesso ne favorivano la diffusione. Il fitto intreccio che lega il sovrano, il fedele circolo di persone attorno alla sua persona e la città di residenza traspare nel modo più chiaro dalla dedica di statue onorarie. A Clino, per esempio, amica e coppiera di Tolomeo II, furono dedicate, in diversi luoghi di Alessandria, statue che la rappresentavano sempre secondo lo stesso schema, con un fine chitone e un corno potorio in mano¹⁴¹. D'altra parte per tutta la città una fitta rete di riferimenti rimandava alla casa reale. Le strade di Alessandria prendevano il nome da Arsinoe, nelle sue diverse funzioni culturali, e si può pensare alla corri-

spondente presenza di altari e statue¹⁴². Nel teatro di Siracusa, per esempio, alcuni settori dello spazio destinato al pubblico recavano il nome di divinità, ma anche di appartenenti alla casa reale: anche in questo caso alla denominazione si saranno aggiunte manifestazioni visibili nel rituale o opere d'arte¹⁴³. Lo stretto rapporto tra il sovrano ellenistico e il suo pubblico doveva avere un riscontro anche in aspetti occasionali della vita delle città, rispecchiandosi in diversi modi nella vita quotidiana.

Gli esempi seguenti illustrano in che modo e con quali fini fossero affidati ai diversi artisti e artigiani particolari committenze e progetti artistici. Dopo il 301 a. C. Antioco I dedicò a Mileto un porticato, lungo quasi duecento metri, naturalmente con l'approvazione della cittadinanza; la città scelse in questo caso anche l'architetto che realizzò il progetto e che, probabilmente, influì anche sulla fase di progettazione dell'impianto¹⁴⁴. Un artista veniva chiamato in relazione a commesse specifiche, perché ritenuto adatto a rispondere adeguatamente alle esigenze della committenza: lo mostra chiaramente il caso del donario dei Tolomei a Olimpia, per il quale il donatore, l'ammiraglio Callicrate di Samo, impiegò personale di ambiente microasiatico¹⁴⁵.

11. *Il significato della produzione artistica per i sovrani.*

Il fatto che nella pavimentazione musiva di un palazzo di Pergamo appaia bene in evidenza la firma dell'artista Efestione¹⁴⁶ dimostra, d'altra parte, che i sovrani cercavano di assicurarsi sempre gli artisti più in vista, allo scopo di accrescere la propria fama. Ci si dovrà dunque immaginare che uno scambio assai vivace di idee e aspettative legasse insieme gli artisti, gli operai, i sovrani e le loro cerchie. Si vennero così a creare nuovi

modelli e canoni, e con essi nuovi parametri di giudizio del valore di un'opera; basti ricordare, infatti, che i mosaici nel palazzo di Alessandria servirono da modello in altri contesti¹⁴⁷.

La produzione artistica fu però caratterizzata anche dalla concorrenza per la superiorità tra i nomi. I sovrani cercavano gli artisti in tutto il mondo greco a seconda della loro fama (δόξα), senza che la scelta dipendesse primariamente dal particolare tema da realizzare. Nell'ampia gamma dei mezzi artistici a disposizione c'erano, però, pochi generi che avessero il sovrano come tema centrale: nell'ambito letterario il panegirico in versi¹⁴⁸, in quello figurativo la ritrattistica¹⁴⁹ e le rappresentazioni di battaglie¹⁵⁰; non esistevano viceversa forme di rappresentazione esclusivamente dirette al sovrano, a differenza che in Oriente. Questo, infatti, non sarebbe stato conciliabile con la cultura della *polis*.

La tradizione letteraria mette bene in evidenza, al di là degli aspetti aneddotici, l'importanza della fama degli artisti. Durante l'assedio di Rodi, Demetrio non mise a ferro e fuoco la città per risparmiare la casa del pittore Protogene¹⁵¹: per questa vicenda Demetrio conquistò notevole fama. Storie simili sono spesso ricordate dalle fonti letterarie. Il valore di un artista nelle sue prestazioni era equivalente a quello di un sovrano nelle sue imprese, a tal punto che quest'ultimo poteva concedere all'artista la propria amante senza perdere dignità, come nel caso di Alessandro e Apelle¹⁵². L'artista poteva anche dipingere il re in forma sconveniente, come Ctesicle che dipinse la regina Stratonice in un amplesso con un pescatore¹⁵³: il dipinto fu esposto nel porto di Efeso e, per la straordinaria qualità e la vivacità della rappresentazione, su richiesta della regina stessa non venne rimosso. Apelle finì in aperto contrasto con la corte tolemaica, come ci viene variamente raccontato¹⁵⁴, per essere stato coinvolto in una congiura, come

si apprende dalla tradizione relativa alla famosa rappresentazione della calunnia¹⁵⁵. Il valore storico di questi racconti è difficile da stabilire¹⁵⁶, ma va notato che aneddoti del genere mancano completamente per gli imperatori romani. Lo stretto rapporto tra sovrano ellenistico e artista rappresenta dunque, evidentemente, una caratteristica specifica dell'epoca: esso, proprio come, ad esempio, le scene di ambascerie, poteva offrire ampio materiale per una gran varietà di aneddoti che evidenziavano il potere carismatico del sovrano anche in rapporto all'arte e gli artisti.

Fu di stimolo a questa particolare configurazione del legame fra sovrano e artista il fatto che l'artista, per la sua posizione relativamente indipendente, poteva diventare, almeno in teoria, una sorta di mediatore tra la cultura tradizionale greca e il nuovo fenomeno sociale delle corti. Tale ruolo poteva essere assolto solo se gli artisti mantenevano una certa indipendenza. D'altra parte, però, il sovrano aveva tutto da guadagnare in notorietà se il pubblico di cultura greca poteva legare direttamente alla sua persona il nome di uno di questi artisti. Gli ambienti di corte erano indubbiamente molto critici nella valutazione delle qualità estetiche di un'opera, e le fonti danno l'impressione che mancanze e difetti venissero annotati con un certo compiacimento. A proposito della nave sul Nilo di Tolomeo IV, Calliseno loda la preziosità di un fregio in avorio, di cui però deplora allo stesso tempo l'esecuzione (τέχνη) modesta, concludendo che un re non dovrebbe risparmiare in artisti di valore¹⁵⁷. Le alte somme pagate agli artisti erano subito sulla bocca di tutti: al riguardo le fonti parlano di cifre esorbitanti, ulteriore dimostrazione della generosità dei sovrani. Questa era però una situazione carica di rischi, perché dal di fuori si poteva osservare, non senza malignità, che la fama dell'artista superava quella del committente, cioè del sovrano. Già i cittadini della *polis* di

età classica avevano temuto effetti di questo genere, se si ricorda, come tramanda Eliano¹⁵⁸, un certo Ipponico di Atene, che aveva rifiutato di essere raffigurato da Policleteo con l'unica motivazione che poi tutti avrebbero ammirato unicamente la capacità artistica dello scultore. Simili affermazioni divennero un *topos* nella critica letteraria successiva¹⁵⁹. Di contro, però, la fama dell'artista poteva anche salvare dalla distruzione opere magari problematiche dal punto di vista politico. Arato, per esempio, fece distruggere tutti i ritratti di Aristrato a Sicione, mentre fu a lungo incerto su che cosa fare di quello dipinto da Melanto, finché un amico, il pittore Nealce, gli consigliò di far ridipingere solamente la figura del tiranno, risparmiando il carro con la Vittoria¹⁶⁰. Poteva poi succedere che gli artisti non rispettassero le aspettative e i desideri del committente. Non sorprende pertanto, in occasione della cacciata degli intellettuali da Alessandria ad opera di Tolomeo VII Evergete II, che anche dei pittori abbiano dovuto abbandonare la città¹⁶¹. Gli aneddoti citati hanno già evidenziato l'esistenza di tensioni nei rapporti tra la corte tolemaica e, ad esempio, Apelle.

Si è già parlato dei temi illustrati nelle opere d'arte. La rappresentazione delle imprese dei sovrani, come ad esempio le battaglie di Alessandro o di Agatocle¹⁶², aveva senza dubbio una parte molto importante, ma altrettanto importanti erano le rappresentazioni di matrimoni (Aezione per Alessandro)¹⁶³ e di personificazioni¹⁶⁴. È più che evidente che tra committente e artista dovesse esserci una forma di accordo e di intesa. Ma innanzitutto per la diffusione delle immagini dovevano essere impiegati determinati schemi. Nella stele di Pithom, per esempio, viene sottolineato che Tolomeo IV Filopatore sia rappresentato come vincitore sul proprio nemico¹⁶⁵. Gli artisti avevano per conseguenza grande importanza, e in questo clima mutò anche lo stile delle

raffigurazioni. Gli artisti stessi mirarono a oscurarsi l'un l'altro producendo opere di grande qualità artistica per quanto riguarda sia l'esecuzione manuale, che l'aderenza alle forme naturali, che l'elaborazione astratta dei temi allegorici. Le antiche categorie di opera d'arte, proprie della cultura della *polis*, furono così messe in discussione: poste in sintonia con la nuova ritualità promossa dai sovrani e dalle loro corti, le opere d'arte acquisirono una nuova e diversa qualità, anche nella loro funzione mediale.

12. *Botteghe artigianali.*

Oltre alle personalità artistiche emergenti vanno prese in esame le botteghe artigianali, con il loro alto livello qualitativo nella produzione di stoffe, mobili e toreutica. Una bottega che produceva vasi in metallo esisteva a Menfi già prima dell'insediamento dei Tolomei, e anche durante il loro regno nulla indica che essa intrattenesse un rapporto esclusivo con la casa reale¹⁶⁶. Questo vale anche per altri prodotti che acquisirono notevole importanza e divennero in qualche modo rappresentativi della corte. Il possesso di vasi in pietre preziose era una prerogativa dei sovrani, ma nulla ci autorizza a pensare che si trattasse di un privilegio esclusivo¹⁶⁷. Anche un cittadino ricco poteva entrare in possesso di tali oggetti, come anche di gioielli, stoffe preziose e mobili pregiati. Restava comunque decisivo il contesto in cui questi oggetti erano esposti.

Cambiamenti notevoli nel tipo di autorappresentazione, nel rituale e, conseguentemente, nella produzione artistica sono tramandati già per alcuni re e tiranni del IV secolo a. C. Ma anche da privati cittadini particolarmente abbienti, come ad esempio Demetrio Falereo ad Atene, potevano venire impulsi che le corti avreb-

bero poi accolto e potenziato, riplasmandone forma e contenuto in relazione alle nuove esigenze. Demetrio deve aver organizzato simposi sontuosi in sale con i pavimenti ornati di motivi floreali particolarmente belli, eseguiti certamente in mosaico a ciottoli. La tradizione (Duride riferito da Ateneo)¹⁶⁸, nonostante possa essersi tinta di toni polemici, evidenzia che un gruppo relativamente numeroso all'interno della società greca, più potente e in vista – cui si deve aggiungere anche la nobiltà macedone –, disponeva di possibilità adeguate, e poteva perciò procurare, direttamente o indirettamente, ad artisti e artigiani le committenze adatte. Di Demetrio Falereo dovevano esistere circa trecento statue onorarie¹⁶⁹. In questo clima culturale le varie scelte e soluzioni – e ciò vale anche per il rituale di corte (si pensi alla *προσκύνησις*, di cui abbiamo già parlato) – potevano essere testate. Qualcuno sperimentava una particolare variante di un oggetto, o di una decorazione; se l'innovazione riceveva accoglienza positiva, veniva ripresa e adottata stabilmente. In occasione delle Dionisie del 309 a. C., allestite da Demetrio Falereo, il pubblico si entusiasmò per un carro a forma di chiocciola che, grazie a un meccanismo, spruzzava nuvole di zafferano¹⁷⁰. Nella grande processione del 290 a. C. ad Alessandria fu impiegata una grande quantità di carri del genere, dotati di complicati meccanismi¹⁷¹. A volte i progetti rimasero irrealizzati, come nel caso del tempio di Alessandria, in cui la statua di culto, con le fattezze di Berenice, avrebbe dovuto essere tenuta sospesa in aria per effetto di un magnete.

Infine, devono essere esistite botteghe artigiane che producevano oggetti più semplici per il largo consumo, sulle quali la casa reale aveva comunque un certo influsso. In Egitto si devono menzionare i cosiddetti vasi-cameo tolemaici, nel tipo dell'olpe in pasta vitrea con l'immagine della regina intenta al sacrificio¹⁷². Probabil-

mente questi oggetti venivano distribuiti come doni o venivano acquistati durante particolari feste. Per altri generi di prodotti ceramici, come le cosiddette coppe omeriche o la ceramica pergamena¹⁷³, il collegamento con l'ambiente della corte ellenistica non è sicuro.

La produzione artistica, concepita e sviluppata in seno alle corti ellenistiche e in stretta connessione con i suoi riti, è da considerare come risultato di diversi componenti e frutto di varie interazioni. Nella situazione conflittuale esistente tra il sistema di valori della *polis* e quello dei sovrani, il fenomeno artistico assunse la funzione di mediare tra i due diversi ambienti. Peculiare alla cultura della *polis* era il valore dell'uguaglianza; per questo motivo le opere d'arte possiedono elementi normativi, sia nella loro semantica che nella loro funzionalità come oggetti. In ogni caso, tra i cittadini nessuno doveva primeggiare per il possesso di oggetti fuori dal comune. I sovrani dovevano, al contrario, dimostrare la loro particolare posizione di dominatori, mettendo in evidenza la loro volontà di regnare e le loro capacità di comando. I segni del potere e del dominio fecero la loro comparsa gradualmente, con modalità diverse a seconda dei luoghi: in una *polis* greca e libera come Mileto questo doveva accadere in modo diverso rispetto a Seleucia sul Tigri o altri territori caratterizzati da una preponderanza dell'elemento locale. La volontà di autorappresentazione veniva condizionata e variata da fattori spaziali, temporali e individuali. Il fattore spazio determinava l'attenzione speciale e intensa concentrata su luoghi particolari, come le residenze, o che godevano di uno statuto peculiare, come i santuari. Il fattore tempo si evidenziava nell'impiego di una produzione artistica legata esclusivamente alla celebrazione di feste e riti, in cui gli oggetti d'arte assumevano la loro funzione nei cortei e nelle cerimonie. Infine le persone: gli artisti o gli amici del sovrano che agivano per suo conto

contribuirono, con le loro idee, a dar forma a quella volontà di autorappresentazione. Questi fattori diversi crearono e condizionarono l'ampia gamma di espressioni artistiche peculiari all'arte ellenistica.

¹ ERONDA, I.28-32.

² HERODAS, *Mimiambi*, a cura di O. C. Cunningham, Oxford 1971, pp. 65-66; P. M. FRASER, *Ptolemaic Alexandria*, 3 voll., Oxford 1972, II, pp. 876-78.

³ TEOCRITO, 15.

⁴ *Ibid.*, 5 sgg.

⁵ FRASER, *Ptolemaic Alexandria* cit., II, p. 28 nota 65.

⁶ PLUTARCO, *Vita di Arato*, 15.

⁷ G. WEBER, *Herrscher, Hof und Dichter*, in «Historia», XLIV (1995), pp. 285-88; ID., *Interaktion, Repräsentation und Herrschaft. Die Königshof im Hellenismus*, in A. WINTERLING (a cura di), *Zwischen «Haus» und «Stadt»*, München 1997, pp. 27-71.

⁸ B. NIELSEN, *Hellenistic Palaces. Tradition and Renewal*, Aarhus 1994, pp. 81-153; E. HOEPFNER e G. BRANDS (a cura di), *Basileia. Die Paläste der hellenistischen Könige*, Atti del convegno (Berlino 1992), Mainz 1996, pp. 1-43.

⁹ STRABONE, 17.1.8 sgg.

¹⁰ E. GRECO e M. TORELLI, *Il mondo greco. Storia dell'urbanistica*, Roma-Bari 1983, pp. 316-31; P. MARZOLFF, *Der Palast von Demetrios*, in HOEPFNER e BRANDS (a cura di), *Basileia* cit., pp. 148-63.

¹¹ H. VON HESBERG, *The king on stage*, in B. BERGMANN e CH. KONTOLEON (a cura di), *The Art of Ancient Spectacle*, Atti del convegno (Washington 1996), in corso di stampa.

¹² VITRUVIO, 2 praef.

¹³ PLUTARCO, *Vita di Demetrio*, 17.

¹⁴ Nel caso di Alessandro Magno non sono conosciuti episodi che si svolgano nell'ambito dei palazzi, raramente testimoniati anche per i diadochi; eccezione: B. FUCHS, *Beobachtungen zum Begriff der Herrscherpaläste*, in HOEPFNER e BRANDS (a cura di), *Basileia* cit., p. 52.

¹⁵ PLUTARCO, *Vita di Pirro*, 20.

¹⁶ ID., *Sulla fortuna di Alessandro*, 338b.

¹⁷ POLIBIO, 30.18(19).

¹⁸ H.-J. GEHRKE, *Der siegreiche König. Überlegungen zur hellenistischen Monarchie*, in «Archiv für Kulturgeschichte», LXIV (1982), pp.

247-77; W. VÖLCKER-JANSSEN, *Kunst und Gesellschaft an den Höfen Alexander d. Gr. und seiner Nachfolger*, München 1993, pp. 16-25.

¹⁹ PLUTARCO, *Vita di Cleomene*, 33.

²⁰ H. BERVE, *Die Tyrannis bei den Griechen*, München 1967, pp. 123-27; NIELSEN, *Hellenistic Palaces* cit., pp. 51-71; Isocrate chiarisce particolarmente bene questa situazione nell'elogio di Evagora.

²¹ *Ibid.*, pp. 35-50. FUCHS, *Beobachtungen* cit., pp. 49-52.

²² A. HEUSS, *Stadt und Herrscher*, Leipzig 1937, rist. 1963, con particolare attenzione agli aspetti statali. Un esempio evidente è fornito dalle relazioni tra i Seleucidi e le città dell'Asia Minore: cfr. W. ORTH, *Königlicher Machtanspruch und städtische Freiheit*, München 1977, pp. 17-32, 179-86.

²³ J. SEIBERT, *Alexander der Große*, Darmstadt 1981, pp. 143-44.

²⁴ H. KYRIELEIS, *Bildnisse der Ptolemäer*, Berlin 1975, pp. 137-53; R. R. R. SMITH, *Ptolemaic portraits: Alexandrian types, Egyptian versions*, in J. WALSCH e T. F. REESE (a cura di), *Alexandria and Alexandrinism*, Atti del convegno (Malibu 1993), Malibu 1996, pp. 203-13.

²⁵ R. FLEISCHER, *Herrscherbildnisse. Studien zur seleukidischen Kunst*, Mainz 1991, pp. 116-38; A. STEWART, *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*, Berkeley-Oxford 1993; VÖLCKER-JANSSEN, *Kunst* cit., pp. 133-65.

²⁶ I. BLANCK, *Studien zum griechischen Halsschmuck der archaischen und klassischen Zeit*, Köln 1974, pp. 36-48; M. PFROMMER, *Untersuchungen zur Chronologie früh- und hochhellenistischen Goldschmucks*, Tübingen 1990; A. SCHWARZMAIER, *Griechischer Klappspiegel*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Athenische Abteilung)», suppl. 18, Berlin 1997, pp. 232-33.

²⁷ E. LÉVY (a cura di), *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome*, Atti del convegno (Strasburgo 1985), Strasbourg 1987; NIELSEN, *Hellenistic Palaces* cit., pp. 35-50.

²⁸ E. R. BEVAN, *The House of Seleucus II*, London 1902, rist. New York 1966, pp. 271-79; H. VON HESBERG, *Privatheit und Öffentlichkeit der frühhellenistischen Hofarchitektur*, in HOEPFNER e BRANDS (a cura di), *Basileia* cit., p. 90; R. N. FRYE, *The History of Ancient Iran*, Munich 1983, pp. 157-58; NIELSEN, *Hellenistic Palaces* cit., pp. 112-29.

²⁹ FRASER, *Ptolemaic Alexandria* cit., pp. 6-17; J. D. GRAINGER, *The Cities of Seleukid Syria*, Oxford 1990, pp. 120-69; NIELSEN, *Hellenistic Palaces* cit., pp. 130-54.

³⁰ LIVIO, 35.31.9.

³¹ HESBERG, *Privatheit* cit., pp. 91-92 e fig. 1.

³² TEOCRITO, 15.74-77.

³³ H. J. SCHALLES, *Untersuchungen zur Kulturpolitik der pergamenischen Herrscher im 3. Jahrhundert v. Chr.*, Tübingen 1985, pp. 5-21, 68-105.

³⁴ F. W. GOETHERT e H. SCHLEIF, *Der Athenatempel von Ilion*, Berlin 1962.

³⁵ T. WIEGAND e H. SCHRADER, *Priene*, Berlin 1904, pp. 131-33, 206-13; *I. Priene*, nn. 136-56; W. RAECK, *Der mehrfache Apollodoros*, in M. WÖRRLE e P. ZANKER (a cura di), *Stadt- und Bürgerbild im Hellenismus*, Atti del convegno (Monaco 1993), München 1995, pp. 231-41.

³⁶ POLIBIO, 15.31.3.

³⁷ Manca tuttavia una relazione assiale come nei teatri romani in associazione con templi: cfr. J. A. HANSON, *Roman Theater-Temples*, Princeton 1959, pp. 29-42.

³⁸ ATENEIO, 12.539d.

³⁹ PLUTARCO, *Vita di Demetrio*, 34. Nel III secolo a. C. risiedevano ad Alessandria almeno quattromila soldati, le cui tombe si trovavano nella parte orientale della città; di conseguenza sono da localizzare in questa parte i loro accampamenti: cfr. FRASER, *Ptolemaic Alexandria* cit., p. 70.

⁴⁰ POLIBIO, 15.28-29.

⁴¹ *Altertümer von Pergamon*, X. *Die hellenistischen Arsenalen*, a cura di A. Von Szalay e E. Boehringer, Berlin-Leipzig 1937, pp. 7-25; G. RICKMAN, *Roman Granaries and Store Buildings*, Cambridge 1971, pp. 251-57.

⁴² J. KÖHLER, *Pompei. Untersuchungen zur hellenistischen Festkultur*, Frankfurt am Main 1996, p. 149.

⁴³ Per i sovrani ellenistici manca uno studio come quello di F. MILLAR, *The Emperor in the Roman World*, London 1977, pp. 203-74; cfr. H. S. LUND, *Lysimachus. A Study in Early Hellenistic Kinship*, London - New York 1992, pp. 118-52; FRASER, *Ptolemaic Alexandria* cit., I, pp. 106-15; per un quadro d'insieme della vita di corte cfr. la descrizione di Alessandria in POLIBIO, 18.55; G. GRIMM, *Der Ring der Aristomenes*, in «Antike Welt», XXVIII (1997), pp. 453-69.

⁴⁴ PLUTARCO, *Vita di Alessandro*, 54.

⁴⁵ SEIBERT, *Alexander* cit., pp. 202-4; H. GABELMANN, *Antike Audienz- und Tribunalszenen*, Darmstadt 1984, pp. 86-104.

⁴⁶ PLUTARCO, *Vita di Eumene*, 8.

⁴⁷ ATENEIO, 5.211.

⁴⁸ *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, III. *Denkmäler aus dem rauhen Kilikien*, a cura di J. Keil e A. Wilhelm, Manchester 1931, n. 64/5.

⁴⁹ POLIBIO, 15.31.8.

⁵⁰ FRASER, *Ptolemaic Alexandria* cit., pp. 101-5, mette in evidenza la nascita di un archivio pubblico all'inizio del II secolo a. C.

⁵¹ Cfr. pp. 179-80.

- ⁵² GABELMANN, *Antike Audienz- und Tribunalszenen* cit., pp. 97-98.
- ⁵³ APOLLONIO RODIO, I.718 sgg.
- ⁵⁴ *Ibid.*, 3.210 sgg.
- ⁵⁵ W. FRÄNKEL, *Noten zu den Argonautika des Apollonios*, München 1968, pp. 99-103, 341.
- ⁵⁶ Cfr. nota 18.
- ⁵⁷ J. SEIBERT, *Das Zeitalter der Diadochen*, Darmstadt 1983, pp. 179-89, 196-98, 203-4; WEBER, *Herrscher* cit., pp. 287-89.
- ⁵⁸ P. HERRMANN, *Antiochos der Große und Teos*, in «Anatolia», IX (1965), pp. 34-43.
- ⁵⁹ OGIS, I, 309, ll. 15 sgg. Cfr. CH. HABICHT, *Gottmenschen und griechische Städte*, München 1970², pp. 48-49.
- ⁶⁰ PLUTARCO, *Vita di Demetrio*, 42.
- ⁶¹ Soprattutto in Ateneo di Naucrati; su questo punto cfr. E. N. BORZA, *The symposium of Alexander's court*, in *Ancient Macedonia*, Atti del convegno (Salonico 1977), Thessaloniki 1983, pp. 45-55.
- ⁶² V. HEERMANN, *Studien zur makedonischen Palastarchitektur*, Diss. Erlangen-Nürnberg 1980, pp. 239-324; W. HOEPFNER, *Zum Typus der Basileia und der königlichen Andrones*, in HOEPFNER e BRANDS (a cura di), *Basileia* cit., pp. 9-15.
- ⁶³ PLUTARCO, *Vita di Alessandro*, 55.
- ⁶⁴ ATENEO, 7.289 sg.
- ⁶⁵ PLUTARCO, *Vita di Eumene*, 13.
- ⁶⁶ DIODORO SICULO, 30.16.
- ⁶⁷ K. L. SISMANIDIS, *Klines kai klinoeides kataskenes makedonikon Taphon*, Thessaloniki 1990; B. GOSSEL-RAECK, *Repräsentatives Wohnen im Spiegel der makedonischen Kammergräber*, in HOEPFNER e BRANDS (a cura di), *Basileia* cit., pp. 73-76.
- ⁶⁸ M. SIGANIDOU, *Die Basileia von Pella*, e HOEPFNER, *Zum Typus* cit., p. 30 con fig. 25 e pp. 144-47.
- ⁶⁹ *Ibid.*, pp. 13-15.
- ⁷⁰ ATENEO, 5.205d; F. CASPARI, *Das Nilschiff Ptolemaios IV.*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», XXXI (1916), pp. 52-54.
- ⁷¹ W. MIELSCH, *Die römische Villa*, München 1987; R. FÖRTSCH, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius*, Mainz 1993, pp. 106-15.
- ⁷² ATENEO, 5.196a.
- ⁷³ F. STUDNICZKA, *Das Symposion Ptolemaios II.*, Leipzig 1914; HESBERG, *Privatheit* cit., p. 87.
- ⁷⁴ DIODORO SICULO, 16.83.

⁷⁵ *Altertümer von Pergamon*, V/1. *Die Paläste der Hochburg*, a cura di G. Kawerau e T. Wiegand, Berlin-Leipzig 1930, pp. 65-69; XIV. *Peristylhäuser westlich der Agora*, a cura di D. Pinkwart e W. Starnitz, Berlin-Leipzig 1984, pp. 36-42.

⁷⁶ FRASER, *Ptolemaic Alexandria* cit., pp. 189-335.

⁷⁷ ATENEIO, 13.607c.

⁷⁸ DIODORO SICULO, 33.28b.

⁷⁹ ATENEIO, 10.439b.

⁸⁰ HABICHT, *Gottmenschentum* cit.; cfr. inoltre P. HERZ, *Hellenistische Könige*, in A. SMALL (a cura di), *Subject and Ruler*, Atti del convegno (Alberta 1994), Ann Arbor 1996, pp. 27-40.

⁸¹ K. JEPPESEN, *The Written Sources and their Archaeological Background. The Maussolleia at Halikarnassos 2*, Aarhus 1986; P. PEDERSEN, *The Maussolleion Terrace and Accessory Structures. The Maussolleion at Halikarnassos 3/1*, Aarhus 1991; K. JEPPESEN, *Tot operum opus*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», CVII (1992), pp. 61-102 tavv. 19-32.

⁸² VÖLCKER-JANSSEN, *Kunst* cit., pp. 100-116.

⁸³ H. VON HESBERG, *Temporäre Bilder oder die Grenzen der Kunst*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», CIV (1989), pp. 67-70. Anche in questo caso si deve sottolineare il contrasto tra la pompa delle corti ellenistiche e il retaggio culturale della *polis*, in cui il dolore per i defunti si doveva esprimere senza eccessivo sfarzo: cfr. ISOCRATE, *Evagora*, 1-2.

⁸⁴ PLUTARCO, *Vita di Alessandro*, 56.

⁸⁵ DIODORO SICULO, 18.28.

⁸⁶ KÖHLER, *Pompai* cit., p. 71, sui tipi delle processioni di età ellenistica.

⁸⁷ H. VON HESBERG, *Mechanische Kunstwerke und ihre Bedeutung für die höfische Kunst des frühen Hellenismus*, «Marburger Winckelmannprogramm», 1987, pp. 47-72.

⁸⁸ PLUTARCO, *Vita di Demetrio*, 52.

⁸⁹ H. THIERSCH, *Die alexandrinische Königsnekropole*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», XV (1910), pp. 55-97; A. ADRIANI, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, serie C, I, Palermo 1963, pp. 242-45.

⁹⁰ APPIANO, *Guerra siriana*, 63.

⁹¹ *Forschungen in Ephesos*, VI. *Das Mausoleum von Belevi*, a cura di C. Praschniker e M. Theuer, Wien 1979, p. 168 fig. 133 (posizione); sono collocati fuori dalla città anche i tumuli di enormi dimensioni di Pergamo, da considerare come tombe reali: cfr. *Altertümer von Per-*

gamon, I/2. *Stadt und Landschaft*, a cura di A. Conze, Berlin 1913, pp. 239-44.

⁹² ARRIANO, *Storia della Bitinia*, FGrHist, 156 F 29.

⁹³ All'interno della città si trova l'*heroon* di Pergamo (*Altertümer von Pergamon*, IX. *Das Temenos für den Herrscherkult*, a cura di E. Boehringer e F. Krauss, Berlin-Leipzig 1937, pp. 81-85), le cui dimensioni non si distinguono minimamente da quelle degli *heroa* di «privati cittadini»; cfr. anche la posizione del cosiddetto *heroon* di Demetriade, che con le sue dimensioni rimane al di sotto di quelle dei mausolei. Cfr. *Demetrias V*, Bonn 1987, pp. 36-47 tavv. 4-8; WEBER, *Herrscher* cit., p. 307.

⁹⁴ HABICHT, *Gottmenschentum* cit., pp. 17-36, 160-71. Cfr. G. GRIMM, *Die Vergöttlichung Alexander des Großen in Ägypten*, in H. MAEHLER e V. M. STROCKA (a cura di), *Das ptolemäische Ägypten*, Atti del convegno (Berlino 1976), Mainz 1978, pp. 103-9; E. BADIAN, *Alexander the Great between two thrones and Heaven*, in SMALL (a cura di), *Subject* cit., p. 11.

⁹⁵ HABICHT, *Gottmenschentum* cit., pp. 28-36; VÖLCKER-JANSSEN, *Kunst* cit., pp. 100-16.

⁹⁶ FRASER, *Ptolemaic Alexandria* cit., pp. 213-46.

⁹⁷ WIEGAND e SCHRADER, *Priene* cit., p. 212; HABICHT, *Gottmenschentum* cit., pp. 38-39.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 48-55.

⁹⁹ *Exploration archéologique de Délos*, XXII. *Le dôdekatheon*, a cura di E. Will, Paris 1955, pp. 167-83: l'attribuzione alla dinastia degli Antigonidi non è dimostrabile con assoluta certezza. Per le dimensioni cfr. anche il tempio di Asclepio a Delo: *Exploration archéologique de Délos*, XX. *Trois sanctuaires sur le rivage occidental*, a cura di F. Robert, Paris 1952, p. 51; PH. BRUNEAU e J. DUCAT, *Guide de Délos*, Paris 1965, pp. 107-8 nota 51; si aggiunga inoltre anche il «Monument des Taureaux», *ibid.*, pp. 90-92 nota 24, senza che sia necessariamente da interpretare in collegamento al culto.

¹⁰⁰ FRASER, *Ptolemaic Alexandria* cit., pp. 215-17, 225, 228.

¹⁰¹ A. J. B. WACE, A. H. S. MEGAW e T. C. SKEAT, *Hermopolis Magna, Ashmunein*, Alexandria 1959, pp. 12-16; P. PENSABENE, *Elementi architettonici di Alessandria e di altri siti egiziani*, Roma 1993, pp. 244-55.

¹⁰² DIODORO SICULO, 20.48.2.

¹⁰³ K. BRINGMANN e H. VON STEUBEN (a cura di), *Schenkungen hellenistischer Herrscher an griechischen Städten und Heiligtümer*, Berlin 1995, pp. 21-25.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 40-45.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁶ ATENEIO, 12.536a.

¹⁰⁷ PLUTARCO, *Vita di Demetrio*, 11; G. B. PHILIPP, *Philippides, ein politischer Komiker in hellenistischer Zeit*, in «Gymnasium», LXXX (1973), pp. 497-509; LUND, *Lysimachus* cit., pp. 86-87.

¹⁰⁸ Cfr. i contributi di G. Grimm e E. Winter in MAEHLER e STROCKA (a cura di), *Das ptolemäische Ägypten* cit., pp. 57, 103-9, 147-58.

¹⁰⁹ W. GÜNTHER, *Das Orakel von Didyma in hellenistischer Zeit*, Tübingen 1971, pp. 43-50; cfr. simili donazioni in Atene: BRINGMANN e STEUBEN (a cura di), *Schenkungen* cit., pp. 19-20, 51-53.

¹¹⁰ GÜNTHER, *Das Orakel* cit., pp. 29-36; H. SCHAAF, *Untersuchungen zu Gebäudenstiftungen in hellenistischer Zeit*, Köln-Wien 1992, pp. 26-35.

¹¹¹ Cfr. anche le donazioni di Antioco III a Teo: HERRMANN, *Antiochos* cit., pp. 42-43.

¹¹² *Ibid.*, pp. 44-47; anche su questo punto sarebbero da citare numerosi esempi che evidenziano la stretta commistione tra forme di culto e monumenti onorari privati e ufficiali: cfr. per esempio Seleuco I a Lemno (ATENEIO, 6.255a).

¹¹³ HERRMANN, *Antiochos* cit., p. 46; per la fontana di Laodice a Mileto cfr. *Milet, I/7. Der Südmarkt*, a cura di H. Knackfuss, Berlin 1924, pp. 263-78. Al momento è in preparazione uno studio complessivo di questo monumento da parte di B. Weber.

¹¹⁴ G. GRIMM, *Orient und Okzident in der Kunst Alexandrien*, in H. HEINEN (a cura di), *Alexandrien, Aegytiaca Treverensia*, Mainz 1981, pp. 18-20; VÖLCKER-JANSSEN, *Kunst* cit., pp. 180-228.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 117-32; H. VON HESBERG, *Die Löwenkampfsgruppe auf dem Kapitol*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)», XCIV (1987), p. 127 nota 93; U. HUTTNER, *Die politische Rolle der Heraklesgestalt im griechischen Herrschertum*, in «Historia», CXII (1997), pp. 124-87.

¹¹⁶ PLINIO, *Naturalis historia*, 35.113 e 35.138.

¹¹⁷ ISOCRATE, *A Filippo*, 110.

¹¹⁸ POLIBIO, 22.3(23.1). Cfr. la risposta del legato spartano ad Alessandro in merito alla caccia al leone (PLUTARCO, *Vita di Alessandro*, 39), dove l'emissario della *polis* chiese ironicamente se il sovrano stesse combattendo contro gli animali per la dignità regale.

¹¹⁹ A. Stamatou sta preparando una pubblicazione complessiva su questo tema; cfr. inoltre K. TANCKE, *Wagenrennen*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», CV (1990), pp. 95-102.

¹²⁰ POLIBIO, 22.20(23.18).

¹²¹ R. STUPPERICH, *Zu den Stylopinakia am Tempel der Apollonis in Kyzikos*, Bonn 1990, pp. 101-9.

¹²² *Samothrace Excavations*, VII. *The Rotunda of Arsinoe*, Princeton 1992, pp. 55-63; X. *The Propylon of Ptolemy II*, a cura di A. Fra-

zer, Princeton 1990, pp. 198-211; B. SCHMIDT-DOUNAS, *Der Dorische Fries der Stoa des Antigonos Gonatas auf Delos*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Athenische Abteilung)», CIX (1994), pp. 227-36.

¹²³ *Die Paläste der Hochburg* cit., pp. 35-39, 50.

¹²⁴ D. SALZMANN, *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken*, Berlin 1982, pp. 115-16 nota 133.

¹²⁵ G. ZIMMER, *Prunkgeschirre hellenistischer Herrscher*, in HOEPFNER e BRANDS (a cura di), *Basileia* cit., pp. 130-35; VÖLCKER-JANSSEN, *Kunst* cit., pp. 181-228.

¹²⁶ Cfr. nota 2.

¹²⁷ Cfr. ATENEO, 5.206-9; A. W. PERSSON, *Die hellenistische Schiffbaukunst und die Nemischiffe*, in «Opuscula Archeologica», I (1935), pp. 134-45.

¹²⁸ ATENEO, 5.206d.

¹²⁹ PLINIO, *Naturalis historia*, 7.125, 35.85.

¹³⁰ KYRIELEIS, *Bildnisse* cit., pp. 126-36.

¹³¹ VÖLCKER-JANSSEN, *Kunst* cit., pp. 155-64; A. FURTWÄNGLER, *Gemmen mit Künstlerinschriften*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», IV (1889), p. 85.

¹³² ATENEO, 5.206 sg. Un simile episodio viene ricordato in riferimento a Tolomeo II anche in PLINIO, *Naturalis historia*, 36.67-68.

¹³³ POLIBIO, 5.89.3.

¹³⁴ ATENEO, 11.461b e 11.497 sg.

¹³⁵ POLIBIO, 26.1(10).

¹³⁶ PLINIO, *Naturalis historia*, 35.85.

¹³⁷ PLUTARCO, *Vita di Demetrio*, 20.

¹³⁸ FRASER, *Ptolemaic Alexandria* cit., pp. 19-20; WEBER, *Interaktion* cit., pp. 58-61.

¹³⁹ *Milet, II. Das Rathaus von Milet*, a cura di H. Knackfuss, Berlin 1908, pp. 95-101; SCHAAF, *Untersuchungen* cit., pp. 53-62.

¹⁴⁰ W. HOEPFNER, *Zwei Ptolemäerbauten*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Athenische Abteilung)», suppl. 1, Berlin 1971, pp. 50-54; sul culto di Serapide cfr. FRASER, *Ptolemaic Alexandria* cit., pp. 267-76.

¹⁴¹ POLIBIO, 14.11.2 (ATENEO, 10.425e).

¹⁴² FRASER, *Ptolemaic Alexandria* cit., p. 40; in onore di Berenice furono erette statue in tutti i templi egiziani: cfr. F. DUNAND, *Fête, tradition, propagande. Les cérémonies en l'honneur de Bérénice, fille de Ptolémée III, en 238 a. C.*, in *Livre du centenaire 1880-1980 de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire*, Le Caire 1980, p. 293.

¹⁴³ G. RIZZO, *Il teatro greco di Siracusa*, Milano-Roma 1923, pp. 46-52.

¹⁴⁴ GÜNTHER, *Das Orakel* cit., pp. 30-31.

¹⁴⁵ R. MERKELBACH, *Eine Inschrift des Weltverbandes der dionysischen Technitai* (CIG 6829), in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», LVIII (1985), pp. 136-38.

¹⁴⁶ M. DONDERER, *Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung*, Erlangen 1989, p. 64 n. A 17; *Studien zum antiken Kleinasien*, III. *Zu den Mosaiken in den Palästen IV. und V.*, a cura di D. Salzmann, Bonn 1995, pp. 103-10 e tav. 17.

¹⁴⁷ W. A. DASZEWSKI, *An old question in light of new evidence*, in *Das römisch-byzantinische Ägypten*, Mainz 1983, pp. 161-63.

¹⁴⁸ G. WEBER, *Dichtung und höfische Gesellschaft*, Stuttgart 1993, pp. 9-17, 165-84; M. BERGMANN, *Hymnos der Athener auf Demetrios Poliorketes*, in W. BARNES (a cura di), *Querlektüren*, Göttingen 1996, pp. 25-47.

¹⁴⁹ Cfr. note 24-25; sulle diverse qualità mediali dei ritratti e delle opere encomiastiche cfr. ISOCRATE, *Evagora*, 73-75; sulle forme particolari: H. P. LAUBSCHER, *Ptolemäische Reiterbilder*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Athenische Abteilung)», CVI (1991), pp. 224-38. Arsinoe a cavallo di uno struzzo: PAUSANIA, 9.31.1.

¹⁵⁰ T. HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jhs. v. Chr.*, Würzburg 1973, pp. 122-72.

¹⁵¹ PLINIO, *Naturalis historia*, 35.104-6.

¹⁵² *Ibid.*, 35.86-87.

¹⁵³ *Ibid.*, 35.140.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 35.89.

¹⁵⁵ LUCIANO, *Sul non credere facilmente alla calunnia*, 4.

¹⁵⁶ Manca tuttora uno studio sistematico su questo problema; vari aspetti potrebbero essere stati interpretati in maniera distorta già nella tradizione antica. Indicativo è l'atteggiamento critico di Lisippo nei confronti di Alessandro, ritratto da Apelle con il fulmine: secondo la concezione espressa in queste pagine, questo fatto è da interpretare come la critica dell'artista ancora partecipe delle tradizioni della polis nei confronti dell'artista influenzato invece dalla cultura di corte; cfr. inoltre V. L. BRÜSCHWEILER-MOOSER, *Ausgewählte Künstleranekdoten*, Bern 1969, pp. 63-65.

¹⁵⁷ ATENEEO, 5.205c; CASPARI, *Das Nilschiff* cit., p. 50.

¹⁵⁸ ELIANO, *Storia varia*, 14.16.

¹⁵⁹ PLINIO, *Naturalis historia*, 36.93.

¹⁶⁰ PLUTARCO, *Vita di Arato*, 13.

¹⁶¹ FRASER, *Ptolemaic Alexandria* cit., I, pp. 332-33; II, pp. 165-66 nota 324, p. 531 nota 194.

¹⁶² CICERONE, *In Verrem*, 2.4.122 sgg.

¹⁶³ PLINIO, *Naturalis historia*, 35.78.

¹⁶⁴ Tramandate soprattutto nel caso di Apelle: LUCIANO, *Sul non credere facilmente alla calunnia*, 4; cfr. T. KRUSE, *Zwei Denkmäler der Antigoniden in Olympia*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Athenische Abteilung)», CVII (1992), pp. 273-93.

¹⁶⁵ SEG, VIII, 504a; LAUBSCHER, *Ptolemäische Reiterbilder* cit., pp. 226-27 tavv. 46-48.

¹⁶⁶ C. REINSBERG, *Studien zur hellenistischen Toreutik*, Hildesheim 1980, pp. 9-14, 270-82.

¹⁶⁷ H. P. BÜHLER, *Antike Gefäße aus Edelstein*, Mainz 1973, pp. 8-11.

¹⁶⁸ ATENEO, 12.542c.

¹⁶⁹ DIOGENE LAERZIO, 5.75.

¹⁷⁰ HESBERG, *Mechanische Kunstwerke* cit., pp. 51-52.

¹⁷¹ E. E. RICE, *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphos*, Oxford 1983; KÖHLER, *Pompei* cit., pp. 97-98.

¹⁷² D. BURR-THOMPSON, *Ptolemaic Oinochoai and Portraits in Faience*, Oxford 1973; V. MANDEL-ELZINGER, *Ptolemäische Reliefkeramik*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», CIII (1988), pp. 301-2.

¹⁷³ H. P. LAUBSCHER, *Der Kameo Gonzaga. Rom oder Alexandria*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Athenische Abteilung)», CX (1995), pp. 387-424.