

L'ICONOGRAFIA DELLE VITTORIE DI ALESSANDRO: VERSIONE TRIVIALE E VERSIONE COLTA*

Luca Giuliani

Le vittorie di Alessandro contro i persiani hanno dato luogo, nell'ultimo terzo del IV secolo, a molteplici riflessi iconografici che si prestano, in modo forse esemplare, a identificare due diversi livelli di produzione artistica: livelli che si distinguono uno dall'altro sia per i mezzi espressivi che vengono usati, sia per il pubblico al quale ci si rivolge.

Prendiamo come punto di partenza una serie di quattro vasi apuli usciti dalla bottega del pittore di Dario: Anfora Napoli 3220: Trendall-Cambitoglou, *RVAp* 2,497 Nr. 47 (fig. 1). Vaso della collezione Hamilton, conservato solo in un disegno di Tischbein: *RVAp* 2,485. Cratere a volute Napoli 3256: *RVAp* Nr. 40. Frammento di cratere Copenhagen 13320: *RVAp* 2,504 Nr. 88.

Sull'anfora vediamo rappresentato un cavaliere barbuto e con elmo corinzio il quale, lancia in resta, insegue un personaggio riccamente vestito e contraddistinto da un berretto frigio, in fuga su di un cocchio. In un quadro più ampio e arricchito fra l'altro da un'assemblea di divinità nel registro superiore ritroviamo lo stesso motivo letteralmente ripetuto anche sul vaso Hamilton e sul cratere napoletano. Sul frammento di Copenhagen, assai mutilato, restano solo le teste dei cavalli in fuga verso destra; accanto a loro ΕΜΑΣ, incoronata da una Nike: questa figura viene ripresa sia sul cratere che sul vaso Hamilton; il preciso raffronto dimostra come anche il frammento appartenga alla stessa serie e raffigurasse originariamente lo stesso episodio. La fuga di un persiano davanti a un cavaliere greco vittorioso non può riferirsi ad altro che ad un avvenimento allora della massima attualità: le vittorie di Alessandro contro Dario Codomanno.

La ripetizione del medesimo schema iconografico per le figure centrali dell'inseguito e dell'inseguitore indica chiaramente che le raffigurazioni vascolari derivano da un prototipo comune. Questo prototipo viene generalmente identificato con il dipinto della battaglia fra Alessandro e Dario del quale possediamo

la copia più fedele nel mosaico della Casa del Fauno. In effetti il rapporto sembra a prima vista evidente: anche qui Alessandro a cavallo irrompe da sinistra e Dario sul cocchio fugge verso destra volgendosi indietro con un gesto sconsolato.

Proprio in Italia l'iconografia del dipinto è stata largamente recepita, anche a livello assai modesto: ad essa si rifa ad esempio anche una serie di urne funerarie perugine (Brunn-Körte 3, Tav. 111 s.). Nessuno dei riflessi riconducibili ad essa sembra però anteriore alla metà del II secolo a.C. Questo parrebbe corroborare l'ipotesi che il dipinto — eseguito verosimilmente in Macedonia — sia stato trasferito a Roma soltanto dopo la vittoria di Pidna (168 a.C.). L'unica eccezione è costituita proprio dai nostri quattro vasi. Perdipiù, nella serie di riflessi del dipinto, i vasi sono anomali non solo in senso cronologico ma anche in senso iconografico. Infatti manca in essi un motivo che tutte le altre copie, anche quelle più rudimentali, riportano fedelmente e che effettivamente costituisce forse il vertice drammatico della composizione: il cavaliere persiano che al centro del quadro viene trafitto dalla lancia di Alessandro. Questa assenza è particolarmente indicativa nel caso del cratere napoletano, dove l'inseguimento si trova inserito in un ampio scenario di battaglia, con dei combattenti interposti persino fra l'inseguito e l'inseguitore. Proprio in un caso come questo sarebbe stato ovvio riprendere il motivo del cavaliere trafitto: e invece non troviamo altro che figure assolutamente convenzionali, appartenenti al più corrente repertorio della pittura vascolare.

* Per una discussione più dettagliata del problema vedi il mio articolo in *AntK* 20, 1977, 26 ss.: *Alexander in Ruvo, Eretria und Sidon*.

Ne risulta che i vasi apuli devono dipendere da un prototipo assai più povero che evidentemente non comprendeva altro che Alessandro inseguitore e Dario sul cocchio. La situazione si presenterebbe nel modo seguente: *a)* il grande dipinto con la scena di battaglia; *b)* una versione del medesimo fortemente impoverita e ridotta; *c)* dipendenti da quest'ultima: i vasi apuli; *d)* il mosaico e le altre copie, posteriori alla metà del II secolo, che dipenderebbero non più da *b* ma direttamente dall'archetipo *a*.

Una ricostruzione di questo genere viene però smentita dai dati cronologici. Infatti l'archetipo *a* è con ogni probabilità da identificare con il celebre dipinto di Filosseno da Eretria menzionato da Plinio (*NH* 35, 110; vedi T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jhs*, 1973, pp. 158 ss., 170 s.), commissionato da Cassandro di Macedonia intorno al 316 a.C. Viceversa i vasi, attribuibili ad un pittore la cui cronologia appare relativamente ben documentata, vengono generalmente datati intorno al 330.

Accettando tale cronologia il problema viene a porsi in termini assai diversi:

- a)* se i vasi sono anteriori al dipinto di Filosseno, come si spiega lo schema iconografico comune?
- b)* come si spiega la comparsa di questo schema circa 15 anni prima dell'invenzione di Filosseno?

Cominciamo con la seconda questione. Dimentichiamo un attimo sia Filosseno che i vasi apuli e figuriamoci un illustratore qualsiasi incaricato di trovare un corrispettivo iconografico alle prime notizie di vittoria provenienti dall'oriente. Il nostro fittizio illustratore non è un grande artista bensì un modesto disegnatore che cerca, nei limiti del possibile, di attenersi a schemi iconografici già noti. Oltre a ciò l'illustrazione dovrà essere semplice e chiara, leggibile a prima vista. Già per questa ragione egli si limiterà alle figure principali: Alessandro batte Dario (tendenza che si ritrova d'altronde anche nella storiografia contemporanea, che ha spesso interpretato il conflitto come un agone personale fra i due sovrani). Per raffigurare una vittoria non esistono che due formule tradizionali: uccisione o inseguimento. L'illustratore, sapendo che Dario non è caduto in battaglia, sceglierà evidentemente la seconda possibilità. Avremo quindi una scena d'inseguimento: da sinistra verso destra, secondo le normali convenzioni, e con l'inseguito che si rivolge con un gesto di spavento verso l'inseguitore — gesto indispensabile per creare un rapporto fra i due e per chiarire che si tratta effettivamente di una fuga. Ammettiamo che il nostro illustratore disponga di scarse informazioni. Saprà però che il

punto di forza dell'esercito macedone è costituito dalla cavalleria armata di lancia: e avremo quindi un Alessandro a cavallo, armato di lancia. In mancanza di un ritratto si potrà usare per lui lo schema tradizionale delle figure di stratega: e avremo un Alessandro con barba ed elmo corinzio. A caratterizzare la nazionalità dell'inseguito basterà invece un berretto frigio. L'illustratore saprà infine che il re persiano è solito dirigere le sue truppe dall'alto di un cocchio: non conoscendo l'aspetto di un cocchio persiano lo raffigurerà come una normale quadriga.

Naturalmente sarebbero immaginabili anche altre soluzioni: quella che ho tratteggiato è solo la più banale, la più facile ed in quanto facile anche la più convincente. A questo punto evidentemente non sussiste più alcun bisogno di spiegare la scena d'inseguimento sui vasi come il riflesso impoverito e banalizzato dell'invenzione folgorante di un grandissimo artista quale Filosseno.

Abbiamo a che fare con un fenomeno assai più semplice ed allo stesso tempo forse anche più interessante: assistiamo infatti alla nascita di un'iconografia per germinazione spontanea. Tale nascita naturalmente non avviene per caso; essa risponde ad un'esigenza precisa e del resto abbastanza ovvia: di illustrare rapidamente, in modo ideologicamente adeguato e facilmente comprensibile le vittorie di Alessandro. Una volta creatasi questa esigenza, il gradino da superare per elaborare un'immagine in grado di soddisfarla era estremamente basso ed alla portata di qualsiasi illustratore. Si tratta infatti di un'elaborazione quanto mai banale, guidata da un principio che chiamerei il principio del minimo sforzo iconografico. L'immagine è il prodotto di scelte talmente ovvie da parere quasi obbligate e di normalissime convenzioni figurative.

Lo stesso schema figurativo compare pochi anni più tardi in una emissione di decadracce, coniate probabilmente a Babilonia, il cui lato posteriore si riferisce alla vittoria di Alessandro contro Poro nel 326 a.C. Di nuovo abbiamo Alessandro a cavallo, lancia in resta, all'inseguimento dell'avversario sconfitto. La principale differenza, d'altronde quanto mai prevedibile, consiste nel fatto che il re indiano non fugge su un cocchio, bensì su un elefante. Il problema — come raffigurare una vittoria — è lo stesso in ambedue i casi, e viene in ambedue i casi risolto con il medesimo schema iconografico. Questo schema è così poco originale che la ricerca di un «primus inventor» ha forse poco senso: gli inventori potrebbero essere stati molti, indipendenti l'uno dall'altro. D'altronde sembra logico supporre che la sua origine e diffusione siano state quanto meno favorite da ambienti interessati ad un'efficace divulgazione delle vittorie di Alessandro. Che la propaganda ufficiale ne abbia fatto uso è dimostrato dalle tetradramme di Babilonia. Penso che



Fig. 1 - Ricostruzione di un prototipo vascolare di una battaglia di Alessandro.

altrettanto sia avvenuto anche per le vittorie contro Dario: non attraverso le monete, ma forse tramite pitture di carattere piuttosto divulgativo-popolare. Di queste naturalmente non abbiamo resti. Eppure la pittura storica deve essere stata praticata non solo dai massimi maestri del tempo come appunto Filosseno, ma anche a livello molto più modesto. D'altra parte che scene dipinte potessero essere oggetto di rapida divulgazione è dimostrato proprio dalla ripresa di un motivo della battaglia di Filosseno sul cosiddetto sarcofago di Alessandro, prodotto pochissimo tempo dopo a Sidone. È molto probabile che possibilità di questo genere siano state sfruttate anche a scopo propagandistico. Né mi pare che l'esistenza di una «pittura popolare» sia da escludere semplicemente perché non ne parlano le fonti: non fa testo in un campo come questo il silenzio di fonti orientate quasi esclusivamente verso la menzione di «opera nobilia» di alto o altissimo livello artistico.

Che il nostro schema triviale abbia avuto una diffusione ed una tradizione assai più vasta di quel che farebbero pensare i pochi documenti che conosciamo è infine reso probabile dalla sua ricomparsa nel dipinto di Filosseno.

Filosseno ha evidentemente adottato per la sua composizione uno schema tradizionale, forse addirittura canonico: rivestendolo però di significati ben diversi. La modifica principale, altrettanto semplice quanto geniale, è costituita dall'inserimento, fra Alessandro e Dario, del cavaliere trafitto. Il cuneo dell'of-

fensiva macedone ha portato Alessandro fino al centro dell'esercito persiano. All'ultimo istante però la sua lancia non raggiunge Dario, l'obiettivo voluto, bensì un alto ufficiale persiano che gli si è gettato incontro. Nello stesso momento il cocchio di Dario volta e riesce a fuggire; la fuga, che prima era un semplice effetto dell'inseguimento di Alessandro, acquista un carattere attivo: diventa una decisione strategica, con la quale Dario si sottrae al suo inseguitore. Allo stesso tempo il suo sguardo ed il gesto della mano non si rivolgono più solo ad Alessandro ma anche verso il cavaliere trafitto: esprimendo così non più solo lo spavento dell'inseguito ma anche e forse soprattutto l'orrore del sovrano per la morte di chi si sacrifica per lui. Tutto ciò comporta non solo un diverso contenuto drammatico ma anche un cambiamento decisivo per quanto riguarda la struttura temporale della rappresentazione. Sui vasi apuli l'inseguimento ha carattere continuo, si protrae nel tempo; Filosseno invece rappresenta un unico momento, concreto e preciso: l'attimo culminante della battaglia. Lo stesso vale per lo spazio: scarsamente precisabile e aperto — aperto anche a influssi divini — sui vasi apuli; completamente coerente, chiuso e profanizzato nella pittura di Filosseno.

Un'ultima osservazione da un punto di vista semiologico. Le diversità che ho cercato di descrivere fra i due livelli di rappresentazione — la versione triviale dei vasi apuli e quella colta di Filosseno — non è legata solo a due livelli di qualità: ha anche ragioni funzionali.

La versione triviale comunica una notizia inaudita e forse sconvolgente in forma convenzionale, semplice da leggere e facile da ritrasmettere. Siamo per così dire al livello del grido dello strillone: «Travolgente vittoria macedone! Alessandro mette in rotta il gran re!». Il messaggio si rivolge ad un pubblico potenzialmente molto vasto: si presta egregiamente ad una larga diffusione e quindi ad un'utilizzazione in chiave propagandistica. Tecnicamente parlando si tratta di una comunicazione altamente informativa nel contenuto e ridondante nella forma.

Nel dipinto di Filosseno abbiamo esattamente il contrario: il contenuto — per quanto riguarda il mero fatto della vittoria contro Dario — ha perso ormai ogni valore di novità, diventando a sua volta ridondante. Nuovi ed altamente informativi sono invece i mezzi dell'espressione artistica. Ne risulta una pittura che si rivolge ad un pubblico ristretto, di corte, notevolmente sofisticato e intenditore: in grado di apprezzare sia la complessità dell'azione, sia il realismo meticoloso fin nei minimi particolari etnografici.

GIULIANI — L'ipotesi tradizionale di una derivazione dei vasi apuli dall'archetipo copiato nel mosaico urta contro ostacoli cronologici, per evitare i quali non ci sono che due vie: abbassare la datazione dei vasi oppure rialzare quella del dipinto archetipo. Nel primo caso occorre modificare, insieme alla cronologia del pittore di Dario, anche tutto quello che crediamo di sapere sulla pittura apula, incorrendo fra l'altro nelle ire di Trendall. Nel secondo caso si è portati conseguentemente a negare l'identificazione dell'archetipo del mosaico con il dipinto di Filosseno, saldamente datato intorno al 316 a.C.: identifica-

zione non certa, ma sempre corroborata da buoni indizi. Scartato Filosseno bisognerà attribuire il dipinto — celebre, come dimostrano le numerose copie — ad un pittore non meno noto: ad Apelle per esempio. Ma le fonti, piuttosto ricche per quanto riguarda Apelle, non menzionano nessun suo dipinto di una battaglia fra greci e persiani, che pure avrebbe dovuto essere una delle sue opere capitali. Tale silenzio mi pare quanto meno sospetto. Ambedue le vie si presentano quindi non facili. Ma il difetto capitale dell'ipotesi derivativa consiste nel non sapere spiegare alcuna delle peculiarità iconografiche dei vasi apuli. Se essi derivano dal dipinto, come mai allora abbiamo un Alessandro barbuto e con l'elmo? Come mai non abbiamo il cavaliere trafitto? L'unica corrispondenza riguarda solo ed esclusivamente le figure di Alessandro e di Dario. Non è forse allora più gradevole, per queste due, la mia ipotesi di una genesi triviale, indipendente dal dipinto?