

alessandro magno e i regni ellenistici

Alessandro il Grande: aspetto eroico, monumenti giganteschi

Protagonista di quest'evoluzione fu, ovviamente, Alessandro il Grande. La sua campagna contro l'impero achemenide, che superò di gran lunga qualsiasi esperienza concreta o aspettativa razionale dei tanti partecipanti, fu possibile solo sulla base del travolgente carisma personale del condottiero e di una dedizione totalmente emotiva dei soldati nei suoi confronti.

Il ruolo politico assolutamente senza precedenti di Alessandro risulta evidente in particolare dalla sua immagine fisica². Nei ritratti non viene rappresentato con i caratteri tradizionali degli statisti greci, barbuto e dotato di autorità paterna, ma come un giovane imberbe dalle qualità eroiche. I capelli lunghi, diversi dalla normale acconciatura corta tipica dell'*areté* atletica, lo rendevano un modello di bellezza straordinaria, e l'*anastóle*, che gli coronava la fronte, nell'antichità era considerata segno di virilità e personalità leonina. Inoltre, nei suoi occhi si osservava una particolare qualità detta *hygrotes*, umore, che stava ad indicare intensità ed energia vitali. In più, le statue-ritratto, di cui possiamo farci un'idea da alcune statuette di bronzo, lo raffigurano con un'inclinazione particolare della testa mentre guarda in lontananza, quasi a esprimere il *pothos* di Alessandro, il suo desiderio di conquiste di vasta portata, esperienze e dominio, e che da alcuni antichi osservatori era interpretata anche come uno sguardo rivolto in cielo verso il padre Zeus che gli aveva dato il regno sulla terra. Tutte queste caratteristiche, comunque, non sono solo qualità rappresentate nei ritratti di Alessandro, ma sembra fossero tratti del suo aspetto fisico. Questo è quanto le fonti scritte dicono esplicitamente e le immagini implicitamente suggeriscono: poiché, se Alessandro avesse scelto per rappresentare il suo aspetto reale le sembianze di uno statista paterno e barbuto, gli artisti non avrebbero avuto motivo per trasformare quest'autointerpretazione nell'immagine di un giovane imberbe e, viceversa, se Alessandro avesse voluto apparire nei ritratti come un giovane eroe imberbe con i capelli lunghi, non c'era motivo per cui non avrebbe dovuto scegliere questa stessa immagine per il suo vero aspetto fisico. Questa è la definizione essenziale dell'«immagine» politica di uno statista: con la sua rappresentazione pubblica, l'*habitus*, l'autostilizzazione, si trasforma in una visione carica di significato. La sua stessa persona diventa un'immagine.

Il tratto più straordinario di quest'immagine è l'età. Mentre Filippo II, padre di Alessandro, era sempre stato un re barbuto, incarnante autorità paterna e saggezza, il nuovo re si presentava come un giovane eroe. Era un cambiamento di ruoli, da quello di «padre» a quello di «figlio»³. Entrambi i ruoli corrispondevano alle due più importanti classi di età della società greca, che si rispecchiavano anche nella mitologia. Quando i figli maschi dei cittadini avevano superato l'adolescenza e il successivo periodo di transizione, la *efebía*, tra i sedici e i diciotto anni, venivano accettati come membri a pieno titolo della cittadinanza, dell'assemblea e dell'esercito cittadino. Di regola rimanevano, comunque, come figli adulti, *neoi*, in casa del padre, senza sposarsi o crearsi una famiglia propria, per un'altra decina di anni. Solo allora, all'età di circa trent'anni, quando il padre smetteva di occuparsi dell'*oikos*, si

I monarchi ellenistici: rappresentazioni emotive del potere

Tonio Hoelscher

I monumenti di Stato del periodo ellenistico riguardarono sostanzialmente le grandi monarchie. I monarchi furono i principali promotori dell'autorappresentazione politica nei luoghi pubblici, e costituirono un modello per altri pochissimi stati e confederazioni con ambizioni politiche di vasta portata. Comunque le *poleis* che furono integrate in questi regni smisero praticamente di rappresentarsi per mezzo di grandi monumenti, sia nei santuari panellenici che nelle città stesse. Mantenevano la loro autonomia interna, erano in competizione tra loro per il primato nella gloria storica e nello splendore culturale, ma non agivano più come protagoniste di ambizioni politiche sulla scena politica panellenica.

Su tale scena i monarchi giocarono un ruolo molto diverso da quello degli statisti delle *poleis* classiche. Poiché avevano conquistato il potere principalmente grazie alla forza militare e non godevano di alcuna legittimazione da istituzioni politiche tradizionali come elezioni o magistrature, il loro governo era in gran parte basato sul carisma personale, secondo le categorie di Max Weber. In questo senso, carisma sta a significare che un capo politico deve guadagnarsi apprezzamento e devozione sempre crescenti da parte dei suoi seguaci e sudditi, grazie alle qualità personali e ai suoi successi¹.

Si trattava di un concetto altamente emotivo di governo e potere, e poiché nelle società greche tutte le qualità personali erano strettamente legate all'aspetto fisico e al carattere, il carisma emozionale del re era espresso e determinato, non da ultimo, dalle sue caratteristiche fisiche.

sceglievano una moglie, diventavano padroni della loro casa, e solo a quest'età erano ammessi alle magistrature politiche.

Queste due principali classi di età erano caratterizzate da qualità contrapposte: i *neoi* erano la classe delle attività formative, che si esercitava nel *gymnasion*, sviluppando qualità atletiche, etiche ed intellettuali, e che dimostrava queste qualità in contesti atletici, nel servizio militare e nelle decisioni politiche, e soprattutto come giovani guerrieri nell'esercito; mentre gli *andres* erano la classe della *sophrosyne* e del giudizio maturo, della responsabilità e del comando, sia nell'*oikos* che nella *polis*.

Il simbolo di queste classi era la barba: giovani guerrieri e atleti appaiono sbarbati, mentre padri di famiglia e statisti sono dotati di barbe autorevoli.

Nei miti troviamo la stessa struttura generazionale: principi giovani come Giasone, Achille, Teseo, trascorrono un periodo di transizione in luoghi selvaggi e in solitudine (molti nelle montagne del Peliò), poi tornano nelle loro città da giovani adulti, *neoi*, e sono spediti lontano per compiere imprese gloriose: Giasone nella Colchide per il vello d'oro, Bellerofonte in Licia per combattere la Chimera, Teseo a Creta contro il Minotauro, Achille a Troia. Alla fine, molti di loro trovano moglie – Medea, Andromeda, Arianna – e di norma diventano sovrani di un grande regno, Bellerofonte in Licia, Teseo ad Atene.

Questo, comunque, è il modello esatto della biografia di Alessandro: trascorsa l'infanzia nel palazzo del padre fu mandato, con Aristotele come insegnante, in un posto lontano, Mieza, dove sviluppò le sue qualità intellettuali, e certamente anche quelle fisiche. In seguito, fu introdotto nell'*élite* macedone del palazzo. Ma quando, all'età di vent'anni, dopo l'assassinio del padre, gli succedette al trono, non stabilì un ruolo tradizionale ma iniziò la sua più straordinaria campagna di guerra, che lo condusse ai confini estremi del mondo conosciuto, paragonabile solo a eroi come Giasone o Perseo. Li conquistò una sposa, la principessa sogdiana Rossane, e solo allora ritornò a Babilonia dove iniziò a stabilire il suo saldo dominio sull'impero conquistato con le armi.

Sono queste le dimensioni senza precedenti con le quali Alessandro concepì il suo ruolo politico. Era un ruolo di massima energia eroica, che aveva le sue radici negli ideali della generazione dei *neoi*, ma fu elevato al livello degli eroi mitici. Solo con questo modello poteva sperare di provocare nel suo enorme esercito eterogeneo uno stato di attaccamento emotivo che spingesse i soldati a seguirlo nelle sue mire imprevedibili.

Sotto tutti questi aspetti Alessandro era unico e incomparabile. I suoi immediati successori, come tutti i re seguenti del mondo ellenistico, lo ammiravano – ma egli restava un ideale lontano e inimitabile. La loro preoccupazione fondamentale era il consolidamento degli imperi, e questo richiedeva altre qualità e un'altra immagine: non quella dell'eroe travolgente che percorse il mondo come una cometa, ma quella di un re presente, capace di imporre il suo dominio e pronto a prendersi cura dei suoi sudditi. Quest'atteggiamento era espresso con forza nei ritratti-tipo della prima generazione di re ellenistici, Tolomeo Soter, Seleuco Nicatore e altri, che venivano rappresentati con tratti realistici di tangibile efficacia⁴.

Un'altra caratteristica introdotta da Alessandro fu accolta da molti dei suoi successori: l'ideale di energia ed emozione sovrumane visibile nello sguardo intenso e nella fronte dinamicamente contratta. E anche l'abitudine di Alessandro di non portare la barba, nemmeno in età avanzata, fu presa a modello e divenne poi la moda generale nelle attività pubbliche e private in età ellenistica.

Queste erano le basi ideologiche dei principali monumenti di stato ellenistici. Qui, ancora una volta, possiamo iniziare con Alessandro il Grande.

La rappresentazione di Alessandro nei monumenti pubblici era diretta consapevolmente verso il loro pubblico specifico. Dopo la fondazione della Lega Corinzia nel 338 a.C., in cui gran parte della Grecia fu unificata per la guerra contro l'impero persiano, il santuario di Olimpia fu scelto per un ambizioso edificio circolare, il Philippeion, che oscillava in modo significativo tra le forme tradizionali di offerta votiva e l'aperta autocelebrazione⁵. Per dimensioni e funzione era assimilabile ai tesori delle *poleis* greche, ma per posizione topografica e struttura architettonica si differenziava da questi precedenti. Conteneva statue in oro e avorio di Filippo e di sua moglie Olimpiade, dei genitori di Filippo e del giovane Alessandro, eretti su un piedistallo curvilineo: queste immagini potrebbero esser intese nella tradizione delle preziose offerte votive contenute nei tesori arcaici, ma in realtà celebravano gli effettivi dominatori della Grecia di quel tempo. Si potrebbero intendere anche ispirate alle famose statue di culto in oro e avorio dell'età classica, senza però disporre di un altare per i riti del culto. Con tali ambivalenti caratteristiche semantiche questo monumento continua le tradizioni delle città-stato greche autonome, sostituendole però con le esigenze di una nuova monarchia.

Dopo la prima battaglia vittoriosa della campagna contro la Persia, sul fiume Granico nel 334 a.C., Alessandro doveva soprattutto manifestare il suo potere nella patria Macedone e nello stesso tempo motivare i suoi soldati ad ulteriori sforzi contro l'immenso impero Persiano. A questo scopo dedicò un grande gruppo statuario, opera del suo scultore preferito, Lisippo, al Santuario di Zeus a Dion, vicino al Monte Olimpo, il più importante santuario della Macedonia⁶. Comprende statue equestri che lo raffiguravano insieme a venticinque compagni macedoni caduti in battaglia. Con questo monumento, Alessandro continuava la tradizione dei monumenti di gruppo di Delfi, tra i santuari panellenici quello più orientato verso la Grecia settentrionale, esaltando comunque con enfasi l'aspetto macedone, con la glorificazione dei rappresentanti della sua famosa cavalleria. Nello scegliere il santuario centrale della Macedonia, dichiarava il suo saldo ruolo di re macedone, mentre, celebrando non i rappresentanti dell'esercito vittorioso ma le vittime cadute in battaglia dimostrava l'alto riconoscimento del sacrificio votato al bene comune. Dopodiché prima della campagna i sovrani macedoni si erano rivolti al mondo delle città greche confederate, come base comune dell'impresa, Alessandro a Dion mirava alla solidarietà dell'*élite* macedone e alla coesione delle sue truppe macedoni.

Dieci anni dopo, nello stadio finale della sua carriera, Alessandro fece di nuovo ricorso ad un monumento

A pagina 73
Il volto di Alessandro Magno,
particolare dal Mosaico
di Alessandro. Da Pompei,
Casa del Fauno. Napoli, Museo
Archeologico Nazionale, inv. 10020

spettacolare – che mostra in maniera impressionante quanto le cose fossero cambiate nel frattempo.

Nel 324 a.C., quando l'esercito era finalmente ritornato dall'estenuante campagna in Battriana e in India, in una situazione di grande incertezza riguardo al futuro, Alessandro utilizzò la morte del suo più intimo amico e sostenitore Efestione per una rappresentazione di emozioni collettive assolutamente unica, di cui il re fu il solo protagonista. Personalmente manifestò un lutto smisurato, paragonabile solo a quello di Achille per Patroclo; ma per l'esercito concepì una cerimonia funeraria che superò ogni possibile immaginazione. Il simbolo monumentale di questo compianto eccessivo era una pira gigantesca, che misurava uno stadio in lunghezza e in profondità, ed era alta circa 70 m. Da una descrizione dettagliata di Diodoro sappiamo che consisteva in sette zone orizzontali, ognuna riccamente decorata con motivi figurati, in prevalenza dorati⁷. Solo pochi di questi motivi erano specificamente funerari, la maggior parte aveva carattere politico o militare.

– Nella prima zona erano esposte 240 prue di navi da guerra, su ognuna delle quali erano poste due figure di arcieri inginocchiati e una di oplita combattente; tra le prue erano fissati stendardi purpurei. Tutto ciò produce una rappresentazione davvero sistematica delle forze militari greco-orientali di Alessandro.

– Nella seconda zona c'erano fiaccole con ghirlande dorate intorno al manico, forse un'allusione alla funzione della pira, ma in cima alle fiaccole c'erano aquile, contrapposte a serpenti nella parte bassa: chiaramente un simbolo di rilevanza politica, che ritorna anche sulla tomba rupestre



dell'ambizioso diadoco Alketas a Termessos, a indicare la vittoria del bene sul male.

– La terza zona rappresentava scene di caccia con vari animali selvatici: una dimostrazione di valore regale e aristocratico particolarmente adeguata a questo monumento, perché l'ideologia delle virtù venatorie aveva origini sia greche che orientali. Perciò tale tema ben si prestava alla politica alessandrina di integrazione delle varie tradizioni etniche e culturali nel suo impero.

– Nella quarta zona seguiva il combattimento dei Lapiti contro i Centauri: un tradizionale esempio mitico di trionfo delle norme etiche sulla licenziosità, che aveva avuto un ruolo di rilievo al tempo delle guerre Persiane come paradigma della lotta contro la *hybris* barbara. Qui, comunque, questo mito non era più visto come opposizione della *pietas* greca contro la barbarie straniera, ovviamente, ma come un'antitesi universale tra cultura e bestialità.

– Un contrasto simile era descritto nella quinta zona, con lotte di leoni contro tori, un emblema della potenza regale contro la forza brutta.

– Ancora un'altra opposizione veniva illustrata nella sesta zona, raffigurante armi macedoni e persiane, forse il primo esempio di fregio di armi miste, come i famosi rilievi dal recinto di Atena a Pergamo; il suo significato è spiegato da Diodoro come il «coraggio dei vincitori e la sconfitta» (dei nemici).

– Infine, nella settima zona, coronava la sommità una serie di figure di sirene tra le quali c'era spazio per le persone che cantavano il lamento funebre.

Nel complesso, la decorazione di questa pira imponente celebra non tanto il defunto Efestione, quanto la superiorità macedone come principio di dominio mondiale. Realtà e mito, metafore e simboli sono disposti secondo un ordine simmetrico senza dubbio calcolato: il centro (fregi tre e quattro) è costituito dall'esposizione narrativa del valore umano; è accompagnato, nei fregi due e cinque, da composizioni emblematiche di animali, che incarnano le forze del bene e del male; ed è incorniciato, nei fregi uno e sei, da motivi rappresentanti la forza conquistatrice dell'esercito vittorioso. Tutto ciò rientra in un complesso sistema di trionfo militare, potere regale e ordine cosmico. Il tratto più spettacolare di questo monumento, comunque, era il suo utilizzo in una sontuosa cerimonia collettiva, la sua funzione in un'esperienza di vita reale. Dobbiamo immaginare l'intero esercito riunito intorno a questa costruzione gigantesca: il lato lungo circa tre volte quello del Partenone e l'altezza quattro volte, quattro facce interamente ricoperte da un'immensa varietà di innumerevoli figure dorate, tra cui una lunga serie di fiaccole ad indicare l'evento imminente, con i penetranti lamenti di centinaia di voci acute che risuonavano dall'alto; e poi tutto quanto il prodigio che andava in fiamme. Splendore visivo, impressioni acustiche e spreco ostentato in una situazione di lutto collettivo, devono essersi fuse in una cerimonia di massa dall'impatto emotivo sconvolgente. Era questo tipo di emozioni collettive che molti monumenti delle monarchie ellenistiche, fossero o meno parte di rappresentazioni collettive; miravano a suscitare⁸.

Ci si può chiedere se questo progetto colossale sia mai stato realizzato, se una costruzione di questo costo potesse essere portata a termine in tempo, se fossero disponibili tanti artisti esperti in queste tecniche, se centinaia di préfiche

siano state davvero sacrificate alle fiamme. Ma anche se Diodoro avesse tramandato un progetto puramente fittizio, non dovremmo scartarlo per la sua mancata realizzazione, poiché un carattere di immaginarietà è tipico anche di altri monumenti di questo periodo. Il caso più famoso è certamente la proposta dell'architetto Dinocrate di trasformare il Monte Athos in un'immagine di Alessandro⁹. In una delle mani doveva sostenere un'intera città del numero ideale di diecimila abitanti, mentre nell'altra avrebbe dovuto reggere una coppa in cui confluivano le sorgenti della montagna, e da cui le acque si riversavano nel mare in una sorta di sacrificio permanente: combinando così l'ordine della cultura con la ricchezza della natura, nonché il dominio e l'amore per gli esseri umani con la devozione verso gli dei. Ugualmente fantasiosa era l'idea dell'architetto alessandrino Timochares di fornire il tempio della sovrana tolemaica Arsinoe II di magneti per far apparire l'immagine di culto, in ferro, sospesa nell'aria¹⁰. Queste immagini esistevano solo nell'immaginazione dei loro inventori e del loro pubblico, e tuttavia avevano una vera e propria esistenza: prima di tutto perché suscitavano attenzione e sensazione almeno quanto molti altri monumenti reali; e in secondo luogo perché alcuni straordinari monumenti esistenti puntavano esattamente a questa stessa natura utopistica. Il famoso *pharos* di Alessandria, con la sua altezza di più di 120 metri¹¹, era incredibile quasi quanto la pira di Efestione, e l'immagine colossale di Elio, alta 35 metri, che accoglieva le navi che entravano nel porto di Rodi, era una gigantesca figura che torreggiava come l'Athos-Alessandro sul mondo umano in miniatura. Mentre i miracoli reali sembravano incredibili, i progetti immaginati sembravano realizzabili: la linea di confine tra realtà e utopie irreali diventava quasi trascurabile.

I diadochi: sulle orme di Alessandro

I primi successori di Alessandro, i suoi generali più potenti, continuarono la sua tradizione. Non disponendo di una qualsiasi legittimazione istituzionale, e privi del carisma impareggiabile di Alessandro, tutti basarono le loro pretese di potere sulla vicinanza al re morto e i meriti verso di lui. Un primo obiettivo conteso tra parecchi pretendenti fu di assicurarsi il suo cadavere per seppellirlo sotto la propria supervisione. Per questo motivo, Filippo Arrideo, comandante nell'esercito di Alessandro, concepì uno sfarzoso carro funebre, ma alla fine Tolomeo I si impadronì dell'intero trasporto e seppellì Alessandro prima a Menfi, poi ad Alessandria. Questo carro, descritto da Diodoro, era riccamente decorato con motivi figurativi simbolici¹². A lato del sarcofago era posta l'armatura di Alessandro, simboleggiante il suo valore militare. Gli assi delle ruote erano decorati con teste di leone, che tenevano tra i denti delle lance, simbolo della forza militare macedone. Sopra il sarcofago era eretto un baldacchino sul quale era esposto uno stendardo militare e una ghirlanda di ulivo, mentre sugli angoli c'erano quattro *Nikai* che reggevano trofei. I lati del baldacchino consistevano in una rete trasparente, attraverso la quale si poteva vedere il sarcofago, e a cui erano attaccati quattro dipinti su pannelli di legno, raffiguranti le parti principali dell'esercito di Alessandro. Sul pannello frontale era ritratto lo stesso sovrano, seduto in un carro con lo scettro in mano, circondato da opliti dell'*élite*

Mosaico di Alessandro
Opus vermiculatum; cm 317 x 584
100 a.C. circa.

Il mosaico, il più celebre pervenutoci dall'antichità, raffigura il momento decisivo della battaglia di Alessandro Magno contro Dario III, re di Persia, quando questi decide di fuggire e la guardia a cavallo persiana si prepara a convergere a protezione del sovrano. Nessun elemento figurativo consente di individuare il luogo della battaglia (Isso, Granico, Gaugamela?). Impressionante per la sua monumentalità, straordinario nella minuziosa descrizione dei particolari della battaglia e dell'abbigliamento e delle armature, il mosaico deriva certamente da una pittura antica, opera di un grande maestro del primo periodo ellenistico, forse Filosseno di Eretria, di cui Plinio il Vecchio cita una famosa pittura di una battaglia tra Alessandro e Dario. Da Pompei, esedra della Casa del Fauno (VI, 12, 2). Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 10020

macedone e dalle famose guardie del corpo persiane, i *melophoroi* con i loro attendenti, a dimostrazione dell'integrazione programmatica di elementi greci ed orientali. Sugli altri pannelli comparivano altre parti dell'esercito: su un lato la cavalleria macedone, dal lato opposto gli elefanti da guerra, con *mahout* indiani e guerrieri macedoni in groppa, sul lato posteriore la marina, tutte le unità pronte al combattimento. Forse un adattamento di questo concetto è conservato sulla base di un rilievo da Palestrina che sembra provenire da un monumento dell'emulo di Alessandro, Marco Antonio. Alessandro è caratterizzato qui come il grande condottiero che aveva realizzato l'integrazione tra greci ed orientali. Il modo in cui è rappresentato non ha precedenti nell'arte greca, dove il valore dei capi militari solitamente è dimostrato nelle scene di combattimenti. Qui, al contrario, una sorta di parata militare, con il re al centro sul trono, caratterizza un sovrano assoluto in una composizione gerarchica forse ispirata a modelli achemenidi. Il che è comprensibile data la funzione del carro: dev'esser stato concepito per il lungo viaggio cerimoniale da Babilonia all'Egitto, attraverso molte città orientali dove doveva essere esposto al pubblico, e dove la popolazione si radunava a piangere e adorare il re morto e a meravigliarsi della sua magnificenza. Come la pira di Efestione, questo prodigio aveva una sua funzione nelle scene e nei rituali della vita reale, e gli organizzatori di quest'impresa mirabolante, Arridèo e Tolomeo, approfittarono largamente della solidarietà emotiva suscitata al servizio di Alessandro.

Molto diversi da questa rappresentazione orientale dello status regale erano i monumenti degli ambiziosi successori di Alessandro in Grecia. Uno di loro, Cratero, sostenne le sue rivendicazioni con una grande offerta votiva al santuario di Delfi: un portico aperto che riparava un gruppo scultoreo raffigurante la famosa caccia al leone nel *paradeisos* di Sidone¹³. Qui Alessandro aveva fuso le tradizioni della caccia reale valide sia in Macedonia che nei regni d'Oriente. Ma, diversamente dai suoi predecessori orientali, Alessandro in queste cacce si esponeva a pericoli estremi. Nella caccia di Sidone affrontò a piedi un tremendo leone, mettendosi in una situazione pericolosissima in cui venne salvato da Cratero solo all'ultimo momento. Con questo comportamento ovviamente imitava Eracle, che a sua volta aveva lottato con il leone Nemèo; ma, soprattutto, seguiva un antico ideale greco di audacia carismatica, secondo il quale il valore eroico non è dimostrato da un'indiscussa superiorità, come nelle scene di caccia dei re orientali, ma dall'esporsi in un confronto diretto con i propri avversari. L'eroismo greco non è dimostrato da un'assoluta sovranità su tutti i nemici, ma si pone al limite dell'annientamento. Eracle, protagonista di quest'ideale, aveva affrontato i pericoli più spaventosi, e Alessandro seguiva quest'ideale col suo comportamento nella vita vera. La composizione del gruppo votivo di Cratero sembra sia conservato su una base a rilievo da Messene, al Louvre, raffigurante il leone in uno scontro diretto con Alessandro vestito con una pelle di leone che lo assimila a Eracle; mentre dalla sinistra Cratero irrompe a cavallo sulla scena, distogliendo la belva dal suo regale avversario. La gloria del diadoco si basa su quanto era vicino e su ciò che aveva fatto per il grande Alessandro, rappresentato in una scena di grande impatto emozionale.

Altri generali avevano meno diritto di proclamare il proprio legame con il re morto, nondimeno tali rivendicazioni sembrano molto significative. Cassandro, che non aveva nemmeno partecipato alla campagna in Persia, guadagnò una posizione importante in Macedonia dove cercò di salire al potere nel 316 a.C. A tal fine non solo mirò a sposare Tessalonica, la figlia di Filippo II, ma commissionò al pittore Filosseno di Eretria un grande dipinto di una battaglia di Alessandro contro Dario¹⁴. Ovviamente, anche quest'uomo che non era stato con Alessandro in Oriente, con il quale le fonti dicono fosse in rapporti non molto amichevoli, si sentì costretto a mostrare devozione verso di lui, altrimenti non avrebbe avuto speranze di esser accettato in Macedonia. Si ritiene spesso che una copia di questo dipinto sia il famoso mosaico pompeiano di Alessandro. Mentre questa specifica identificazione è controversa, non c'è motivo di dubitare che il mosaico sia un'eccellente copia di un dipinto greco di fine IV secolo a.C., che dà un'idea precisa dei dipinti storici perduti di quel periodo. Molti dei dettagli del dipinto sono ancora oggetto di discussione, perfino la sua identificazione come battaglia di Issos o di Gaugamela o una combinazione ideale di queste grandi battaglie; nondimeno il significato generale sembra evidente. Prima di tutto, la battaglia è concepita come una contesa tra i due re. In realtà, questo scontro personale non avvenne in nessuna delle grandi battaglie, né a Issos né a Gaugamela. Così questo è un messaggio intenzionale. In effetti, Alessandro considerava l'intera campagna soprattutto come un grande *agon* eroico tra lui e Dario, e questa concezione ebbe un effetto immediato sul suo comportamento. Perché, sebbene Alessandro fosse un grande stratega che conduceva le sue battaglie secondo una pianificazione strategica molto elaborata, puntava sempre a giocare il ruolo del campione più in vista dell'esercito. Perciò, nel momento decisivo era solito lanciarsi in battaglia alla testa dei cavalieri scelti. Talvolta, come quando scalò alla testa dei soldati il muro di una città assediata, si esponeva a situazioni di estremo pericolo, spaventando così tutto il suo seguito. Come nella caccia al leone, si trattava di un ruolo ideologico, come un eroe di statura omerica: combattere di persona come Achille, il suo grande modello, suscitando emozioni di grande respiro.

I due re sono caratterizzati da una violenta contrapposizione. Alessandro è teso alla meta, mentre Dario fugge, facendo un vago gesto di impotenza. Le armi simboliche della loro contesa – secondo una vecchia antitesi già documentata nelle guerre Persiane – sono la lunga, possente lancia macedone, usata da Alessandro con estrema forza, e l'arco vile, inutile nelle mani del re in fuga perché la faretra nell'angolo del carro è vuota. Inoltre, i due re differiscono notevolmente nella relazione con il rispettivo esercito. Alessandro è mostrato alla testa, ma allo stesso livello del suo seguito, a cavallo come i suoi compagni. È un *primus inter pares*. Dario, d'altra parte, si distingue per il suo carro fastoso, ed è elevato sopra i suoi sudditi. È un monarca assoluto. Non si preoccupa nemmeno per la sua gente, perché per sfuggire al pericolo travolge brutalmente i suoi soldati.

Infine, gli eserciti. La cavalleria di Alessandro attacca in ordine perfetto, con parecchie unità che operano secondo uno schema preciso. Al contrario, l'esercito persiano è in completo disordine; alcuni individui compiono sorprendenti



atti di coraggio che comunque si mostrano per lo più inutili, sul lato destro dietro ai cavalli del carro, completamente disperati, e nessuno usa armi. Alessandro è aiutato e sostenuto dai suoi compagni, mentre Dario è isolato nel centro di un caos raggelato.

Chiunque avesse commissionato questo grande dipinto – Cassandro o qulasiasi altro dei diadochi – e per qualunque luogo pubblico – santuario, agorà o palazzo – celebrava Alessandro come estrema legittimazione delle proprie ambizioni. Il grande conquistatore era diventato una figura sovrumana, il cui singolare carisma emanava i suoi raggi a tutti i successori.

Gli imperi ellenistici

I re degli imperi ellenistici svilupparono nuovi modi di monumentalizzare la loro autorappresentazione. Cruciali furono i primi decenni della fondazione e del consolidamento, quando erano richiesti simboli efficaci per creare un'identità collettiva. In questo contesto alcuni grandi monumenti e rappresentazioni monumentali sembrano stati di primaria importanza.

Alessandria tolemaica

Particolarmente fecondi ed inventivi furono i sovrani tolemaici d'Egitto, soprattutto Tolomeo II. L'acme del suo regno fu la famosa *pompé*, una magnifica processione in occasione di una grande celebrazione religiosa, tra il 280 e il 275 a.C.¹⁵. Un tratto essenziale di questa rappresentazione era il gran numero di figure divine e mitiche, personificazioni, personaggi storici, parte sotto forma di immagini trasportate su carri, parte impersonate da persone travestite, alcune delle quali formavano intere scene. Nel complesso, questa processione stava a rappresentare il concetto di regalità tolemaica nella cornice dell'intero cosmo. La dimensione cosmologica era indicata dalle figure di Eosforo ed Espero, la stella del mattino e la stella della sera, all'inizio e alla fine della *pompé*, mentre in mezzo procedevano prima i fondatori e gli antenati della dinastia tolemaica, poi gli dei con tutto il loro corteggio mitico, rappresentato da figure tridimensionali. Era una rappresentazione rivolta alla variegata popolazione d'Alessandria: tutti gli spettatori potevano riconoscere il dio o la dea preferiti.

Particolarmente imponente era la sezione di Dioniso, che doveva esser visto come modello divino dello stesso re. Questa sezione era costituita da carri sui quali erano rappresentati vari motivi dai miti del dio, tutti di un impatto mai sperimentato: si ammirava tra l'altro una statua colossale del dio raffigurato nell'atto di compiere una libagione con vino vero; una statua meccanicadella ninfa Nysa che si alzava, faceva un sacrificio di latte e si risedeva; una grotta da cui volavano degli uccelli, etc. Inoltre, un fulmine lungo 20 metri, un tirso di 45 metri e persino un fallo di 60 metri, il cui trasporto attraverso la città doveva anche far risaltare l'enorme ampiezza delle strade principali, larghe 30 metri. Il tema più importante era il ritorno trionfale di Dioniso dall'India, accompagnato dal gioioso *thiasos* di satiri e menadi, ma caratterizzato anche come celebrazione militare, con prigionieri e bottino: un prototipo mitico del trionfo di Alessandro sull'India, e allo stesso tempo delle pretese egemoniche di Tolomeo verso l'oriente. Su un altro carro di questa sezione erano rappresentati

Alessandro e Tolomeo I, padre del sovrano regnante, con le personificazioni di Arete e di Corinto, il centro della Lega Corinzia fondata da Alessandro. Seguivano le personificazioni di tutte le città microasiatiche liberate da Alessandro dalla dominazione persiana. In età romana, questa idea di personificazioni di città e regioni, che circondano il sovrano e ne «definiscono» il regno doveva diventare molto comune nei monumenti celebrativi del dominio del mondo. Tutti questi motivi si riferiscono esplicitamente ad Alessandro che, mezzo secolo dopo la sua morte, era ancora il grande modello legittimante, e a Tolomeo I; ma allo stesso tempo legittimano implicitamente le mire politiche di Tolomeo II, che aspirò sempre ad espandere il suo potere verso gli antichi centri greci, nella Grecia continentale come nell'Asia Minore.

Dopo queste sezioni dei vari dèi si arrivava a una sezione specifica di Alessandro, che probabilmente descriveva le sue imprese più famose. E alla fine di questa grandiosa esibizione dell'universo ideologico del regno tolemaico seguiva una parata di tutto l'esercito. Come molti altri eventi dal funerale di Efestione in poi, questa *pompé* di Tolomeo II fu una rappresentazione in cui le immagini e le persone erano deliberatamente combinate, fondendo attori e spettatori in un'atmosfera comune di estremo impatto emotivo.

Ma non era tutto. La processione era seguita da un lauto banchetto dell'intera popolazione d'Alessandria, in cui gli spettatori diventavano attori dell'evento. Per i partecipanti più nobili era stato costruito un enorme padiglione, anche questo adorno di ricchi elementi di decorazione¹⁶. Di fronte ai pali di sostegno della costruzione erano poste 100 statue di marmo; tra i pali erano fissati dipinti di famosi artisti della scuola di Sicione, e arazzi con i ritratti della famiglia reale: testimonianze tutte non solo delle ambizioni culturali della dinastia regnante ma del carattere decisamente greco di questo nuovo regime del vecchio Egitto faraonico. Inoltre, dall'architrave pendevano scudi di Galli sconfitti, il nuovo nemico acerrimo del mondo ellenistico, e sopra gli architravi apparivano grotte tridimensionali entro cui si vedevano coppie banchettanti, ispirate a famosi modelli della Tragedia, della Commedia e del Dramma satiresco. Infine, il tetto era coronato dall'insegna regale delle aquile, nota a tutti dalle monete tolemaiche.

Così, il ruolo del sovrano regnante appariva, secondo questa concezione visiva, fondato su alcuni fattori principali: primo, la sequenza dinastica dei Tolomei; poi le vittorie militari; ed infine, il modello della cultura greca, che era un'opzione non solo culturale, ma soprattutto sociale e politica nell'Egitto tolemaico.

Protagonista divino di tutto ciò era Dioniso, prototipo di *tryphé*. Gli ideali di un tipo di vita dionisiaca erano largamente diffusi tra tutte le classi sociali, celebrati dalle molte associazioni dionisiache; e lo stesso re, come nuovo Dioniso, insieme alla regina, recitava il ruolo di protagonista umano di questi ideali, radunando tutti i sudditi nei grandi festeggiamenti dionisiaci. Così, gli ideali della vita dionisiaca informavano tutta la sfera pubblica, perché questi motivi erano allo stesso tempo manifestazioni politiche: grotte ed armi, estasi e vittoria. Lo stato intero era inteso come un grande *thiasos* dionisiaco, col re come divinità principale. Ovviamente, questa è la forma più straordinaria di regime carismatico.

Decadrammo con Alessandro Magno
Argento; gr 42,2
324 a.C. circa.

D: scena di combattimento tra una figura a cavallo (Alessandro Magno?) e due guerrieri su un elefante; uno probabilmente è il re indiano Poro.
R: guerriero in atto di reggere con la destra un fulmine, mentre con la sinistra si appoggia a una lancia.

Da Babilonia, emesso dopo il ritorno di Alessandro vittorioso sull'Idaspe, un affluente dell'Indo.
London, British Museum,
inv. CM 1926-4-2-1 (PCG IV.A.4)

Tetradrammo di Tolomeo I Soter
Argento; gr 15,22

Dal 315 a.C. circa.

D: Testa di Alessandro Magno verso destra con pelle di elefante.
R: Athena verso destra con scudo ed elmo in atto di scagliare la lancia.
Provenienza: Egitto.
Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. Fg. 6857

Ancora più variegato era l'impero asiatico dei Seleucidi, con la sua capitale Antiochia sull'Oronte, fondata *ex-novo* nel 300 a.C. da Seleuco Nicatore con coloni chiamati da ogni parte del mondo greco. Una delle prime preoccupazioni di questo monarca fu di creare un nuovo centro di culto per Antiochia. Per la dea ufficiale fece una scelta molto peculiare: nessuna delle tradizionali divinità greche – perché qualsiasi divinità avesse scelto avrebbe comunque privilegiato una parte della popolazione, che aveva venerato questa divinità nella città d'origine – ma una personificazione della città di Antiochia (che solo in un'epoca più tarda fu interpretata come la dea Tyche, divinità della fortuna e del destino). La sua famosa immagine creata dallo scultore Eutichide, della scuola di Lisippo, è nota da copie in miniatura, che variano enormemente per dimensioni e materiale¹⁷. La figura elegante è seduta su una roccia, che rappresenta il monte locale Silpio; sulla testa porta una corona turrata, nella mano destra tiene un mazzo di spighe di grano, di uva e di papavero. Il piede poggia su un dio-fiume che nuota, Oronte; riproduzioni della statua su gemme romane sembrano indicare che questa figura era posta in un vero bacino d'acqua di fronte alla roccia.

Questo concetto notevolmente complesso richiedeva forme nuove di rappresentazione. Il tradizionale concetto antropomorfo degli dei greci implicava un significato concreto di tutti i motivi figurativi. Ora, una giovane donna può benissimo sedere su una roccia, ma se questa roccia sta a rappresentare il Monte Silpio, allora le proporzioni tra figura umana e montagna diventano non realistiche. Inoltre, il fatto che questa donna posi il piede sul collo di un giovane che nuota, non è in nessun modo interpretabile come azione o situazione concreta. Entrambi gli espedienti iconografici sono «traduzioni» di una configurazione geografica (la città sulla montagna, sopra il fiume), in una composizione figurativa. Tuttavia, questo concetto altamente metaforico è decifrabile senza alcuno sforzo intellettuale, grazie alla convincente evidenza fisica di questa bella donna.

Questa figura era quindi un simbolo di integrazione per la popolazione della metropoli seleucide appena fondata: cittadini dalla Grecia, dall'Asia Minore, dal vicino Oriente si potevano identificare facilmente con questo concetto. Spettatori colti e incolti potevano cogliere, a livelli differenti, qualche messaggio di quest'immagine. Dato che Seleuco I l'inaugurò della statua con un sacrificio, dev'essere stata un'immagine di culto. In tale modo, questa figura della città di Antiochia, dotata di una qualità sacrale, raffigurata con un'iconografia stupefacente, in una scena spettacolare di roccia e acqua, deve aver suscitato un forte impatto emozionale tra gli spettatori, creando una sensazione di identità nella società pluralistica di questa metropoli tra oriente e occidente.

Immagini analoghe d'identità furono istituite anche dalle potenze politiche della Grecia continentale. La Lega Etolica fu la prima potenza greca ad affrontare l'assalto di tribù celtiche nel primo periodo ellenistico. Dopo aver salvato Delfi da questa nuova minaccia barbarica, gli Etoli dedicarono al santuario di Apollo una statua raffigurante la personificazione dell'Etolia¹⁸. Era seduta su una base a

forma di pila di armature ed armi celtiche, ritrovata negli scavi; il tipo è riprodotto sulle monete etoliche. Ancora, sedere sulle armi dei vinti non è un'azione verosimile, è un motivo allegorico di superiorità. Con tali monumenti, stati e confederazioni greche entravano in competizione con le nuove monarchie per fama e gloria.

Pergamo attalide

Il ruolo di difensori del mondo greco e della sua cultura contro i celti fu particolarmente sfruttato da Pergamo, anche sotto forma di grandi monumenti celebrativi della vittoria. La situazione ideologica di Pergamo e della sua dinastia regnante, gli Attalidi, era molto più semplice di quella delle potenze rivali in Egitto e nel Vicino Oriente. Da una parte il suo impero si trovava in un territorio storicamente partecipe della cultura greca, dunque i re di Pergamo potevano considerarsi come brillanti eredi delle tradizioni greche. D'altra parte, Pergamo più di altri stati si trovava a fronteggiare il nemico per eccellenza del mondo ellenistico, i Celti. Le vittorie contro questi avversari non-greci furono utilizzate come il fondamento ideologico più importante di questo regno e come principale titolo legittimante dei suoi sovrani.

I famosi gruppi di Celti sconfitti, o Galli, benché la loro ricostruzione precisa sia stata oggetto di controversie senza fine, sono per molti aspetti esempi istruttivi di monumenti statali ellenistici¹⁹. Davvero rivelatrice è la strategia della loro collocazione. Di massima importanza in questo contesto è un lungo piedistallo, diviso in otto sezioni, ognuna delle quali recava un'iscrizione celebrativa di una campagna specifica contro i Celti e i loro alleati; in cima al piedistallo stavano immagini in bronzo di scene di battaglia che ovviamente vanno identificate con gli originali pergameni dei Galli nella collezione Ludovisi, ai Musei Capitolini, e in altre collezioni. Questo grande gruppo monumentale fu dedicato, come dice l'iscrizione, dal re Attalo I intorno al 220 a.C., probabilmente nel santuario di Atena sull'acropoli di Pergamo. Vicino a questo fu trovato un altro piedistallo, indipendente, della grandezza e struttura di una delle sezioni del piedistallo lungo. Questo monumento, secondo l'iscrizione, fu eretto dal comandante supremo, dagli ufficiali e dall'intero esercito al re Attalo; è stato giustamente ricostruito come una statua equestre in bronzo del re, che forse sconfiggeva un nemico accovacciato a terra. I due gruppi dovevano essere complementari, risultandone un comune concetto monumentale: il sovrano esprime il suo encomio all'esercito con figure di nemici sconfitti, mentre la gloria del re, nella forma di un'immagine onoraria, è proclamata dai soldati e dai loro comandanti. È una divisione dei ruoli che s'incontra già nel monumento di Phormis ad Olimpia di V secolo, e che sarebbe diventata una pratica ampiamente diffusa nell'impero Romano.

L'immagine dei Galli, come sono rappresentati nel trombettiere morente del Museo Capitolino e nel capo celtico che uccide sua moglie e se stesso della Collezione Ludovisi, è una interpretazione altamente concettuale della barbarie, del tutto nuova in quest'epoca. In epoca classica, il nemico acerrimo della cultura greca erano i Persiani. La loro immagine era concepita come il completo opposto dei valori dell'identità greca. Su vasi di età classica si trovano scene di combattimento tra un guerriero greco e un nemico persiano

Tazza Farnese
Cammeo in agata sardonica;
diam. cm 20
Produzione alessandrina
del II - I secolo a.C.
Uno dei più noti capolavori della
glittica di età ellenistica, prodotta
ad Alessandria su commissione
di uno dei sovrani Tolemaici e
ricavata da una sola grande pietra.
La coppa presenta sul lato esterno
un'immagine a rilievo della
Medusa, mentre nella faccia interna
otto personaggi compongono
una complessa scena allegorica
ambientata in Egitto.
Dalla Collezione di Lorenzo de' Medici.
Napoli, Museo Archeologico
Nazionale, inv. 27611



con le caratteristiche principali di quest'opposizione: la nudità greca, come simbolo di *aretè*, è opposta al corpo morbido ed effeminato dell'Oriente, la semplicità greca al lusso dei colorati tessuti orientali, e la «virile» lancia Greca, adatta per il combattimento a viso aperto, all'arco persiano, considerato un'arma da codardi. Così, l'Oriente era deliberatamente costruito come l'estremo opposto dell'identità greca, come si era sostenuto nell'età classica. In epoca ellenistica però quest'opposizione aveva perso la sua validità fondamentale. Prima, già nel IV secolo, l'ideale di uno stile di vita lussuoso era stato recepito nelle società greche dall'Oriente; poi gli stessi persiani erano stati integrati, dal tempo di Alessandro, nelle società multiculturali del mondo ellenistico. L'identità greca era cambiata – dunque anche l'immagine della barbarie doveva cambiare: definire un nuovo concetto di se stessi significava creare un nuovo concetto del nemico. Questo ruolo fu affidato ai Celti.

L'immagine dei Celti fu concepita in totale opposizione alle nuove caratteristiche della cultura greca. Nell'arte greca contemporanea la nudità atletica era stata quasi del tutto abbandonata nell'autoraffigurazione della società cosmopolita, soprattutto perché l'ideale di eccellenza atletica era stato soppiantato dall'ideale di apparenza civica. I Celti invece venivano rappresentati con corpi nudi e ossuti, a dimostrare la loro natura rozza e incolta. Allo stesso modo, i semplici vestiti di lana della moglie del capotribù sono in contrasto stridente con i serici, raffinati vestiti di moda nelle società ellenistiche. Inoltre, mentre in Grecia da Alessandro in poi si era diffusa l'abitudine di radersi, i Celti portavano baffi o anche lunghe barbe. Mentre i greci di solito portavano i capelli con un taglio corto e curato, i Celti con i capelli lunghi, induriti dall'acqua di calce, ricordavano l'aspetto selvatico dei satiri. Le loro facce sono caratterizzate da una ferocia molto diversa dal sofisticato auto-controllo dei Greci. Evidente è pure il contrasto tra i capelli lanosi della donna celtica e la raffinata acconciatura delle donne greche.

Così, in epoca ellenistica, quando gli ideali e valori della vita sociale erano cambiati radicalmente, ci fu un cambiamento ugualmente radicale nell'immagine del principale nemico. Invece del vizioso ed effeminato Persiano, controfigura del Greco classico semplice e temperato, venne creato il feroce e rozzo Celtico, immagine opposta ai raffinati ideali culturali della società ellenistica: un nuovo nemico acerrimo. Infine, queste immagini mirano a suscitare l'emozione degli spettatori in modo nuovo. Soprattutto, le vittime erano presentate da sole, senza i loro vincitori pergameni, rappresentati solo dal re su di un piedistallo separato. Era un insieme commovente di varie forme di morte e disperazione: un capo gallico, in fuga, sfugge alla cattura all'ultimo momento uccidendo la moglie e suicidandosi; un Celta morente, atrocemente ferito, è reclinato al suolo, dove sono sparse la sua armatura e la tromba, ormai inutili. E così via. Gli studiosi hanno discusso a lungo su come vadano intesi questi motivi. Da un lato, ci sono interpretazioni idealizzanti: i Celti sono stimati per la loro libera scelta di morte, come ultima e sola possibilità di salvare la propria libertà, paragonabile ai principi della filosofia stoica, e i Greci sono implicitamente lodati per aver rappresentato i loro nemici in maniera così positiva. D'altra parte, ci sono anche interpretazioni fondamentalmente negative: che i

Celti siano caratterizzati come aggressori testardi con un comportamento stupido ed emotivo e una tendenza caotica all'auto-distruzione, mentre i Greci sono biasimati per questa costruzione ideologica negativa. Tutte e due le interpretazioni mi sembrano piuttosto prevenute. Senza dubbio i Galli erano immagini antitetiche ai Greci civilizzati. Ma sono pure nemici forti e minacciosi. Suscitano meraviglia e paura, e questo implica reazioni ambivalenti: dall'orrore allo stupore fino ad una sorta di ammirazione. Dunque, nonostante la loro natura di nemici acerrimi, questi Celti sono oggetto di compassione, non nel senso di *pietas* cristiana ma in quello di condivisione della loro sofferenza. Nel primo periodo ellenistico si sviluppò un nuovo filone di storiografia «drammatica», con autori come Duride di Samo o Filarco. Questi storici, in opposizione al modello di Tucide, con la sua diagnosi distaccata di fatti e processi, miravano a riprodurre l'impatto drammatico immediato degli eventi, e a far partecipare emotivamente i lettori alla realtà storica. Si concentravano soprattutto sulle vittime della storia, paragonabili in questo al monumento pergamenico dove i nemici sconfitti erano rappresentati isolati. Così, questi Celti vanno visti senza dubbio come antitesi e nemici giurati della cultura greca, ma sono avversari grandi e possenti il cui annientamento richiede sforzi estremi e suscita grandi emozioni. Da Alessandro Magno a Pergamo, questa era lo stato d'animo in cui la grande storia e le imprese della monarchia dovevano essere rivissute. I generali delle armate di Roma repubblicana, da Tito Quinctio Flaminio fino a Silla, Pompeo, Giulio Cesare e Marco Antonio, fondavano la loro gloria su manifestazioni di grandissimo impatto emozionale. Solo Augusto, con la sua ideologia di *dignitas* e *pietas*, cambiò radicalmente questo concetto ellenistico del potere.

¹ H.-J. Gehrke, «Der siegreiche König. Überlegungen zur hellenistischen Monarchie», *Archiv für Kulturgeschichte* 64 (1982) pp. 247 ss.

² Sui ritratti di Alessandro Magno si veda T. Hölscher, *Ideale und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Grossen* (1971). A. Stewart, *Faces of Power* (1993).

³ Su quello che segue si veda un saggio di prossima pubblicazione.

⁴ Sui ritratti dei diadochi e dei seguenti monarchi ellenistici veda R.R.R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits (1988)* pp. 64–78. N. Himmelmann, *Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal* (1989) pp. 100–125.

⁵ Pausania 5, 20, 9–10. H.-V. Herrmann, *Olympia* (München 1972) pp. 171–172. B. Hintzen-Bohlen, «Die Familiengruppe – Ein Mittel zur Selbstdarstellung hellenistischer Herrscher», *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 105 (1990) pp. 131–134. Eadem, *Herrscherrepräsentation im Hellenismus* (1992) pp. 26–29. K. Bringmann et H. v. Steuben, *Schenkungen hellenistischer Herrscher an griechische Städte und Heiligtümer* (1995) pp. 403–406, no. 329–330.

⁶ A. Stewart, *op. cit.* (nota 2) pp. 123–130.

⁷ Diodoro 17, 115, 1–6. W. Völcker-Janssen, *Kunst und Gesellschaft an den Höfen Alexanders des Grossen und seiner Nachfolger* (1993) pp. 100–116.

⁸ Si veda soprattutto H. v. Hesberg,

«Temporäre Bilder oder die Grenzen der Kunst. Zur Legitimation hellenistischer Königsherrschaft», *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104 (1989) pp. 61–82.

⁹ H. Meyer, «Der Berg Athos als Alexander. Zu den realen Grundlagen der Vision des Deinokrates», *Rivista di Archeologia* 10 (1986) pp. 22–30. A. Stewart, *op. cit.* (nota 2) pp. 402–407.

¹⁰ Plinio, *Naturalis historia* 34, 148. P.M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria I* (1972) pp. 228–230. G. Grimm, *Alexandria. Die erste Königstadt der hellenistischen Welt* (1998) pp. 76–77.

¹¹ H. Thiersch, *Pharos – Antike, Islam und Okzident* (1909). A. Bernard, «Les vieillards du Phare», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 113 (1996) pp. 28–29. G. Grimm, *op. cit.* (nota 10) pp. 43–45. M. Pfrommer, *Alexandria. Im Schatten der Pyramiden* (1999) pp. 11–16.

¹² Diodoro 18, 26–27. K.F. Müller, *Der Leichenwagen Alexanders des Großen* (1905). H. Bulle, «Der Leichenwagen Alexanders», *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 21 (1906) pp. 52–73. T. Hölscher, «Beobachtungen zu römischen historischen Denkmälern 2: Das Schiffsrelief aus Praeneste», *Archäologischer Anzeiger* (1979) pp. 342–348. A. Stewart, *op. cit.* (nota 2) pp. 214–225. M. Pfrommer, *op. cit.* (nota 11) pp. 28–29.

¹³ Plutarco, Alessandro 40, 4. Plinio, *Naturalis historia* 34, 64. G. Loeschke, «Relief aus Messene», *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 3 (1988) 189-193. T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (1973) pp. 181-185. W. Völcker-Janssen, *op. cit.* (nota 6) pp. 117-132. K. Stähler, «Krateros und Alexander. Zum Anathem des Krateros in Delphi», in: *Migratio et commutatio, Festschrift T. Pekáry* (1989) pp. 258-264. B. Hintzen-Bohlen, *Herrscherrepräsentation, op. cit.* (nota 5) pp. 34-38. A. Stewart, *op. cit.* (nota 2) pp. 270-277. K. Bringmann et H. v. Steuben, *op. cit.* (nota 5) pp. 141-143, n. 90.

¹⁴ H. Fuhrmann, *Philoxenos von Eretria* (1931). T. Hölscher, *Griechische Historienbilder, op. cit.* (nota 12) pp. 122-169. B. Andreae, *Das Alexandermosaik aus Pompeji* (1977). A. Cohen, *The Alexander Mosaic* (1997). M. Pfrommer, *Untersuchungen zur Chronologie und Komposition des Alexandermosaiks auf antiquarischer Grundlage* (1998). P. Moreno, *Apelle. Il mosaico di Alessandro* (2001). B. Andreae, *Antike Bildmosaiken* (2003) pp. 14-17, 63-77.

¹⁵ Descrizione da Kallixeinos, in Ateneo V 197c-203b. E. Rice, *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus* (1983). J. Köhler, *Pompei. Untersuchungen zur hellenistischen Festkultur* (1996) pp. 35-45. G. Grimm, *op. cit.* (nota 10) pp. 51-57. M. Pfrommer, *op. cit.* (nota 10) pp. 62-68.

¹⁶ Kallixeinos, in Ateneo V 196a-

197b. G. Grimm, *op. cit.* (nota 10) pp. 57-60. M. Pfrommer, *op. cit.* (nota 11) pp. 69-75.

¹⁷ T. Dohrn, *Die Tyche von Antiochia* (1960). Nuova interpretazione di M. Meyer in una monografia di prossima pubblicazione.

¹⁸ Pausania 10, 18, 7. A.J. Reinach, «L'Étolie sur les trophées gaulois de Kallion», *Journal International d'Archéologie Numismatique* 13 (1911) pp. 104-124. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I* (1981) pp. 432-433 s.v. Aitolia (C. Arnold-Biucchi).

¹⁹ A. Schober, «Das Gallierdenkmal Attalos' I. von Pergamon», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 51 (1936) pp. 104-124. E. Künzl, *Die Kelten des Epigonos von Pergamon* (1971). R. Wenning, *Die Galateranatheme Attalos' I.* (1978). H.J. Schalles, *Untersuchungen zur Kulturpolitik der pergamenischen Herrscher im 3. Jahrhundert v. Chr.* (1985) pp. 68-104. F. Coarelli, «Il grande donario di Attalo I.», in: *I Galli e l'Italia* (1978). Idem, *Da Pergamo a Roma. I Galati nella città degli Attalidi* (1995). E. Polito, *I Galati vinti* (1999).

