

Elena CALANDRA

L'occasione e l'eterno: la tenda di Tolomeo Filadelfo nei palazzi di Alessandria. Parte seconda. Una proposta di ricostruzione *

1. Ricostruzioni precedenti

Pare opportuno premettere alla disamina delle possibilità di ricostruzione della tenda un *excursus* sulle altrui proposte precedenti, in quanto per alcuni aspetti esse sono condivisibili e in parte recuperabili; va al tempo stesso sottolineato preliminarmente che le differenze nelle interpretazioni si colgono maggiormente nella ricostruzione dell'alzato, essendo la fonte decisamente più chiara per la pianta.

Solo coniugando le conoscenze sulla pianta e quelle sull'alzato, comunque, si può pervenire a una proposta, non prima di avere tentato di dirimere diverse questioni. Varie sono infatti le difficoltà che ostano a una restituzione inoppugnabile, prima fra tutte il silenzio di Ateneo sulle misure, riportate con certezza solo in relazione al numero (4 x 5) e all'altezza delle colonne (50 cubiti), e altrimenti in forma ambigua: non è infatti chiaro a quali dimensioni vadano riferite le misure degli *antra*, sei sui lati lunghi, quattro su quelli corti, in relazione ai quali la fonte menziona la misura di 8 cubiti l'uno. Di conseguenza, anche le interpretazioni che sono state avanzate divergono, e non di poco.

1.a. La ricostruzione del Franzmeyer (1904)

Lo studioso impernia il ragionamento sulle dimensioni delle *klinai*, stimate, per raffronto con i triclini romani, della lunghezza di circa 3-4 cubiti; ipotizzando 50 *klinai* sui lati lunghi, egli calcola 188

* Il contributo è la continuazione di CALANDRA 2008. Come già in tale sede, i vocaboli greci sono citati in carattere greco solo quando sono usati come citazione puntuale, mentre sono traslitterati quando sono impiegati genericamente. Si elencano nelle *Abbreviazioni bibliografiche* solo le voci nuove rispetto a CALANDRA 2008, cui si rinvia. Entrambi i lavori sono stati oggetto di un intervento a Parigi all'EPHA, nell'ambito del corso di Archeologia Greca tenuto dal Prof. François Queyrel, da cui sono emersi ulteriori interessanti spunti.

Le tavole nn. 22, 24, 26, 28, sono state prodotte nell'ambito di un lavoro, scaturito da contatti con la Prof. Antonella Coralini dell'Università di Bologna, presso il laboratorio Visit (Visual Information Laboratory) del Cineca Consorzio Interuniversitario (www.cineca.it), sede di Bologna, di cui l'Ing. Antonella Guidazzoli è responsabile. Nell'ambito dei beni culturali la missione del laboratorio è quella di sviluppare, in un ambiente di lavoro interdisciplinare, applicazioni interattive di *Virtual Cultural Heritage*, ossia sistemi virtuali che consentano la rappresentazione, la navigazione e il collegamento alle fonti di ambienti d'interesse storico archeologico. In questo laboratorio la Dott. Elena Toffalori ha svolto il lavoro preparatorio propedeutico alla creazione del modello geometrico della struttura della *skéné* e alla successiva progettazione di uno spazio immersivo di visualizzazione. Le tavole esprimono una sintesi visiva di questa attività.

cubiti, cui ne aggiunge 12 per il passaggio, arrivando a una lunghezza di 200; considerando il rapporto 4:3 che lega le dimensioni della tenda (come suggerisce il numero delle colonne), il lato corto misurerebbe 150 cubiti. Le dimensioni sarebbero dunque di m 105 x 78,5, con intercolumni di m 25, a fronte di quattordici colonne¹; la disposizione delle *klinai* lascerebbe uno spazio centrale vuoto, destinato ad accogliere, per esempio, spettacoli di danza; tale spazio è considerato privo di colonne, che sono collocate tutt'intorno, a sostegno dell'apparato. Gli *antra*, invece, sono immaginati di misure variabili, per un miglior adattamento alle dimensioni degli intercolumni².

Il limite della proposta sta nelle dimensioni: una campata di m 25, senza sostegni intermedi, non è giustificabile per ragioni strutturali; né il testo di Ateneo autorizza ad allineare lungo le pareti della tenda tutte le *klinai* nel senso della lunghezza. Una simile disposizione, infatti, non trova nessun riscontro nell'evidenza archeologica delle sale per banchetto, che è stata accuratamente raccolta e vagliata dal Börker nel suo importante lavoro ³. Da esso si evince che non esistono testimonianze di distribuzioni per così dire lineari su un grande spazio; ora, un simile assetto delle *klinai* potrebbe anche essere un *unicum* nell'ambito di un apparato comunque unico come quello voluto da Tolomeo, ma all'ipotesi osta comunque il problema appena invocato della statica.

L'analisi del Franzmeyer, comunque, ha il merito di conferire fisicità e verosimiglianza al racconto di un'evidenza di difficile comprensione, e per questo viene discussa qualche anno dopo dal Leroux.

1.b. La ricostruzione del Leroux (1913)

La proposta di questi, anteriore di un anno a quella dello Studniczka, inquadra la tenda nella tipologia degli edifici ipostili cui dedica la sua importante monografia, e propone una restituzione grafica sia della pianta sia dell'alzato (fig. 1)⁴.

Il Leroux mantiene il rapporto 4:3 delle dimensioni, ma restituisce la pianta con solo dodici colonne, considerando come lato principale quello più corto, che immagina privo di facciata, o con una sorta di facciata aperta, per la quale la presenza di due colonne anteriori evidentemente costituirebbe un intralcio alla vista del tutto; allo spazio così concepito egli aggiunge altri sedici pilastri esterni, che sarebbero le παραστάδες citate da Ateneo come sostegni per le cento figure di marmo, e li impiega come elementi strutturali del porticato, περίκτυλος κύριγξ, destinato al seguito dei banchettanti⁵. Il

¹ L'unità di misura alla base dei calcoli in tutte le ricostruzioni precedenti è il cubito regale, pari a m 0,525.

² FRANZMEYER 1904, pp. 10-15.

³ BÖRKER 1983.

⁴ LEROUX 1913, pp. 224-236. Il Leroux era in contatto con lo Studniczka (LEROUX 1913, nt. 1 a p. 225; STUDNICZKA 1914, p. 14).

⁵ LEROUX 1913, p. 226 e nt. 2.

testo greco, in realtà, difficilmente supporta quest'interpretazione. Il Leroux accetta la lezione originaria ὄψις, il che lo obbliga a pensare alla vista, da / per l'esterno, leggendo appunto «ὄψις» in luogo di «ἀψις», porta, nella frase «ἢ γὰρ κατὰ πρόσωπον ἀψις ἀφείτ' ἀναπεπταμένη»: da ciò consegue che il lato anteriore, d'ingresso, è interpretato come aperto, con veduta relativa dell'esposizione interna⁶.

Tuttavia una simile costruzione, così aperta, sembra ardua da immaginare, pur in un'ottica di esibizione delle ricchezze e di celebrazione, ed è priva di confronti. E neppure sostenibile è l'interpretazione delle παρατάδες, che Ateneo, come si vedrà, collega invece all'esposizione delle opere d'arte in marmo: il compilatore dichiara infatti che queste ultime erano cento, e questo numero non è in alcun modo conciliabile con i sedici pilastri ipotizzati⁷. La presenza di ulteriori sostegni esterni, peraltro, è pienamente giustificata: Ateneo, effettivamente, parla di un porticato esterno che doveva essere sorretto da pilastri o colonne *ad hoc*, ma non parla degli elementi strutturali, né si può pensare di identificarli, appunto, con le παρατάδες.

Lo studioso si cimenta anche con il problema delle dimensioni, nella consapevolezza dell'insufficienza dei dati, e stima m 25 per la larghezza totale della peristasi; tale misura può essere ridotta al massimo a m 20, secondo il Leroux, se si considera il numero dei letti, che egli dispone cinquanta per lato e trenta in fondo; la lunghezza degli intercolumni è stimata pari a m 7 circa, mentre la superficie complessiva sarebbe pari a m 21 x 32⁸. Come si vede, il Leroux non usa dati metrologici assoluti, ma si fonda su stime e su valutazioni complessive, e su questa base contesta i calcoli del Franzmeyer⁹.

Quanto alla proposta di ricostruzione per l'alzato, il Leroux concorda con quest'ultimo nel supporre che il tetto fosse sorretto solo dalle colonne tutt'intorno, mentre non vede sostegni nello spazio centrale. Il padiglione per il banchetto doveva essere più alto della galleria che correva sui tre lati, e formava «au milieu et au-dessus de l'édifice une sorte de grand baldaquin rectangulaire», composto tutto di stoffe, tese fra una colonna e l'altra¹⁰. Più complessa la ricostruzione della parte superiore, per la quale, di fronte a un indubbio problema del testo, il Leroux propone di sopprimere la frase «ἀνύμφαι ἐλείφθησαν, ἐν αἴς», e considera gli *antra* come nicchie, che immagina o conformate a grotta o caratterizzate dal profilo semplice e regolare, disposte a formare un fregio, sovrastante l'architrave liscio, adorno solo degli scudi; gli altri oggetti d'ornamento sarebbero invece collocati all'esterno¹¹.

⁶ LEROUX 1913, p. 225.

⁷ Lo stesso LEROUX 1913, nt. 1, p. 227, dichiara qualche perplessità in proposito.

⁸ LEROUX 1913, pp. 227-228.

⁹ LEROUX 1913, p. 228, nt. 1.

¹⁰ LEROUX 1913, pp. 228-229.

¹¹ LEROUX 1913, p. 229; cfr. CALANDRA 2008, p. 28, nt. 18.

Infine, il tetto sarebbe orizzontale, sormontato da due aquile. L'argomentazione circa la conformazione del tetto poggia proprio sul numero dei volatili, che il Leroux inferisce essere due: se si fosse trattato di un frontone triangolare, sostiene lo studioso, l'autore antico avrebbe fatto riferimento a tre, e non a due, aquile, in posizione acroteriale. In realtà il testo dice che gli uccelli «κατὰ πρόσωπον ἦσαν ἀλλήλων», cioè si fronteggiavano, e, si può aggiungere, a coppie, visto l'uso di «ἀλλήλων», che indica reciprocità ma non strettamente dualità. Tutto ciò dunque non è sufficiente a garantire che le aquile fossero solo due.

Al tempo stesso, ammettendo la struttura piana della copertura, il Leroux è costretto a supporre per essa una tripartizione nel senso della lunghezza, per spiegare l'*ouraniskos* centrale, interrogativamente interpretato o come un baldacchino o come un semplice *velum*, teso sulla parte mediana del soffitto¹².

Se la restituzione nei dettagli non è condivisibile, come si è visto, tuttavia al Leroux va ascritto il merito di avere contestualizzato la struttura, «fragile merveille» nelle sue parole, nel panorama degli edifici ipostili, ma soprattutto di averla inquadrata nella tipologia edilizia che più di ogni altra ne spiega le caratteristiche e le peculiarità: l'*oecus aegyptius*, su cui si avrà modo di ritornare approfonditamente¹³. Questa intuizione, e altre, come i riflessi nelle pitture pompeiane di terzo e quarto stile, tali restano: forse in attesa dell'imminente pubblicazione dello Studniczka, con cui vi era un costante scambio di idee¹⁴.

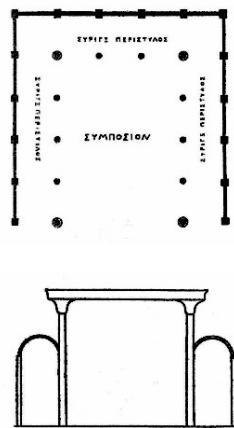


Fig. 1. Ricostruzione secondo LEROUX 1913, figg. 62-63, pp. 226-227. La pianta e la sezione dell'alzato sono state montate in modo che le colonne dell'alzato corrispondano a quelle in pianta.

1.c. La ricostruzione dello Studniczka (1914)

Nella celebre monografia, lo studioso tedesco propone la sua traduzione, da cui muove per la ricostruzione. Questa è la proposta che ha fatto scuola per molti decenni, ed è fondata su determinate

¹² LEROUX 1913, pp. 229-230.

¹³ LEROUX 1913, pp. 233-234.

¹⁴ LEROUX 1913, p. 225, nt. 1.

congetture circa il testo, con implicazioni di rilievo sull'esegesi complessiva. Esse possono essere così sintetizzate¹⁵:

- «ὄψις» in luogo di «ἀψις», con la stessa lettura del Leroux¹⁶;
- «ἐν ταῖς τρισὶ πλευραῖς», in tre ali, in luogo di «ἐν ταῖς δυὶ πλευραῖς», nella frase «ἔκειντο δὲ κλῖναι χρυσαῖ φηγγόποδες ἐν ταῖς δυὶ πλευραῖς ἑκατόν», per la disposizione dei letti¹⁷;
- «συμφάλα», ninfei, al posto di νύμφαι, ninfe; tali ninfei sono intesi come collocati «κατὰ μέσον δὲ τῶν ἀντρῶν», dunque fra gli antri, che lo studioso definisce «Grotten»¹⁸;
- «σκηνή» al posto di «κλίνη» nella frase «ἐπεπήγει δὲ τοῦ κυμποκίου καταντικρὺ καὶ ἑτέρα κλίνη»: ne deriverebbe dunque una seconda tenda¹⁹.

Lo Studniczka vede un padiglione articolato su tre gallerie disposte ortogonalmente, con lo spazio centrale coperto da un tetto a falda unica, quasi una tettoia (fig. 2)²⁰.

Seguendo Ateneo, attorno alle colonne portanti lo studioso pensa al portico sui tre lati, sorretto da un ulteriore colonnato, costituito da pilastri, che sorregge una copertura a volta. Le *klinai* sono immaginate come disposte a gruppi di quindici lungo tre lati della tenda, che avrebbe avuto il lato anteriore scoperto, lasciando a vista l'interno. La discrepanza fra i numeri indicati dalla fonte, centotrenta o cento, è risolta prospettando l'eventualità di non predisporre i due gruppi di *klinai* più vicini alla porta d'ingresso (fig. 3). Come appena detto, accanto alla tenda principale lo Studniczka ne immagina una seconda, destinata all'esposizione del vasellame prezioso²¹.

La planimetria così organizzata induce l'autore a proporre confronti con gli *oeci* di varie abitazioni di età romana, come la Casa del Meleagro e la Casa del Labirinto a Pompei, la casa presso la Stazione di Trastevere a Roma e la villa dei Laberii a Uthina²².

Ammettendo il cubito pari a m 0,525, secondo Studniczka la misura fondante per la ricostruzione dell'alzato (fig. 4) è data dal diametro delle basi delle colonne, inferito dalle pitture pompeiane e stimato mediamente pari a m 1,31; tale diametro, bilanciato con il numero delle *klinai*, porta a una stima finale di m 32,55 x 43,05 per la pianta²³ e a un'altezza complessiva ipotetica di 54 o 55 cubiti, pari a m 29, di cui m 26,25 dati dall'altezza delle colonne²⁴. La morfologia particolare di queste è spiegata con

¹⁵ Per il testo accettato e la traduzione STUDNICZKA 1914, pp. 5-8.

¹⁶ STUDNICZKA 1914, pp. 154-156.

¹⁷ STUDNICZKA 1914, pp. 156-157.

¹⁸ STUDNICZKA 1914, p. 7.

¹⁹ STUDNICZKA 1914, pp. 161-162.

²⁰ Cfr. anche le critiche di SALZA PRINA RICOTTI 1988-1989, pp. 209-211.

²¹ STUDNICZKA 1914, pp. 72 e pp. 147-152.

²² STUDNICZKA 1914, pp. 32-33.

²³ STUDNICZKA 1914, pp. 43-47 (pp. 43-44 per i calcoli relativi alle colonne).

²⁴ STUDNICZKA 1914, pp. 40-44 e 59.

riferimenti puntuali: per quelle a forma di palma sono invocate testimonianze della prima età imperiale, come, in architettura, il capitello del tempio di File, e, in pittura, le colonne a forma di palma della Casa di L. Cecilio Giocondo²⁵. Giustamente lo studioso rileva che l'ornato realisticamente vegetale in architettura non era unico, tanto che, per contestualizzare meglio il caso alessandrino, adduce esempi a Pergamo e a Palmira, e ricorda la presenza, nella *pompé*, di sette palme dorate, oltre a quella, simbolo di Vittoria, portata dalla *Penteteris*²⁶. Quanto alle colonne a forma di tirso, il commentatore pensa piuttosto a delle semicolonne, cioè a un ordine applicato²⁷. La stessa natura dovevano avere le παραστάδες, pilastri lignei secondo lo Studniczka, che le avvicina funzionalmente all'ordine applicato, usato per esempio nel tempio F di Selinunte, considerandole supporti per le cento opere d'arte in marmo, intese come statue²⁸.

L'architrave correva sulle colonne, e al di sopra poggiava l'*ouraniskeos*, la copertura, per la quale vengono richiamati i baldacchini orientali, ma anche i velari teatrali e anfiteatrali del mondo romano²⁹. La travatura, drappeggiata di stoffe rosse e bianche, veniva a costituire un soffitto a lacunari³⁰. Tappeti erano tesi fra le colonne a recingere lo spazio interno, insieme alle pelli degli animali esotici³¹; gli scudi erano appesi a mo' di dedica³²; più sfumata è la posizione dello studioso circa i quadri di Sicione, che nella ricostruzione grafica figurano all'esterno³³. Esterni risultano anche gli *antra*, interpretati come grotte, o meglio come spazi delimitati contenenti rilievi rappresentanti scene simposiastiche sullo sfondo di grotte. Lo studioso adduce il riferimento ai rilievi con la raffigurazione di Dioniso che visita la casa del poeta; alternati a queste scene erano i tripodi, considerati dallo Studniczka come simboli dionisiaci, e avvicinati a quelli adottati come premi per le gare teatrali ad Atene. La sequenza di nicchie e tripodi sarebbe stata posta a un'altezza di m 13³⁴. Va tuttavia osservato che non vi è completa rispondenza fra la discussione addotta e la resa disegnativa: in questa, infatti, antri e ninfei coincidono, mentre nella traduzione essi risultano ben distinti³⁵. Lo spazio libero nella parte alta avrebbe garantito l'illuminazione della struttura. Infine, il tetto era guarnito da aquile acroteriali³⁶.

La disamina dello Studniczka, che si segnala per una completezza mai più attinta, è altresì ricca di

²⁵ STUDNICZKA 1914, pp. 35-38.

²⁶ STUDNICZKA 1914, p. 38.

²⁷ STUDNICZKA 1914, pp. 39-40.

²⁸ STUDNICZKA 1914, pp. 74-86.

²⁹ STUDNICZKA 1914, pp. 48-51.

³⁰ STUDNICZKA 1914, pp. 52-56 e 87-91.

³¹ STUDNICZKA 1914, pp. 68 e 70.

³² STUDNICZKA 1914, pp. 90-91.

³³ STUDNICZKA 1914, p. 73.

³⁴ STUDNICZKA 1914, pp. 91-102.

³⁵ STUDNICZKA 1914, p. 7: «Inmitten der Grotten blieben (in der Felswand) Nymphäen frei, worin goldene delphische Dreifüße auf (silbernen) Untersätzen standen».

³⁶ STUDNICZKA 1914, pp. 61-66.

intuizioni lucidissime, come quella che vede nella struttura un'anticipazione delle basiliche di età romana³⁷.

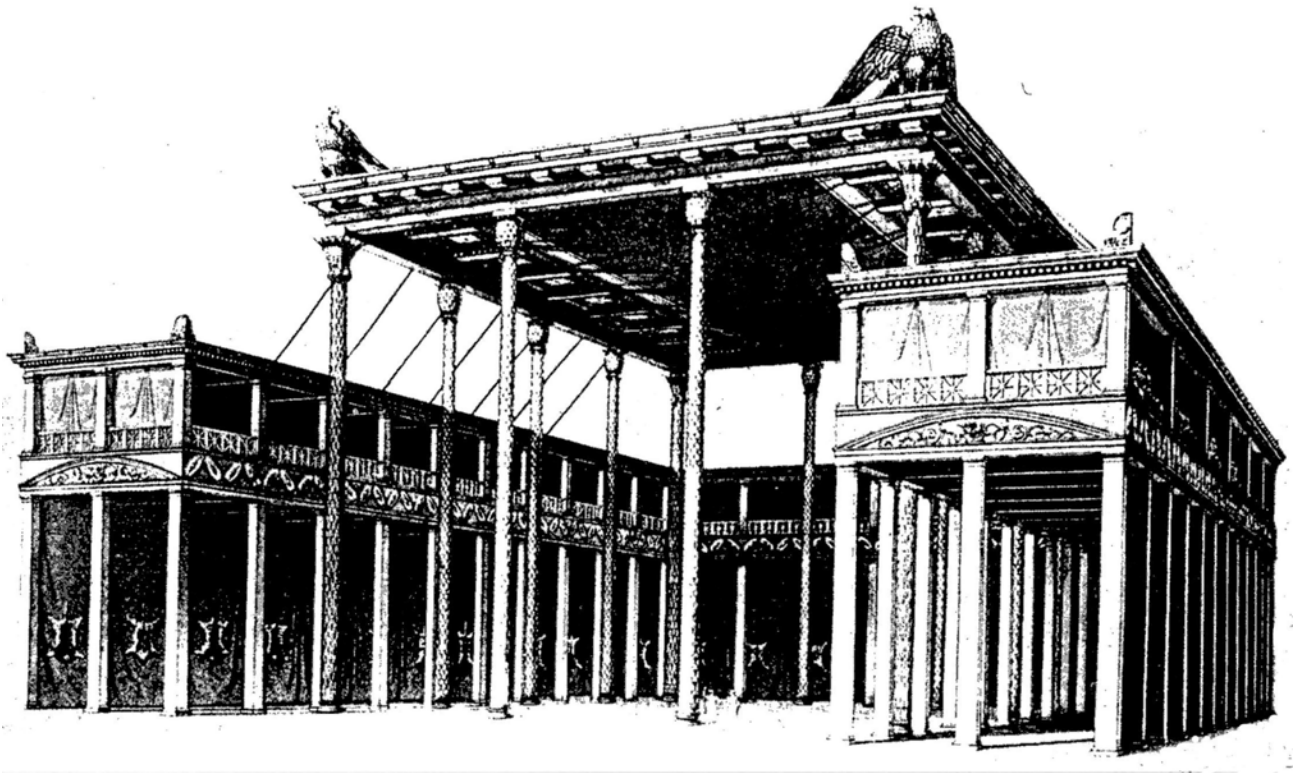
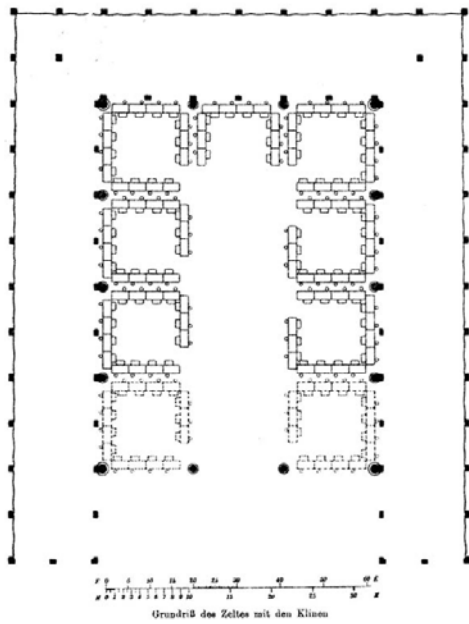


Fig. 2. Alzato secondo STUDNICZKA 1914, tavola fuori testo.

³⁷ STUDNICZKA 1914, pp. 102-104. Decisamente meno probabile il rinvio alla sala di *Tuthmosis* nel tempio di Ammone a Karnak (pp. 105-106).



Abbild. 4. K. 9. Gestalt. 4. Wismar. 4. 300. 100. 11. XXX. 11

Fig. 3. Pianta, con indicazione della disposizione delle *klinai*, secondo STUDNICZKA 1914, tavola fuori testo. Le *klinai* vicine all'ingresso, che potevano non essere predisposte, sono tratteggiate.

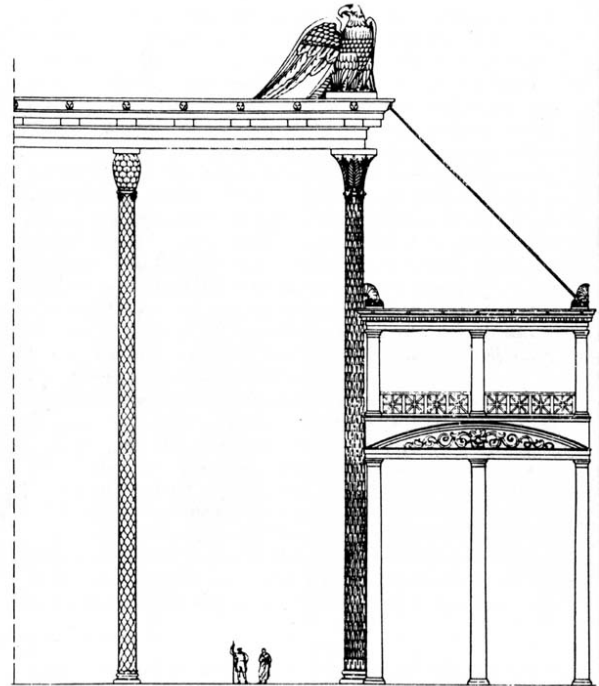


Fig. 4. Sezione dell'alzato, lato d'ingresso, secondo STUDNICZKA 1914, tavola fuori testo. Ben visibili sono la colonna angolare a forma di palma e una di quelle intermedie a forma di tirso.

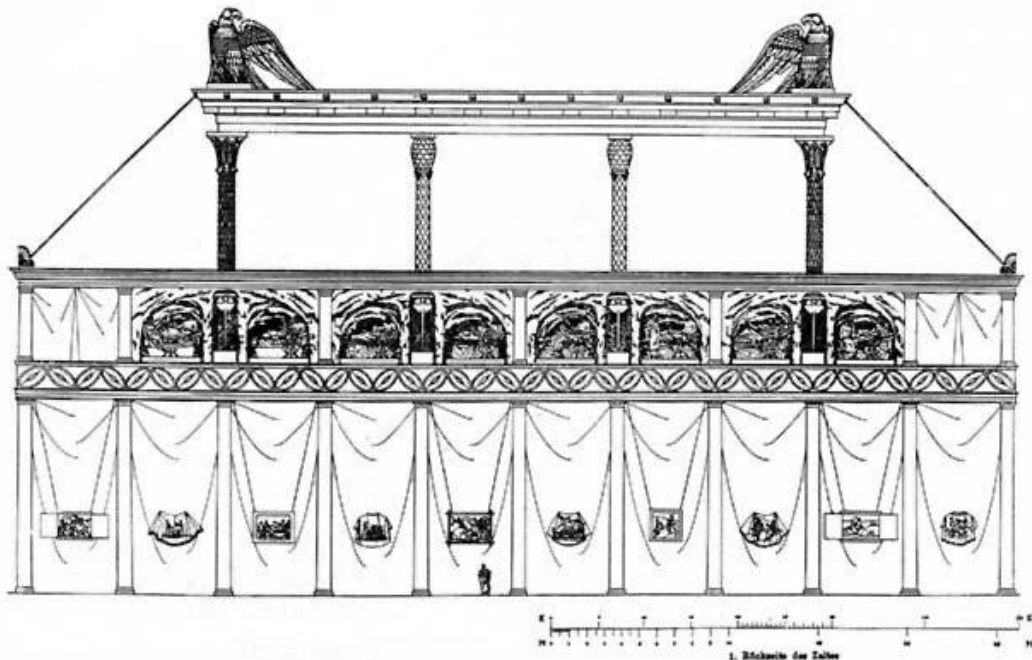


Fig. 5. Retro secondo STUDNICZKA 1914, tavola fuori testo.

1.d. La ricostruzione del Frickenhaus (1917)

Per quanto riguarda il pianoterra, non molto diversa è la valutazione del Frickenhaus, a tratti critico nei confronti dello Studniczka, con il quale comunque era in contatto³⁸. Il Frickenhaus si concentra dichiaratamente sull'interno e sull'apprestamento del banchetto, esaminando solo la parte di testo che pertiene a esso; perciò non affronta la questione della ricostruzione in altezza³⁹. Egli pure accetta la lezione ὄψις, e immagina un ambiente aperto sul lato lungo, con un'apertura corrispondente a due intercolumnni, esposto in modo da godere dell'insolazione massima durante la stagione invernale⁴⁰. Va osservato in proposito che il problema dell'esposizione naturalmente è di un certo peso, ma non si può trascurare che in realtà la tenda fu usata per un anno intero, e non solo d'inverno.

Nello spazio delimitato dalle colonne il Frickenhaus dispone cento *klinai* linearmente tutt'intorno, e delimita degli spazi interni, sì che la tenda, nelle parole dello studioso, era «non un *oikos*, ma una summa di *oikoi*»: egli colloca cinque letti in corrispondenza della facciata dell'ingresso, cinque ai lati di esso, quindici sui lati corti, venti sul lato lungo di fondo; ne dispone inoltre tre sequenze di cinque accoppiate a formare delle delimitazioni intermedie sul lato di fondo⁴¹. Questa proposta è esemplata su quella della sala grande dell'*bestiatorion* nell'*Asklepieion* di Trezene, che è sostenuta da un colonnato interno e si affaccia su un ampio cortile a peristilio⁴².

Gli *oikoi*, di cui Ateneo non parla, erano gli ambienti in cui si suddividevano le sale per banchetti, all'interno dei quali venivano allestite le *klinai* in numero variabile; di consueto esse si affacciavano su uno spazio centrale più ampio, talora delimitato da un peristilio, verso il quale potevano convergere gli sguardi dei convitati⁴³. Il Frickenhaus calcola anche le dimensioni dei letti, per confronto con alcune sale da banchetto conosciute, e stima per ciascuno una misura di m 1,85 x 0,80, arrivando a immaginare, a quanto si ricava dalla planimetria pubblicata, circa m 43 x 33 per lo spazio delimitato dalle colonne, mentre l'ingombro dei letti risulta pari a m 40 x 29 circa (fig. 6). I valori, dunque, non sono molto diversi da quelli calcolati dallo Studniczka.

Sulla storia delle ipotesi ricostruttive dell'apparato, a dire il vero, la lettura del Frickenhaus non incide molto, e non arriva mai a prevalere su quella dello Studniczka, che nella sua completezza è rimasta a lungo dominante.

³⁸ FRICKENHAUS 1917, pp. 117-121 (p. 119 per un cenno a un contatto probabilmente epistolare con lo Studniczka); senza sostanziali mutamenti *Skené*, s.v., in *R.E.*, II Serie, IIIA 1, 1927, cc. 471-472 (FRICKENHAUS).

³⁹ FRICKENHAUS 1917, pp. 118-119.

⁴⁰ FRICKENHAUS 1917, pp. 118-119.

⁴¹ FRICKENHAUS 1917, pp. 119-120.

⁴² FRICKENHAUS 1917, p. 116. Il rinvio a tale sala è anche di STUDNICZKA 1914, pp. 147-152.

⁴³ BÖRKER 1983, pp. 13-14.

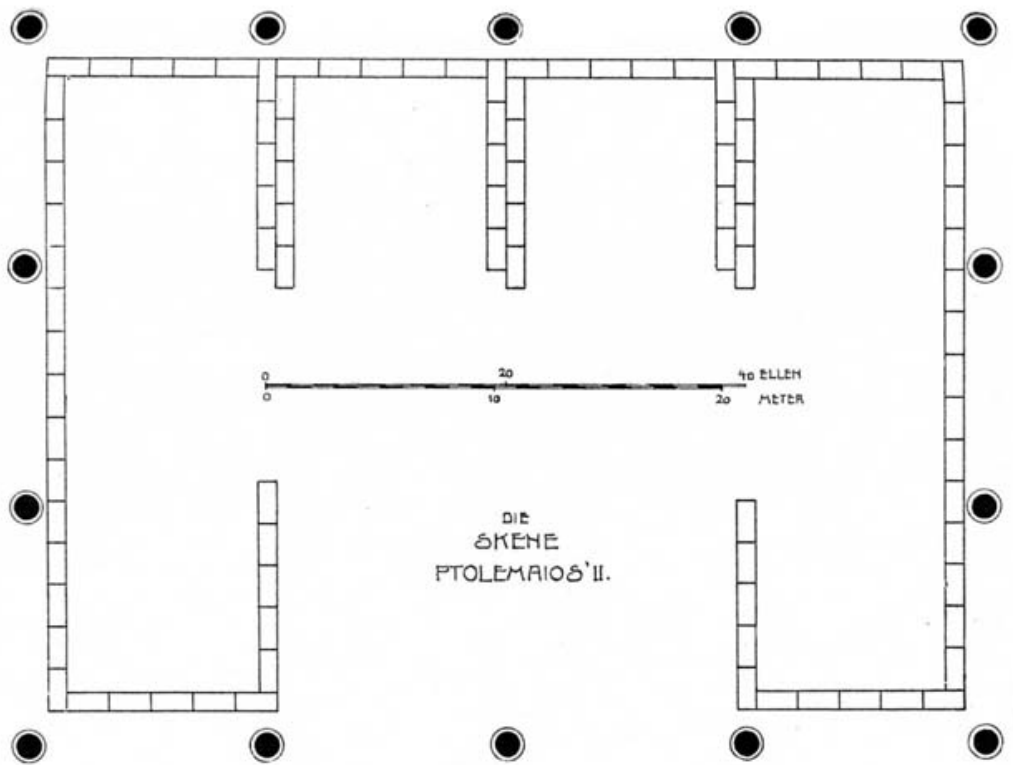


Fig. 6. Pianta, con indicazione della disposizione delle *klinai*, secondo FRICKENHAUS 1917, fig. 2, p. 117.

1.e. La proposta del Tomlinson (1983-1984)

La prima ripresa della riflessione sull'argomento dopo molti decenni si deve al Tomlinson. Lo studioso riparte dalle *klinai*, che considera come unità di misura lineare, e, muovendo dal numero di centotrenta, ne immagina cinquanta ai lati e trenta in fondo; le misure che propone per le *klinai* sono pari a m 1,80, arrivando a un totale di m 54 x 90 per l'intero apparato⁴⁴. Valori così elevati, tuttavia, non si giustificano alla luce del numero dei sostegni, e obbligano a postulare l'esistenza di ulteriori sostegni interni, che peraltro Ateneo non cita. Inoltre, il Tomlinson non chiarisce come avrebbero dovuto essere collocate le *klinai*, o meglio, ciò che lascia intuire è l'ordinamento lineare di esse, l'una in fila all'altra, ciascuna nel senso della lunghezza, seguendo i lati della struttura: solo così si giustificano le misure di m 54 x 90: 30 *klinai* x 1,80 = m 54; 50 *klinai* x 1,80 = m 90.

In precedenza, lo stesso Tomlinson, avvalendosi del medesimo criterio, ma con valori numerici di base diversi, aveva calcolato per la tenda una misura approssimativa di m 60 x 80 circa⁴⁵. Questa lettura è molto simile a quella del Franzmeyer (che però non viene citata), e ne ha anche i limiti, non

⁴⁴ TOMLINSON 1983-1984, pp. 261 e 264.

⁴⁵ TOMLINSON 1970, pp. 309-311.

trovando giustificazione sul piano strutturale né annoverando confronti con altre sale per banchetto; anche se non è convincente a livello statico, annette comunque una notevole importanza agli aspetti ornamentali, e attira l'attenzione, seppur cursoriamente, sulle sale per banchetto macedoni come possibili modelli di riferimento per la tenda⁴⁶.

1.f. La ricostruzione di Winter e Christie (1985)

Le prime voci che affrontano in senso complessivo la ricostruzione dello Studniczka per prenderne le distanze sono quella di Winter e Christie, di Lavagne e della Salza Prina Ricotti. Mantenendo sostanzialmente la pianta del 1914, Winter e Christie e la Salza Prina Ricotti si cimentano con l'assai più problematica ricostruzione dell'alzato, muovendo dalla valutazione dell'unico elemento quantitativo dichiarato, gli *antra*, in numero di 6 x 4 e di 8 cubiti ciascuno: è proprio intorno a tali elementi, alla loro collocazione nell'apparato e in relazione all'intero partito decorativo, che si deve impennare la ricostruzione del complesso.

Winter e Christie si concentrano sugli aspetti strutturali e non su quelli decorativi. L'ingresso della sala per banchetti è immaginato sul lato lungo, marcato dalle cinque colonne; la sala è affiancata dal porticato a ferro di cavallo, sorretto all'esterno da nove pilastri a sezione quadrata sui lati corti e da tredici sul lato lungo di fondo, e all'interno da pilastri appoggiati alle colonne portanti della sala. In facciata il porticato laterale era retto da un ulteriore pilastro. Sul lato lungo di fondo gli ultimi due pilastri agli estremi sono distaccati dagli altri, mentre quelli addossati alle colonne di fatto costituiscono un ordine applicato⁴⁷ (fig. 7).

Il porticato, di altezza meno elevata rispetto alla sala, figura come coperto a volta, mentre l'ambiente principale presenta il soffitto cassettonato e il tetto a doppio spiovente, come si coglie anche nella sezione. Una corretta illuminazione nelle ore diurne doveva essere garantita da ipotetiche finestre, ricavate nel disavanzo altimetrico tra il corpo principale e il porticato sui tre lati ("clerestory windows" secondo i due autori)⁴⁸. L'altezza della struttura, al tempo stesso, consentiva più livelli di esposizione, contando però un solo piano effettivo di elevato. L'apparato decorativo e gli *antra*, secondo questa proposta, si trovavano all'interno, a differenza di quanto ipotizzato dallo Studniczka⁴⁹. Questa è una novità di peso notevolissimo, che muta il modo di vedere l'interno della struttura. Anche per le aquile si suppone che si trovassero all'interno: non si sarebbe trattato di acroteri, ma piuttosto di elementi di

⁴⁶ TOMLINSON 1970, pp. 314-315, e ancora TOMLINSON 1983-1984, pp. 263-264. MILLER 1993, pp. 45-46, ravvisa una forte vicinanza tra l'impianto decorativo del soffitto della tenda e quello della Tomba di Lyson e Kallikles a Lefkadia.

⁴⁷ WINTER, CHRISTIE 1985, p. 294.

⁴⁸ WINTER, CHRISTIE 1985, p. 305.

⁴⁹ WINTER, CHRISTIE 1985, pp. 292-299.

bronzo dorato appesi alle travi, o di *appliques* ricamate in oro all'interno della copertura della parte centrale della navata⁵⁰ (figg. 8 e 9).

Va chiarito da subito che in base al testo di Ateneo l'unica sistemazione possibile per gli *antra* è all'interno, ed è da questa che, come detto, si deve muovere. Proprio a partire dagli *antra*, infatti, Winter e Christie ipotizzano per l'apparato una misura oscillante fra i 33 e i 36 cubiti per i lati corti (fra i 17, 25 e i 18, 75 metri) e i 44 e i 48 cubiti (fra i 23 e i 25 metri) per quelli lunghi⁵¹.

Alla base di questi calcoli è l'assunzione che le misure degli *antra* siano vincolate a quelle delle colonne, e di conseguenza le due grandezze, una presunta (il diametro delle colonne) e una certa (l'ampiezza dell'*antron*) vengono sommate.

Nel suo insieme, la costruzione è considerata dai due studiosi come una sorta di prototipo delle sale a impianto basilicale, a continuazione dell'ipotesi già avanzata in proposito dallo Studniczka⁵². In effetti, sotto il profilo tanto concettuale quanto tipologico il passaggio dalle *basilikai anlai* di età ellenistica alle basiliche di età romana è di notevole rilievo: come i due autori non mancano di sottolineare, gli ambienti a peristilio interno, dopo essersi diffusi nell'architettura domestica tolemaica, passano in ambito italico, dove vengono definiti *oeci aegyptii*, come osserva Vitruvio, che già nota la vicinanza alle basiliche⁵³.

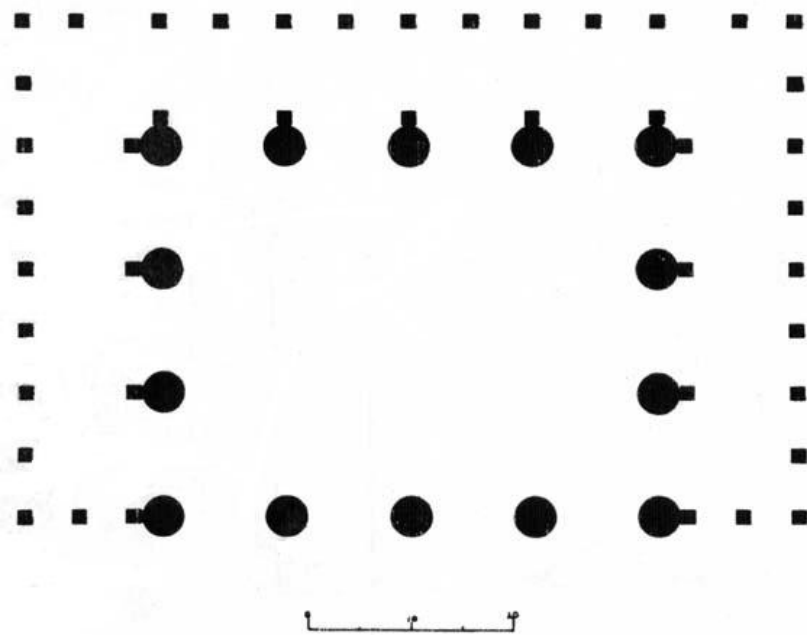


Fig. 7. Pianta secondo WINTER, CHRISTIE 1985, fig. 3, p. 300. La scala è in cubiti.

⁵⁰ WINTER, CHRISTIE 1985, pp. 305-306.

⁵¹ WINTER, CHRISTIE 1985, pp. 290 e 299-303.

⁵² STUDNICZKA 1914, pp. 102-104; WINTER, CHRISTIE 1985, pp. 290 e soprattutto pp. 306-308.

⁵³ *Vitr.* 6, 3, 9.

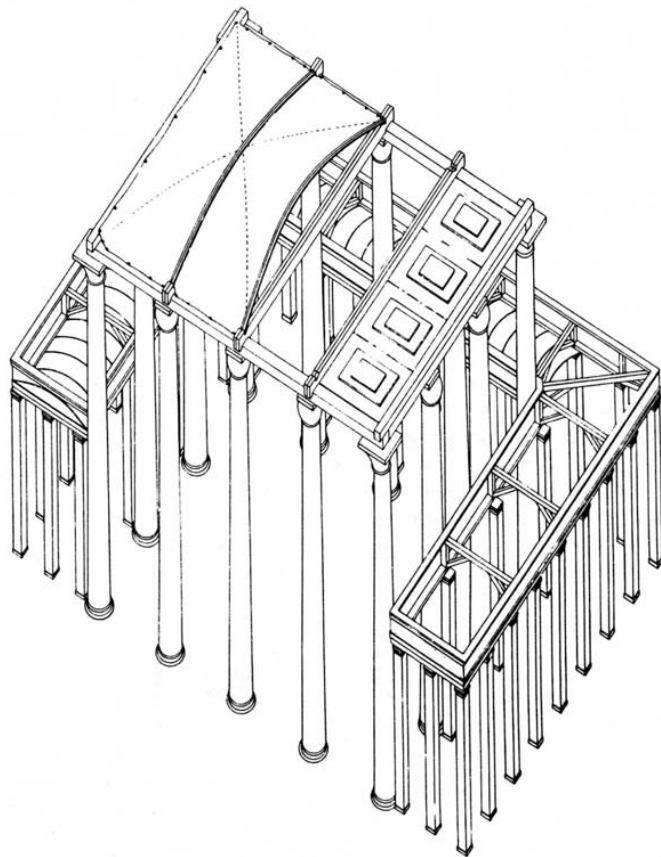


Fig. 8. Alzato, assonometria dall'alto, secondo WINTER, CHRISTIE 1985, fig. 4, p. 301.

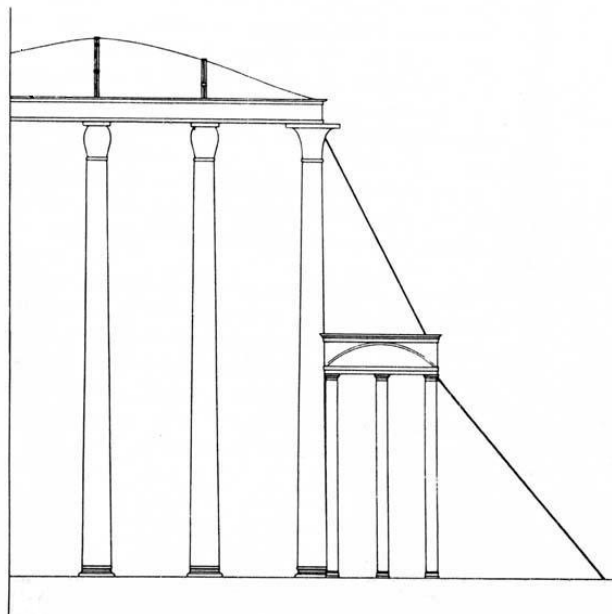


Fig. 9. Alzato, sezione secondo WINTER, CHRISTIE 1985, fig. 5, p. 302.

1.g. La proposta del Lavagne (1988)

Pur senza entrare nei dettagli della ricostruzione, lo studioso perviene ad alcuni punti fermi, da tenere presenti nella valutazione del complesso⁵⁴. Intendendo in modo letterale l'*ouraniskos*, egli immagina la tenda come coperta da un baldacchino circolare a forma di cupola, e la proietta nel quadro del banchetto regale di marca orientale, individuando un unico filo che annoda il banchetto di Assurbanipal sotto il pergolato a Ninive, le tende persiane e la *coenatio rotunda* della Domus Aurea di Nerone a Roma⁵⁵. Guardando alla struttura della tenda, il Lavagne sostiene il posizionamento interno, e non esterno, degli *antra*, intesi proprio come grotte, dove sono rappresentate scene simposiastiche di cui i invitati reali sono spettatori⁵⁶; di fronte all'indubbia difficoltà prestata dal testo, egli considera la congettura del Meineke la più rispettosa, e perciò mantiene la lettura $\nu\acute{\upsilon}\mu\phi\alpha\iota$, cui accosta il verbo $\acute{\epsilon}\gamma\lambda\acute{\upsilon}\phi\theta\eta\kappa\alpha\nu$, in luogo di $\acute{\epsilon}\lambda\acute{\epsilon}\iota\phi\theta\eta\kappa\alpha\nu$ accreditato dalla tradizione manoscritta⁵⁷.

Ne consegue un'implicazione importante, in quanto ne risulta, secondo la traduzione del Lavagne, che tra gli *antra* erano scolpite immagini di ninfe «se détachant sur des trépiéds delphiques en or, placés sur des pedestaux»⁵⁸. Questa lettura del testo, insieme all'interpretazione degli *antra* nell'accezione di grotte, suggerisce allo studioso alcuni rimandi, prioritario quello con il rilievo di Archelao, datato alla seconda metà del II a.C., in cui compare la grotta ospitante Apollo, affiancato dalle Muse della storia e della tragedia; a lato di quest'ultima, su un piedestallo, un poeta vincitore, al posto del quale il Lavagne propone di sostituire un'immagine di ninfa, per rendere così, complessivamente, l'idea degli *antra*-grotte⁵⁹. Circa il materiale di questi, il Lavagne inclina per la terracotta, largamente usata in Egitto, o per dei teli dipinti montati su riquadri in legno e abbelliti di fogliame. I personaggi, che con le loro vesti alludevano ai tre generi teatrali, sono intesi come manichini o come automi⁶⁰. Simili temi, legati al mondo dello spettacolo, conferiscono alle ninfe il ruolo che le cariatidi avranno, più tardi, proprio nell'edilizia teatrale, segnatamente occidentale. Essa viene invocata anche a proposito della conformazione della *skené*, che grazie al porticato presenta due avancorpi laterali paragonabili ai *paraskenia* dei teatri ellenistici, mentre il piano superiore della tenda è assimilato al *logeion*, traforato dai *thyromata*. Le cento opere d'arte in marmo, invece, secondo quest'interpretazione erano poste sui pilastri del portico circostante⁶¹.

⁵⁴ LAVAGNE 1988, pp. 91-115.

⁵⁵ LAVAGNE 1988, pp. 96-99.

⁵⁶ LAVAGNE 1988, pp. 99-101.

⁵⁷ LAVAGNE 1988, pp. 101-104 ; cfr. MEINEKE 1867, p. 87.

⁵⁸ Traduzione in LAVAGNE 1988, p. 96.

⁵⁹ LAVAGNE 1988, pp. 103-104.

⁶⁰ LAVAGNE 1988, pp. 105-106.

⁶¹ LAVAGNE 1988, pp. 106-108.

Sotto il riguardo della struttura architettonica, il Lavagne pone l'accento sull'articolazione in due piani, e su questa base accosta l'apprestamento all'*oecus aegyptius* di vitruviana menzione, alla cui insegna ascrive una serie di realizzazioni architettoniche, come il Palazzo delle Colonne a Tolemaide e varie abitazioni private di Delo; in particolare, il Palazzo di Tolemaide presenta una sequenza di edicole che viene avvicinata alla serie degli *antra*. Al tempo stesso, lo studioso invoca confronti con l'*Arsinoeion* di Samotraccia, *tholos* per banchetti costruita fra il 284 e il 281 a.C., e con la scena del teatro di Taso⁶².

La tenda, e l'ambientazione in cui è collocata, sono all'insegna di un dionisismo pervasivo e totalizzante in senso sacrale: il Lavagne pone l'attenzione sulla profusione del decoro floreale, che vede la fioritura contemporanea di tutte le specie arboree, secondo la prassi attuata nei *paradeisoi* persiani, con l'intento di creare una sorta di sospensione nel tempo⁶³. Secondo questa lettura, l'apparato si configura come la formulazione più antica dello *stibadion*, santuario di Dioniso, caratterizzato proprio dalla temporaneità dell'allestimento, che vanta una forte componente vegetale⁶⁴.

1.h. La ricostruzione della Salza Prina Ricotti (1988-1989)

Dopo aver dettagliatamente discusso il lavoro dello Studniczka, criticato soprattutto per gli aspetti statici⁶⁵, l'architetto Salza Prina Ricotti parte dall'assunto che la tenda avesse una copertura di forma conica o piramidale sorretta dalle quattordici colonne⁶⁶, e la inanella in una catena ideologica che unisce le tende orientali e persiane, l'*Odeion* di Pericle ad Atene e le tende di Alessandro⁶⁷.

L'architetto propone una pianta che prevede l'ingresso sul lato breve; tutt'intorno, il porticato è sorretto da dieci pilastri sui lati lunghi e da nove su quello corto di fondo (fig. 10). Il punto di partenza è dato dalla misura dell'*antron*⁶⁸, che fa parte dell'alzato ed è giustamente collocato all'interno:

posto che un *antron* misurava 8 cubiti, $m\ 05,25 \times 8 = m\ 4,20$;

posto che gli *antra* erano 6 sul lato lungo e 4 su quello corto,

si hanno $m\ 25,20 (m\ 4,20 \times 6) \times 16,80 (m\ 4,20 \times 4)$, limitatamente agli *antra*.

A queste misure va aggiunta «la larghezza delle nicchie con i tripodi delfici»⁶⁹, stimata pari a m 1: gli intercolumni avrebbero avuto «dimensioni tali da poter contenere almeno due *antra* ed una nicchia,

⁶² LAVAGNE 1988, pp. 99-100.

⁶³ LAVAGNE 1988, p. 98.

⁶⁴ LAVAGNE 1988, pp. 114-115.

⁶⁵ SALZA PRINA RICOTTI 1988-1989, pp. 207-214.

⁶⁶ SALZA PRINA RICOTTI 1988-1989, pp. 215-216 e 223-224.

⁶⁷ SALZA PRINA RICOTTI 1988-1989, pp. 199-204.

⁶⁸ SALZA PRINA RICOTTI 1988-1989, pp. 213 e 216-219 (a p. 216 evidente errore materiale nel calcolo $4,20 \times 3$, dove al posto di 3 si deve leggere 4).

⁶⁹ Traduzione di SALZA PRINA RICOTTI 1988-1989, p. 206, nt. 32 di p. 228.

misura che essendo maggiore di quella di un *antron* e due nicchie, fissa quella dell'intercolumnio»⁷⁰. Sulla base di questa supposizione la Salza Prina Ricotti stima una campata di 10 metri.

Quanto alle dimensioni della copertura, l'*ouraniskos*, l'architetto immagina che avesse un diametro corrispondente a 3 intercolumni, pari quindi a m 30, con una luce che stima pari a m 34. A tale valore perviene in questo modo:

$$\text{Ø } 3 \text{ colonne} + \text{m } 30,72,$$

ossia attraverso la somma dei diametri, ipotetici, di 3 colonne, e di m 30,72, valore peraltro non giustificato. Il diametro delle colonne, non esplicitato, risulta di m 1,09⁷¹, e non è dunque molto diverso da quello calcolato dallo Studniczka, pari a m 1,31.

Nel complesso, l'*ouraniskos* è immaginato a spiovente, anche a somiglianza di una raffigurazione monetale in cui si è a più riprese identificato l'*Odeion* di Pericle⁷²; all'interno si fronteggiavano quattro aquile, in lamina d'oro, applicate al tessuto, mentre le travature cassettonate, di cui Ateneo parla, sarebbero ai lati; queste anzi sarebbero non strutturali, ma una sorta di tappezzeria che riprendeva l'aspetto delle travi portanti⁷³. La Salza Prina Ricotti ipotizza altresì che solo la parte inferiore dei sostegni, alti appunto 50 cubiti, fosse «trattata a colonna», e che quella superiore fuoriuscisse dal telone e costituisse la massiccia intelaiatura della struttura. In realtà, una simile soluzione può avere valore sul piano strutturale, ma è ardua da accogliere su quello estetico: è vero che sistemi di cordami anche complessi venivano regolarmente messi in opera per garantire la tensione dei velari negli edifici di spettacolo⁷⁴, ma questi apprestamenti erano impiegati nell'architettura civile, non in uno scenario di lusso estremamente raffinato come i palazzi di Alessandria (figg. 11-14).

L'altezza delle colonne induce altresì la Salza Prina Ricotti ad affrontare il problema delle fondazioni, su cui la letteratura precedente, peraltro, non si era soffermata. Le colonne dovevano avere fosse di fondazione piuttosto profonde, sostiene l'architetto, ma anche appoggi circostanti, e li individua nelle cento figure di marmo. A confronto ella invoca il principio micrasiatico delle *columnae coelatae*, emblemizzate dall'*Artemision* di Efeso⁷⁵. L'addobbo interno sarebbe completato dal rivestimento del pavimento, un battuto coperto di fiori, e, secondo l'architetto, di tappeti⁷⁶, che invece vanno pensati piuttosto come coltri con cui drappeggiare i letti, se si pensa al testo (ψιλαὶ δὲ Περσικαὶ τὴν ἀνὰ μέσον τῶν ποδῶν χώραν ἐκάλυπτον). Ferma restando la validità del

⁷⁰ SALZA PRINA RICOTTI 1988-1989, pp. 217-218.

⁷¹ Calcolando $m (34-30,72) : 3 = 1,09$.

⁷² von GALL 1979, p. 447; SALZA PRINA RICOTTI 1988-1989, pp. 215 e 223-224.

⁷³ SALZA PRINA RICOTTI 1988-1989, pp. 219-220.

⁷⁴ GRAEFE 1979, *passim*.

⁷⁵ SALZA PRINA RICOTTI 1988-1989, p. 220.

⁷⁶ SALZA PRINA RICOTTI 1988-1989, pp. 222-223.

ragionamento sulla necessità di consolidare le basi, è tuttavia difficile combinare un numero come il cento con quello delle quattordici colonne: è appunto arduo immaginare la collocazione concreta, intorno a ogni colonna, di sette statue, o di rilievi, anche supponendo che essi avessero dimensioni diverse. La disposizione delle cento opere di marmo, pertanto, andrà immaginata diversamente.

Quanto alla struttura, un ruolo fondamentale è correttamente annesso agli *antra*, che costituivano una sorta di cerniera orizzontale, insieme all'architrave. Come si è visto, essi sono posti dallo Studniczka a un'altezza di circa m 13, secondo la Salza Prina Ricotti eccessiva per garantire la visibilità delle scene ivi rappresentate: gli *antra* avrebbero dovuto trovarsi molto più in basso, e in proposito invoca a confronto la Sala Ottagonale nella *Domus Aurea* di Nerone, a Roma. Qui possono pure essere individuate delle nicchie, che l'architetto assimila agli *antra*, a 6 metri d'altezza, quindi in una condizione di visibilità più favorevole⁷⁷. Il rimando alla residenza neroniana, concentrato di ellenismo dinastico nell'Urbe, è senza dubbio condivisibile sotto il profilo ideologico, e rappresenta comunque un punto di notevole importanza a livello testimoniale.

L'interpretazione della Salza Prina Ricotti, come già quella di Winter e Christie, si basa sulla considerazione comune che le misure delle colonne e degli intercolumnni al pianoterra abbiano una corrispondenza esatta con quelle degli *antra* al piano superiore, e fonda le valutazioni proprio integrando le misure appartenenti ai due diversi piani.

In realtà, Ateneo non indica i rapporti tra il piano inferiore e quello superiore, anzi, un ostacolo che emerge subito dal testo è la difficoltà di conciliare il numero degli intercolumnni, rispettivamente tre e quattro, con quello degli *antra*, corrispondentemente quattro e sei: misura che non consente, da sola, di calcolare l'intercolumnnio. Ateneo parla genericamente della regolarità del colonnato (*διεστάθησαν*), ma nulla induce a ipotizzare che vi sia un rapporto di dipendenza delle misure del piano inferiore da quelle del piano superiore, o viceversa.

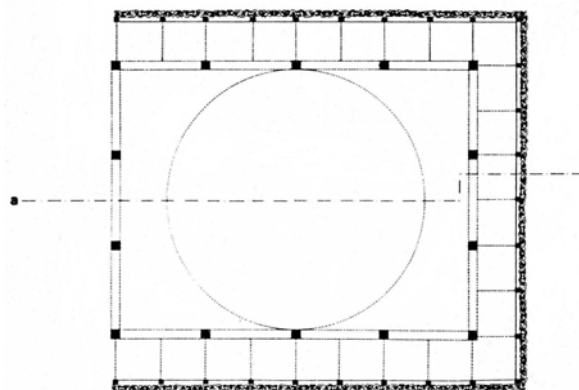


Fig. 10. Pianta secondo SALZA PRINA RICOTTI 1988-1989, fig. 7.

⁷⁷ SALZA PRINA RICOTTI 1988-1989, pp. 221-222; HEMSOLL 1990, p. 27.

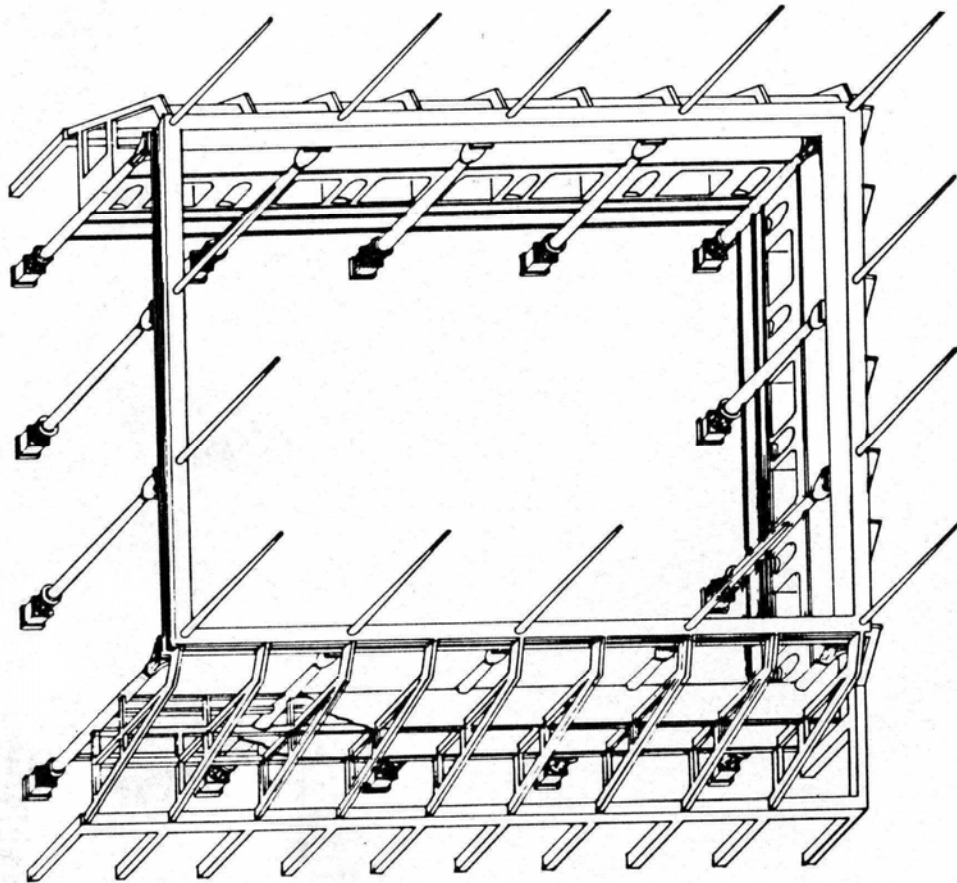


Fig. 11. Struttura portante secondo SALZA PRINA RICOTTI 1988-1989, fig. 10.

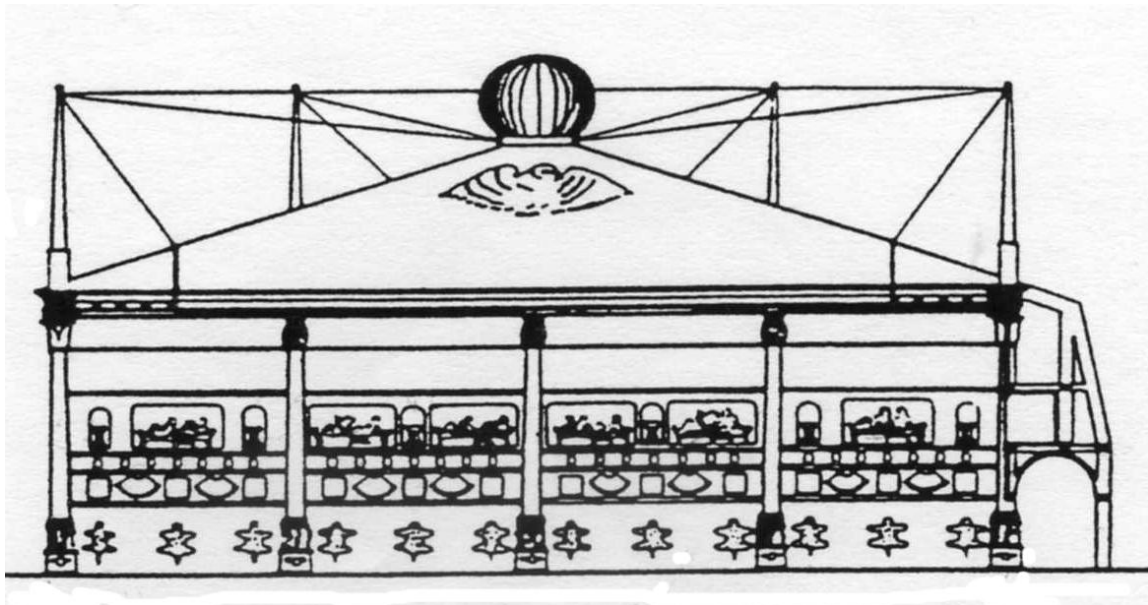


Fig. 12. Sezione di uno dei lati lunghi secondo SALZA PRINA RICOTTI 1988-1989, fig. 8. Si notino la complessa intelaiatura esterna che tiene ferma la copertura, e, all'interno, gli *antra*, sovrastanti i registri decorativi, solo accennati, e una delle aquile.

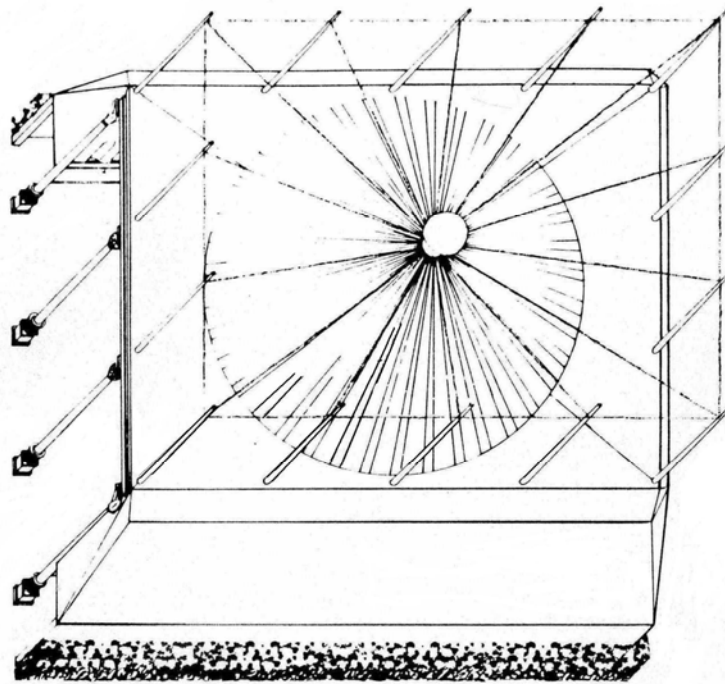


Fig. 13. Alzato, assonometria dall'alto, secondo SALZA PRINA RICOTTI 1988-1989, fig. 6.

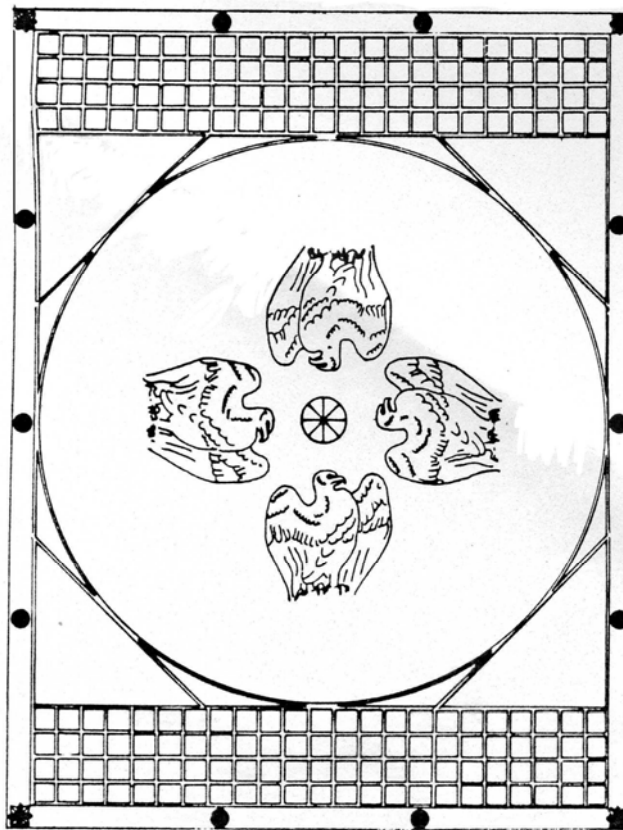


Fig. 14. Soffitto, con padiglione circolare centrale ornato dalle aquile e cassettonato ai lati, secondo SALZA PRINA RICOTTI 1988-1989, fig. 9.

1.i. La ricostruzione del Perrin (1990 e 2004)

Lo studioso, tornando a due riprese sull'argomento, vede la sala per banchetti, che stima lunga m 80 e larga 50, circondata sui tre lati dal porticato a copertura voltata, a sua volta sorretto ipoteticamente da tredici colonne sui lati lunghi e da undici su quello corto; i lati lunghi sopravanzano la linea della facciata, che risulta così inquadrata da due ali laterali⁷⁸ (fig. 15).

Quanto all'interno della sala, il Perrin pensa che il numero di quattro per cinque sia da applicare non solo a quelle perimetrali, ma anche alla disposizione di quattro file di colonne per cinque: il che rapporta immediatamente la pianta a quella degli *apadana* persiani⁷⁹. In questo contesto, un nuovo valore assume l'interpretazione dell'ἀψίς, dallo studioso intesa come abside, collocata dunque nella parte posteriore della costruzione, e disposta assialmente rispetto all'ingresso. Tale abside costituirebbe un ampliamento dello spazio destinato al banchetto⁸⁰.

Secondo questa lettura, la sala era sormontata dall'*ouraniskos*, tendone sostenuto da una base ottagonale e culminante in una sorta di baldacchino centrale e indipendente; il tendone, a volta veloidica, poggiava sulla travatura a pianta quadrangolare, costituita da travi maestre e da travi più leggere, che formavano una trama regolare di cassettoni; da quelli periferici pendevano quadri per il soffitto⁸¹. Alla base dell'*ouraniskos* le aquile, immaginate in numero di quattro e disposte in un fregio⁸² (fig. 16). La copertura, infine, è concepita dal Perrin sulla scia di una delle possibili ricostruzioni di quella presunta dell'*Odeion* di Pericle⁸³.

In realtà, quest'interpretazione, pur tra le più complete sotto il profilo strutturale, difficilmente è sostenibile. Innanzitutto, la lettera del testo non induce a pensare a quattro file di cinque colonne, e neppure l'analisi funzionale incoraggia in questo senso: l'evidenza prestata dalle sale ipostile sconsiglia infatti di pensare che esse potessero essere agevolmente usate come ambienti per banchetti. In effetti, il riscontro autoptico con il *Telesterion* di Eleusi, la cui sala grande è ancora ben leggibile, consente di sperimentare come una struttura fittamente colonnata presenti problemi di circolazione e di visibilità (figg. 17-18). Se appunto si visita tale edificio, si comprende immediatamente come fosse arduo per i convenuti comunicare fra loro, anche se a tale difficoltà in parte ovviava l'acustica esemplare, ancor oggi pienamente riscontrabile⁸⁴. Tale apprestamento poteva essere funzionale all'espletamento dei riti, ma

⁷⁸ In realtà, incomprensibilmente PERRIN 1990, p. 223, parla di due tende erette dal Filadelfo: una ospitante gli antri nella parte superiore, e un'altra per il banchetto dionisiaco. La discussione sembra vertere su questa seconda tenda.

⁷⁹ PERRIN 1990, pp. 223-225; cfr. anche CALANDRA 2008, pp. 54-59.

⁸⁰ PERRIN 1990, p. 224.

⁸¹ PERRIN 1990, pp. 225-227.

⁸² PERRIN 1990, p. 226.

⁸³ PERRIN 1990, tav. IV, fig. 6.

⁸⁴ Interessante analisi funzionale in BERVE, GRUBEN 1962, pp. 211-212; LAUTER 1999, p. 146, sottolinea le difficoltà nella comunicazione nelle sale ipostile.

non al simposio, dove contava in massimo grado la reciproca visione dei convitati. L'organizzazione spaziale dell'edificio non era anzi fra le più chiare per il fruitore: per una suggestione volumetrica basti pensare anche a un'altra struttura che potrebbe presentare elementi di contatto, cioè la moschea, ora cattedrale, di Cordova: la pianta è frazionata in navate disposte secondo una struttura estremamente rigorosa, mentre se si visita l'edificio alla prima impressione esso si presenta confuso e persino frastornante per le dimensioni e per il numero dei colonnati, in contrasto con la strutturazione organizzata e rigida che invece appare in pianta (figg. 19-20). Diverse erano invece le esigenze di una sala, nella quale doveva svolgersi il simposio, come nella tenda di Alessandria, che in più presentava il problema dei numerosi letti, non contemplato dal Perrin.

Neppure l'interpretazione dell'ἀψιδε è accettabile: all'inizio del III secolo a.C. il termine indicava un cavicchio cilindrico che teneva uniti due tamburi di colonna, come prova un'attestazione della datata al 279 a.C.; più latamente esso identifica gli elementi curvi, come il disco solare o la volta stellata, mentre acquista il significato ormai corrente di abside solo in età paleocristiana⁸⁵. Pare invece proprio del greco di età romana l'uso del termine nel senso di arco⁸⁶.

Al di là degli aspetti ricostruttivi, su cui si è appena discusso, vanno sottolineate le motivazioni alla base del ragionamento del Perrin. L'intento di questi è di collocare la tenda in un quadro produttivo più ampio, di cui il manufatto in esame diviene un elemento programmatico e un vettore di modalità decorative. Da un lato, il panorama figurativo e ornamentale della tenda è giustamente ascritto alla catena che lega la pittura e le arti della tessitura, tanto che il punto d'approdo della concezione decorativa è individuato in un documento di molto posteriore, la volta della Sala delle Civette nella *Domus Aurea* di Nerone a Roma (fig. 21)⁸⁷; dall'altro, l'apparato è attribuito alla sequenza che muove dalle tende persiane e giunge a quella di Alessandro, ed è altresì proiettato sullo sfondo della decorazione architettonica di età ellenistica, alle cui espressioni più clamorose si rivolgono i confronti adottati dallo studioso: basti pensare alle facciate rupestri di Petra, una per tutte quella della Kaznet⁸⁸. Infine, è condivisibile dal punto di vista concettuale la ricerca della riproduzione duratura di un principio ornamentale sperimentato attraverso l'uso delle stoffe proprio degli allestimenti temporanei, come il Perrin fa con il citato esempio neroniano: ciò anche non concordando, come si è visto, con la ricostruzione avanzata.

⁸⁵ HELLMANN 1992, p. 62.

⁸⁶ SOPHOCLES s.d., *ad vocem*; SETTIS 1973, pp. 679-680.

⁸⁷ PERRIN 1990, pp. 219-220 e 227-229.

⁸⁸ PERRIN 2004, pp. 205-213 e figg. 8-16.

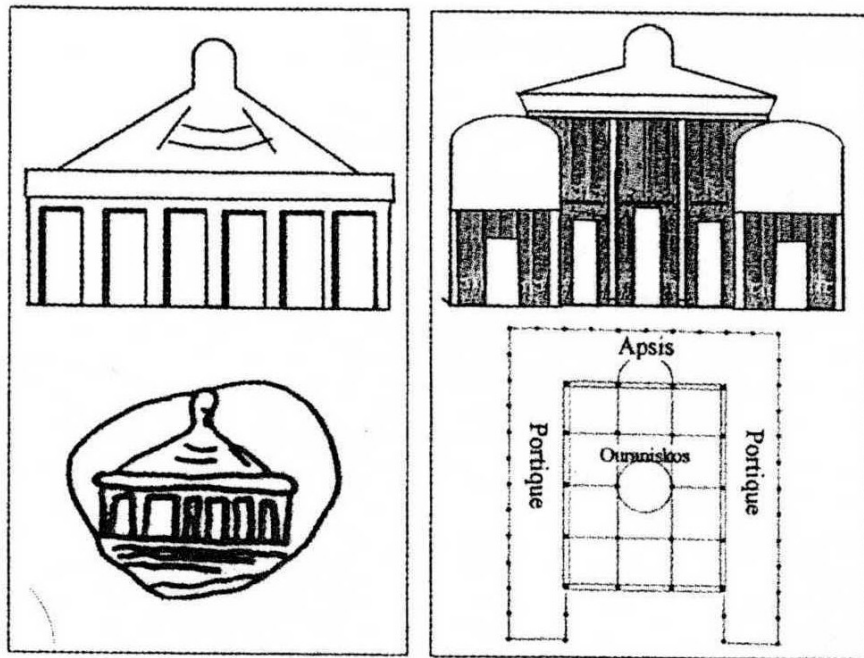


Fig. 15. A sinistra: ipotesi ricostruttiva dell'*Odeion* di Pericle; a destra: ricostruzione della tenda di Tolomeo II, alzato e pianta, secondo PERRIN 2004, p. 219, figg. 9-10.

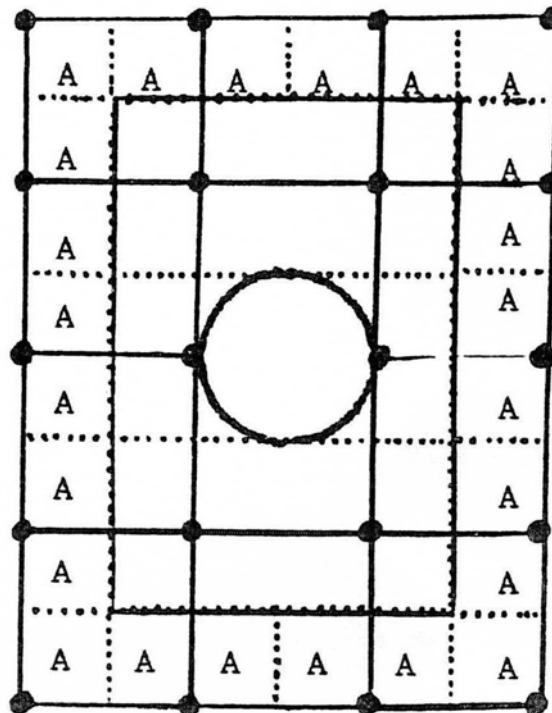


Fig. 16. Soffitto, secondo PERRIN 1990, tav. V, fig. 8. Le colonne sono indicate con ●, le travi maestre a tratto continuo, quelle secondarie a tratteggio; i cassettoni periferici, adorni dei quadri, sono contrassegnati con A.

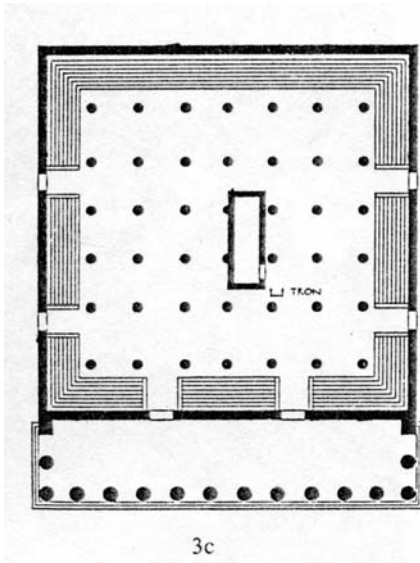


Fig. 17. Il Telesterion di Eleusi. Pianta, da Von GALL 1979, p. 451.

Fig. 18. Il Telesterion di Eleusi. Interno (foto Calandra).

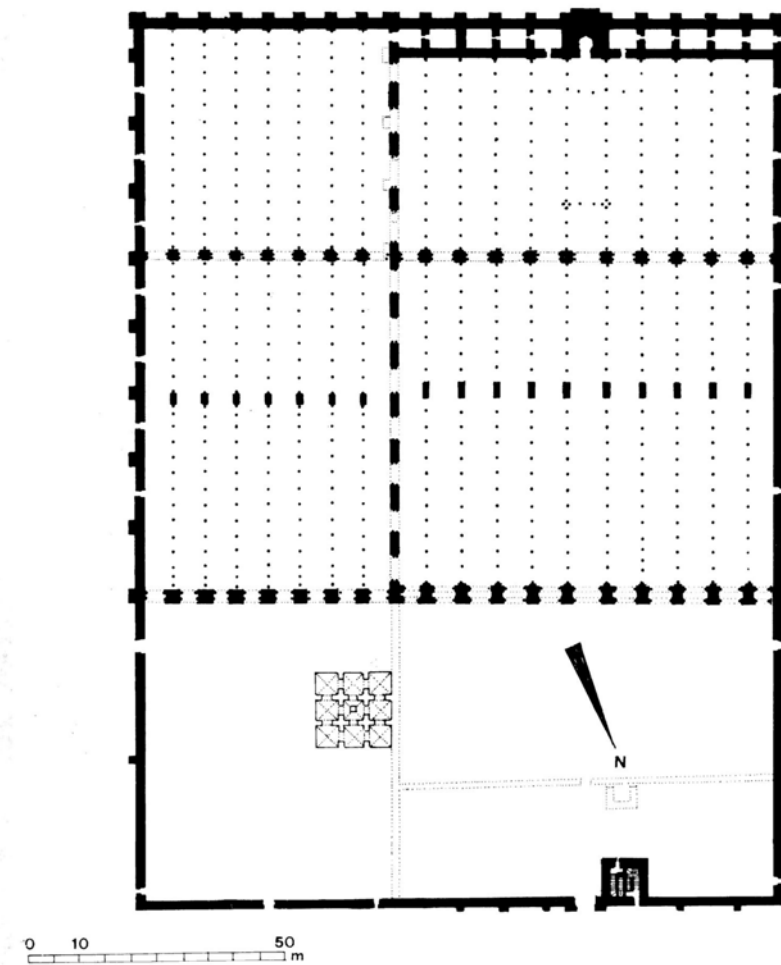


Fig. 19. La moschea di Cordova. Pianta secondo HOAG 1975, p. 90, fig. 98, riferita ai lavori post 987 d.C.



Fig. 20. La moschea di Cordova. Interno (foto Calandra).

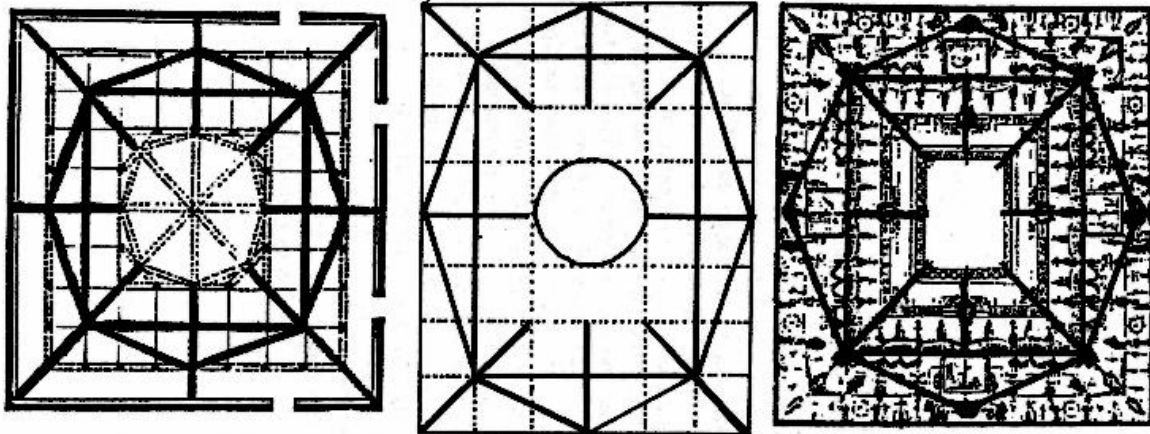


Fig. 21. Ricostruzioni delle coperture dell'*Odeion* di Pericle (a sinistra), della tenda di Tolomeo (al centro), e disegno della volta della Sala delle Civette nella *Domus Aurea* di Nerone a Roma, secondo PERRIN 1990, tav. VI, fig. 9.

1.1. Ritorno allo Studniczka

Altri studiosi hanno proposto varie stime delle dimensioni del complesso, senza addentrarsi nel dettaglio dei conteggi, o si sono soffermati su aspetti particolari, sostanzialmente aderendo alla linea dello Studniczka.

Rimanendo fedele a questa, il Settis legge $\nu\mu\phi\alpha\lambda\alpha$ in luogo $\nu\acute{\mu}\phi\alpha\iota$, e li equipara agli *antra*, collocando proprio nei $\nu\mu\phi\alpha\lambda\alpha$ le scene simposiastiche⁸⁹; vicini allo Studniczka sono anche il Grimm e il von Hesberg, che colloca la manifestazione nel più ampio quadro degli apparati effimeri⁹⁰. La Rouveret, invece, ragiona sul numero dei letti per il banchetto sul filo del Tomlinson, e arriva a quantificare m 60 x 80 per le dimensioni complessive⁹¹. La studiosa compie anche alcune osservazioni interessanti a proposito del partito decorativo: una traccia di esso è individuata nelle pitture murali delle *domus* pompeiane, nelle quali il rosso è il colore caratterizzante, al punto che all'origine delle megalografie nelle *domus* pompeiane essa pone proprio i quadri sicionii esposti nella tenda⁹².

Più che alla ricostruzione filologica, la Nielsen guarda invece al contenuto ideologico, e, accogliendo la ricostruzione dello Studniczka, scorge in substrato la Sala delle Cento Colonne di Persepoli e, in misura minore, le tende di Alessandro, ascrivendosi dunque a una tradizione le cui linee sono già state affrontate⁹³; al tempo stesso, considera ancora una volta il lato anteriore aperto, affacciantesi sull'area a verde. Tale tipologia architettonica secondo la Nielsen era attestata anche in forme durature nei palazzi di Alessandria, e costituisce una sorta di prototipo di altre soluzioni, come l'*oecus aegyptius* descritto da Vitruvio⁹⁴.

Il Pfrommer riprende lo Studniczka, rispetto alla cui proposta adduce alcune modifiche, cambiando le misure e pubblicando una rinnovata restituzione grafica, ma conservando l'impostazione complessiva e l'apertura del lato frontale. Egli ipotizza una campata pari a m 20, per un totale quindi di m 80 x 60: stima, come si è visto, non isolata, di cui, peraltro, sottolinea l'approssimazione, nella consapevolezza della difficoltà di pensare a travi portanti di lunghezza adatta. Le soluzioni che lo studioso avanza sono due, una più fedele a quella dello Studniczka, e una meno aderente. In entrambe egli immagina il tetto, a mo' di tettoia, diviso in tre, con soffitto a cassettoni sui due lati e la parte centrale coperta di stoffa, purpurea bordata di bianco nella prima soluzione, e bianca bordata di porpora nell'altra; i cassettoni dovevano essere riccamente dipinti⁹⁵. Lo studioso stima per gli *antra* una misura complessiva di m 24 in relazione al lato lungo, senza peraltro conciliarla con i valori calcolati

⁸⁹ SETTIS 1973, pp. 701-702.

⁹⁰ GRIMM 1981, pp. 16-17; GRIMM 1998, pp. 57-60; von HESBERG 1989, pp. 61-82.

⁹¹ ROUVERET 1989, pp. 206-208, seguendo TOMLINSON 1970, pp. 309-311.

⁹² ROUVERET 1989, pp. 207-208.

⁹³ CALANDRA 2008, pp. 54-59.

⁹⁴ NIELSEN 1997, p. 156. *Vitr.* 6, 3, 9.

⁹⁵ PFROMMER 1999, pp. 69-75. La ricostruzione più vicina a quella dello Studniczka è alla fig. 104, l'altra è alla fig. 102 (e ancora in PFROMMER 2002, p. 76, fig. 66). Su questa scia si pone anche l'*Hausarbeit* di KRINGS 2001=2007.

prima per i lati; tuttavia non esclude che gli 8 cubiti addotti da Ateneo senza specificazioni possano anche riferirsi all'altezza del fregio. Aderendo allo Studniczka, il Pfrommer pone gli *antra*, intervallati ai tripodi, all'esterno, in numero di sei sul lato lungo, ma in realtà ne colloca anche all'interno; nell'altra ricostruzione dispone invece gli *antra*, molto dilatati nel senso della lunghezza, solo all'interno, sempre in alternanza con i tripodi. Da notare che in entrambi i casi gli *antra* sono resi non in forma di grotte, come secondo lo Studniczka, ma come esedre rettangolari. In proposito il Pfrommer richiama il fregio della successiva Ara di Pergamo, di altezza pari a m 2,3⁹⁶; va tuttavia osservato che tale fregio è continuo, e quindi il riferimento va preso con qualche cautela. Lo stesso si può affermare per il fregio figurato della tomba di Filippo, pure invocato dal Pfrommer per spiegare la serie degli *antra*⁹⁷: da notare è che la collocazione della pittura sulla facciata esterna dell'affresco esclude la bontà del riferimento sotto il profilo funzionale, ma è interessante la relazione istituita con il mondo macedone, seppure in modo marginale. Prevale infatti nella lettura del Pfrommer il rimando al mondo architettonico persiano⁹⁸, mentre i palazzi macedoni sono invocati dall'autore come modelli architettonici a proposito della *Thalamegós* di Tolomeo IV⁹⁹. Lo studioso affronta anche il problema della posizione di altri elementi, come le opere d'arte, le pelli, le aquile. Le prime sono disposte all'interno in entrambe le proposte, mentre le pelli ferine sono sempre viste all'esterno; le aquile figurano nella prima soluzione sia piatte a mo' di fregio all'interno sia come sculture a tutto tondo all'esterno, mentre nella seconda appaiono all'interno ancora disposte a fregio.

A conclusione della sequenza degli studi si può collocare il recentissimo lavoro di sintesi su Alessandria, opera della Mc Kenzie, che ancora una volta collega la tenda alla tradizione orientale e ad Alessandro¹⁰⁰.

2. Un tentativo di ricostruzione

Dopo aver ripercorso le posizioni critiche precedenti, è ora il momento di riprendere il testo di Ateneo, per cercare di comprendere il più correttamente possibile la struttura dell'edificio. Il punto

⁹⁶ PFROMMER 1999, pp. 70-71: calcolando circa m 4 (= 8 cubiti) per i 6 *antra* del lato lungo.

⁹⁷ PFROMMER 1999, pp. 72-73.

⁹⁸ PFROMMER 1999, p. 75.

⁹⁹ PFROMMER 1999, pp. 98-101.

¹⁰⁰ MC KENZIE 2007, pp. 48-49.

nodale per la ricostruzione della pianta è dato dalla disposizione delle colonne, mentre, per un tentativo di restituzione delle misure assolute, determinanti sono gli *antra*.

Come più volte detto, il compilatore parla di quattordici colonne, cinque sui lati lunghi e quattro su quelli brevi: il numero delle colonne, raccordate dall'epistilio¹⁰¹, e la chiarezza del testo circa la mancanza di ulteriori sostegni nello spazio centrale, sono risolutivi per allontanare definitivamente la struttura della sala simposiale dagli *apadana* e dalle tende persiani, ma anche dalle sale ipostile greche, sui cui aspetti tipologici e funzionali ci si è soffermati poco sopra a proposito del Perrin e nella parte prima¹⁰².

Il tipo di spazialità trova invece immediato riscontro proprio negli ambienti simposiali greci, analizzati di recente, sotto angolazioni diverse, dal Börker, dalla Bergquist, dalla Schmitt Pantel, dalla Nielsen¹⁰³. Da questi studi emerge che, nella norma, gli *bestiatoria* fanno parte di un più ampio e strutturato complesso edilizio, all'interno del quale costituiscono un settore a parte, composto di consueto da un cortile a peristilio (ma talora anche da un porticato), su uno o più lati del quale si affaccia una sequenza di ambienti, ciascuno contenente una serie di *klinai* disposte intorno alle pareti. Nell'ambito di questo denominatore comune, le sale per banchetto sono caratterizzate da una notevole varietà tipologica, tale che non è possibile far corrispondere biunivocamente a una data altezza cronologica un'equivalente morfologia.

I caratteri funzionali, che qualificano la tenda come ambiente simposiale, nonché la collocazione nei palazzi di Alessandria, inducono dunque a cercare per l'apparato alessandrino confronti, per approssimazioni successive, con le omologhe architetture durature destinate al banchetto. Il referente più ovvio, a questo punto, è da ravvisarsi nel mondo macedone, se si guarda ad Alessandro fondatore della città: si può anzi affermare che proprio nella capitale che da lui trae origine e nome va prioritariamente cercata l'eco della sua progettualità, interpretata al meglio prima di tutto da Tolomeo I, e poi dal figlio di questi¹⁰⁴.

Il rapporto con la Macedonia trova piena giustificazione prima di tutto sul piano culturale, in quanto è la regalità macedone a forgiare l'idea del palazzo come luogo di incontro fra il sovrano e la città; tale creazione prende corpo attraverso l'architettura, che viene piegata alle nuove funzionalità¹⁰⁵. Il ruolo del banchetto, anzi, concorre a rinforzare il nuovo concetto di monarchia personale-assoluta

¹⁰¹ HELLMANN 1992, p. 136.

¹⁰² CALANDRA 2008, pp. 54-59.

¹⁰³ BÖRKER 1983 e BERGQUIST 1990, pp. 37-65, affrontano tutte le tipologie di sale per banchetto; gli studi di SCHMITT-PANTEL 1981, pp. 85-99; SCHMITT-PANTEL 1985, pp. 135-158; SCHMITT PANTEL 1992, guardano maggiormente al banchetto come manifestazione cittadina; volti alle sedi del banchetto regale sono invece i lavori di NIELSEN 1994; NIELSEN 1997, pp. 137-161; NIELSEN 1998, pp. 102-133.

¹⁰⁴ MC KENZIE 2007, pp. 37-40.

¹⁰⁵ PANDERMALIS 1976, pp. 387-397; HEERMANN 1986; NIELSEN 1994, pp. 81-99; HOEPFNER 1996, pp. 1-43; von HESBERG 1998, pp. 182-195; HATZOPOULOS 2001, pp. 189-199; ETIENNE 2006, pp. 109-111.

rispetto alle monarchie tradizionali, basate sulla componente etnico-nazionale: secondo i calcoli della Nielsen, gli spazi dedicati al banchetto si moltiplicano all'avvento del nuovo tipo, come mostra prima di tutto l'evidenza macedone¹⁰⁶.

Non si possono d'altra parte passare sotto silenzio le incertezze, della conoscenza e della speculazione scientifica, sulle fasi cronologiche dei complessi palaziali di Ege / Vergina e di Pella: per la verità, i tratti dell'architettura macedone possono essere ricercati anche altrove, nei *realia* del santuario di Samotraccia, al centro dell'interesse già di Filippo II, e indiziariamente proprio nei mal conosciuti palazzi di Alessandria¹⁰⁷. Le incertezze e le lacunosità delle evidenze conservate, peraltro, possono in qualche modo essere compensate nella sfera della poesia: la dimora di Eeta, che Apollonio Rodio, maestro di Tolomeo III, evoca nelle *Argonautiche*, riflette l'idea del palazzo macedone, articolato intorno a un cortile centrale a peristilio, sul quale si affacciano le stanze con funzionalità diverse; il complesso a sua volta è circondato su tre lati (quello di fondo escluso) da un ulteriore peristilio¹⁰⁸.

Un quadro comprensibile, anche se dai contorni non del tutto nitidi, si può tracciare per i resti di Ege, la cui identificazione nel palazzo regale dell'antica capitale degli Argeadi, è, peraltro, piuttosto recente¹⁰⁹. Vari elementi portano gli studi degli ultimi anni a datare il nucleo centrale del palazzo di Vergina alla metà del IV secolo a.C., al tempo di Filippo II, che vi fu ucciso in occasione delle nozze della figlia; di particolare rilievo è l'*andrón* regale, nel quale sono state individuate varie sale per banchetto, affacciantisi tutte su un cortile a peristilio quadrato. Complessivamente, esse potevano arrivare a ospitare fino a 278 *klinai*¹¹⁰. Più sfuggente invece è la sequenza cronologica del complesso di Pella, composto da nuclei diversificati concresciuti nel tempo; vi è tuttavia concordia nel riferire al terzo quarto del IV a.C. quelli documentariamente riconoscibili come più antichi, il I e il II¹¹¹.

La tenda di Tolomeo, dunque, dovette occupare nei palazzi di Alessandria una posizione omologa a quella delle sale per banchetto nei palazzi macedoni. Con queste, in effetti, essa condivide la forma sub-quadrata, desumibile già dal puro rapporto proporzionale fra lato lungo e lato corto, espresso dai rispettivi numeri di colonne: ciò consente di collocare l'apparato nel tipo delle «non-standard dining-rooms of square shape», in cui la Bergquist raggruppa proprio gli ambienti per banchetto

¹⁰⁶ NIELSEN 1997, p. 157; NIELSEN 1998, p. 127.

¹⁰⁷ Per Samotraccia FRAZER 1982, pp. 191-203; per Alessandria PENSABENE 1993; GRIMM 1998; MC KENZIE 2007, pp. 37-52.

¹⁰⁸ Dettagliata dimostrazione in questo senso di CHAMOUX 1993, pp. 337-343. Per Apollonio, in realtà alessandrino, cfr. LESKY 1980, III, pp. 906-914.

¹⁰⁹ Per la storia degli studi sul palazzo SAATSOGLU-PALIADELI 2001, pp. 201-202.

¹¹⁰ ANDRONIKOS 1984, pp. 38-51 (in particolare fig. 18, p. 43, per il computo delle *klinai*); PANDERMALIS 1987, pp. 579-605; TOMLINSON 1993, p. 1495; NIELSEN 1994, pp. 81-84, e n. 10, pp. 260-262; HOEPFNER 1996, pp. 9-17; KOTTARIDI 2004, pp. 70-72; ETIENNE 2006, pp. 108-109.

¹¹¹ NIELSEN 1994, pp. 84-93, e n. 11, pp. 262-264; HOEPFNER 1996, pp. 26-36; SIGANIDOU 1996, pp. 144-147; ETIENNE 2006, pp. 106-108.

individuati nei palazzi macedoni di Ege e di Pella¹¹².

Il richiamo all'ambito macedone, naturalmente, ha un'implicazione ben più radicata e profonda del mero dato tipologico, che è comunque fortemente orientativo: come visto, esso si giustifica sul piano cronologico e ideologico, e al tempo stesso aiuta a chiarire, nel testo di Ateneo, aspetti della struttura che altrimenti rimangono di controversa interpretazione.

2.a. La pianta

Ateneo non esplicita se ἡ ψῆλις, la porta, fosse sul lato lungo o su quello corto; in mancanza di dati, pertanto, si può tenere come ipotesi di lavoro, da corroborare in seguito con altre valutazioni, l'assunto che l'ingresso fosse al centro del lato corto.

Muovendo da questa, che rimane una congettura, un elemento certamente utile ai fini della restituzione della pianta è costituito dalle *klinai*, fermo restando che la distanza fra le colonne è relativa, in mancanza di specificazioni nella fonte. Si deve pertanto procedere per ipotesi, cercando successivamente una verifica nell'unico dato metrologico addotto, relativo agli *antra*. Ateneo menziona le *klinai* a due riprese, attribuendo a esse un numero diverso, centotrenta all'inizio e cento alla fine del passo, tanto da obbligare gli esegeti, come si è visto in precedenza, a varie supposizioni. La contraddizione, tuttavia, può trovare adeguate spiegazioni. La prima, e perfino troppo ovvia, è che il compilatore abbia frainteso la fonte di partenza, usando acriticamente la testimonianza di Callissino e giustapponendo informazioni di estrazione diversa e non ricostruibile. La discrepanza numerica, tuttavia, sembra riconducibile ad altre motivazioni, e potrebbe essere già stata contenuta nell'opera dello stesso Callissino. Il numero di centotrenta, infatti, potrebbe rinviare alla capacità teorica della struttura, mentre la base di cento, non solo per i letti, ma anche per i bacili e per le brocche, che indirizzano a un uso pratico, sembra riguardare piuttosto i letti realmente imbanditi¹¹³. Non bisogna d'altra parte dimenticare che la tenda fu usata per i banchetti durante un anno intero, e non si può dunque escludere che ciascuno di essi fosse imbandito di volta in volta per un numero variabile di commensali. Il numero di questi, va ricordato, era pari al doppio del numero delle *klinai*, ciascuna delle quali era destinata a due occupanti: ciò spiega anche il motivo per cui Ateneo cita duecento tavoli aurei a tre piedi, due presso ogni letto.

Sia il cento sia il centotrenta, peraltro, hanno alle spalle una puntuale tradizione. Se certamente *standard* è il cento¹¹⁴, centotrenta è multiplo di tredici, numero di banchettanti attestato nella stessa

¹¹² BERGQUIST 1990, pp. 50-51.

¹¹³ Uno spunto in questo senso è già in TOMLINSON 1983-1984, pp. 263-264. Il numero di centotrenta è accettato da DUNBABIN 2003, p. 51.

¹¹⁴ CALANDRA 2008, p. 51.

Alessandria qualche decennio dopo, nell'*oikos* bacchico della *Thalamegós*¹¹⁵. D'altra parte Callissino, vicino nel tempo anche se forse non diretto spettatore della mirabolante nave di Tolomeo IV, potrebbe essere stato influenzato anche da tale sottomultiplo, che si iscrive nella notevole mutevolezza numerica con cui le *klinai* venivano disposte negli *oikoi*¹¹⁶.

Come si è osservato prima, commentando il lavoro del Frickenhaus, Ateneo non parla degli *oikoi* o di strutture equivalenti, e in questo modo si perde un elemento importante per la ricostruzione dello spazio interno. A proposito delle centotrenta *klinai*, infatti, Ateneo specifica che erano disposte κύκλω, che si può tradurre letteralmente «in circolo», ma che si può intendere, in senso più lato, «tutt'intorno». A ben vedere, la disposizione circolare non sarebbe incompatibile con la forma rettangolare della tenda; pare tuttavia più logico pensare che «tutt'intorno» sia da ascrivere alla capienza possibile, mentre la collocazione delle *klinai* dalle due parti (ἐν ταῖς δυὶ πλευραῖς) sia stata quella reale. In questo modo, le due ali di cinquanta banchettanti per parte si sarebbero fronteggiate, sì che si può giustificare ulteriormente l'ubicazione della porta d'ingresso al centro di uno dei lati corti, mentre i letti occupavano i lati lunghi. Circa le dimensioni di essi, Ateneo non fornisce specificazioni, quasi che costituissero un'unità di misura *standard*¹¹⁷. In realtà, una misura fissa per le *klinai* non esisteva: sulla scorta della documentazione dalle tombe macedoni, con buona approssimazione si può stimare per esse una lunghezza media di circa m 2 per una larghezza e un'altezza di m 1, anche se, va rilevato, non vi è regolarità nella documentazione conservata¹¹⁸.

In assenza di indicazioni, si può pensare che le *klinai* fossero organizzate in possibili vani, *oikoi*: mantenendo la partizione appunto in due ali, si possono immaginare otto vani, quattro per parte, in cui le cinquanta *klinai* per lato potevano essere distribuite. L'organizzazione per vani sembra più ragionevole di una pura bipartizione in due ali, in quanto tiene conto delle colonne, che avrebbero una funzione strutturale non solo in alzato, ma anche in pianta, per regolare al meglio gli spazi. Accettando tale suddivisione, si può supporre anche un assetto per le trenta *klinai* in più, adeguatamente distribuite nei vari *oikoi* ai lati e su uno di fondo. Come si è avuto modo di rilevare, le sale per banchetto variavano

¹¹⁵ *Ath.* 5, 204 D-206 C.

¹¹⁶ BÖRKER 1983, p. 13; ANDRONIKOS 1984, fig. 18, p. 43; ANDRIANOU 2006, pp. 236-237.

¹¹⁷ Per l'impiego delle *klinai* come unità di misura degli ambienti per esempio von HESBERG 1996, p. 94, in relazione ai ginnasi di Antiochia.

¹¹⁸ Sui valori medi delle *klinai* negli *bestiatoria* BÖRKER 1983, p. 13 e nt. 33 di p. 37, con *status* sulla bibliografia precedente; TOMLINSON 1983-1984, p. 264. Per i dati dall'evidenza funeraria, informazioni preliminari in ANDRONIKOS 1984, p. 123, secondo cui il letto nella stanza principale della tomba di Filippo misurava non più di m 2 e non meno di m 1,80, per una larghezza di m 0,80; raccolta dei dati relativi ai letti nelle tombe macedoni in SISMANIDES 1997, con sintesi a p. 190. Comparazione della documentazione domestica e funeraria in ANDRIANOU 2006, pp. 235-247. Un'eco dei rapporti dimensionali è tramandata, vari secoli dopo, anche dai sarcofagi a *kline*, per esempio da quello del Museo Archeologico Nazionale ad Atene, di dimensioni comunque superiori alla media (è lungo m 2,40 e largo m 1,95): KALTSAS 2002, n. 770, p. 360.

per tipologia, organizzazione spaziale e numero dei letti, sì che questa è solo una delle possibilità, nell'ambito di una costruzione comunque difficilmente riconducibile ad aspetti canonici.

Questa proposta di distribuzione dei letti naturalmente non ne esclude altre, vista la modularità, comunque, dei componenti - base dati dalle *klinai*, all'insegna di una variabilità difficilmente restituibile; essa ha tuttavia il vantaggio di prospettare una possibilità che non va trascurata, ossia l'isolamento di quattro *klinai* sulla parete di fondo: questa potrebbe essere la posizione occupata dai dinasti medesimi e dai membri della famiglia, sulla cui partecipazione al banchetto mancano informazioni¹¹⁹.

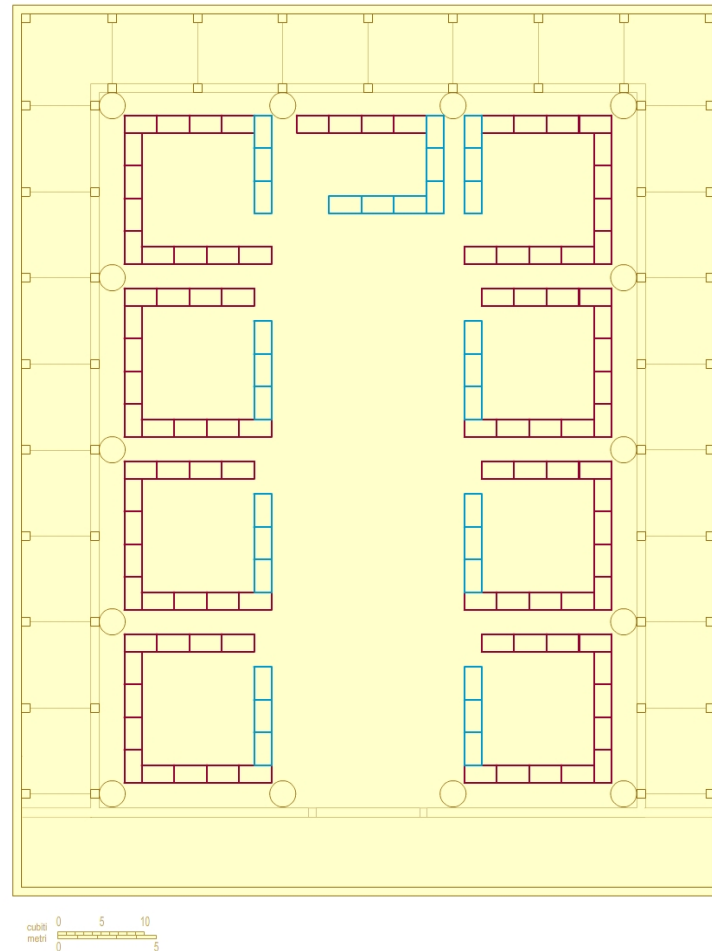


Fig. 22. Proposta di ricostruzione della pianta. In rosso le cento *klinai*, in blu le trenta aggiunte.

2.b. L'alzato

Una volta ipotizzata la sistemazione degli spazi del pianoterra, pare ora necessario ancorare quest'ultimo a valori certi, di cui in realtà si dispone solo per l'alzato. Secondo Ateneo, le colonne lignee, alte 50 cubiti, erano incernierate tra loro dall'architrave (ἐπιτύλιον)¹²⁰, che correva intorno, e fungeva da base per il livello superiore; le colonne angolari erano a forma di palma, quelle intermedie a forma di

¹¹⁹ Un'ipotesi per la posizione del re nel banchetto a Pella avanza von HESBERG 1998, pp. 191-192.

¹²⁰ Analisi funzionale e linguistica in HELLMANN 1992, p. 136.

tirso. Il piano superiore, a sua volta, consisteva in una sequenza orizzontale di *antra*, intervallati da rappresentazioni di ninfe ai lati di tripodi su sostegno.

Prima di procedere al tentativo di ricostruzione, va tenuto presente che è necessario usare le misure degli *antra* per avere almeno le dimensioni minime complessive; a quanto riporta Ateneo, tuttavia, il numero degli *antra*, che si trovavano al piano superiore, è indipendente da quello delle colonne. Di conseguenza, nulla autorizza a cercare una corrispondenza fra le campate del colonnato inferiore e gli *antra* di quello superiore, come invece hanno fatto Winter e Christie da un lato e Salza Prina Ricotti dall'altro: non si riesce cioè a conciliare, sul lato lungo, i 6 *antra* del piano superiore con i 4 intercolumni del pianoterra, né, sul lato breve, i 4 *antra* con i 3 intercolumni. Una simile affermazione si comprende meglio se si guarda a un'interessante testimonianza proprio a Pella, dove nella Casa I₃, il colonnato al pianoterra ha una regolarità diversa da quello, su scala ridotta, del piano superiore (fig. 23).

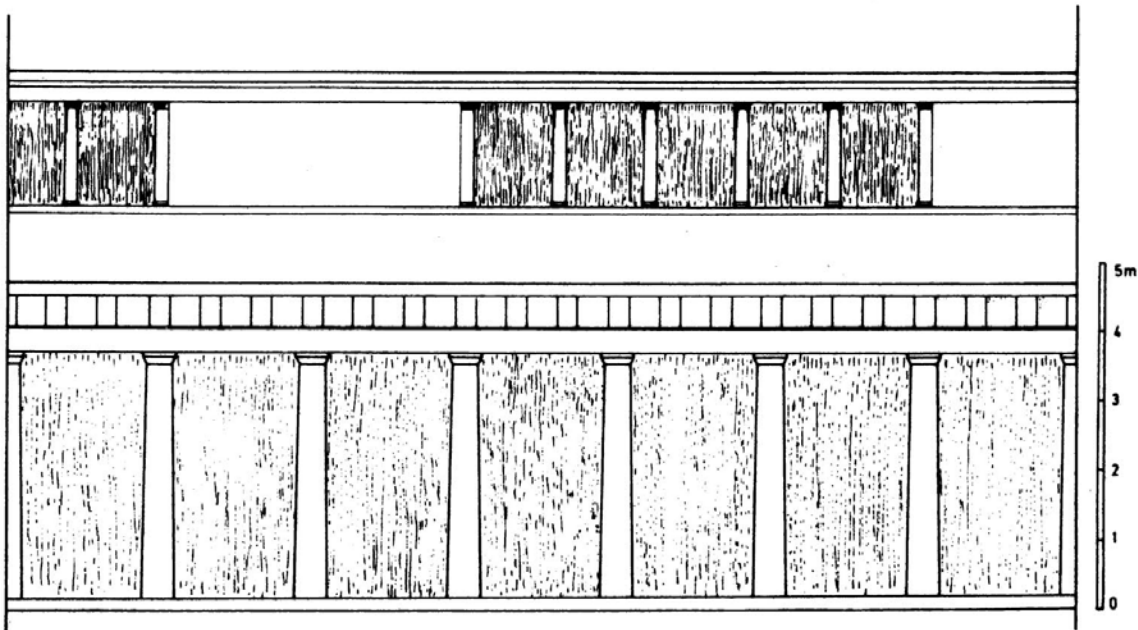


Fig. 23. Pella, Casa I₃. Da LAUTER 1999, fig. 44a.

2.b.1. Le colonne

Ateneo non specifica la qualità del legno impiegato per le colonne: si può pensare che il materiale più indicato, almeno per la parti strutturali, fosse il cedro, usato nella Sala delle Cento Colonne di Persepoli, dove appunto le colonne erano coronate da capitelli in pietra, e, in un contesto culturale molto diverso, nel palazzo del re Salomone a Gerusalemme, nel quale la sala principale annoverava

appunto quarantacinque colonne di legno di cedro su tre file¹²¹. In Egitto il cedro inizia a essere importato con la III dinastia (dal 2700 a.C.)¹²², ma l'uso di tale legno nella tenda può essere ancora una volta ascritto all'ambito produttivo greco, in cui esso era largamente usato per la resistenza e la durata, nonché per l'altezza notevole che i fusti raggiungevano¹²³. Un apprestamento come quello della tenda, naturalmente, necessitava di maestranze specializzate nella lavorazione e nella messa in opera di tale materiale¹²⁴.

Le colonne a forma di palma appartengono a una tradizione di lunga data, e riflettono architettonicamente un simbolo arboreo di un certo rilievo. Alberi di palma reali si riscontrano agli inizi del secondo millennio nel palazzo di Mari, mentre colonne coronate da capitelli a forma di fogliame di palma si rintracciano nello stesso Egitto, fra il VII e il VI a.C.; palme si registrano nelle pareti del palazzo di Nabuccodonosor II a Babilonia¹²⁵. L'albero, peraltro, ricorre anche nell'immaginario persiano: lo stesso Ateneo tramanda che i re persiani tenevano corte proprio sotto una palma d'oro¹²⁶. Guardando da vicino al mondo ellenico, le colonne di tale forma sembrano piuttosto citazioni della palma di Delo, patria di Apollo e di Artemide, fratelli come Tolomeo II e la sposa Arsinoe II, in onore dei quali nell'isola si svolgono a più riprese i *Ptolemaia*¹²⁷. Echi ne restano ancora, frammentari e modificati, anche nella pittura pompeiana¹²⁸.

Dirimente invece ai fini dell'inquadramento delle colonne a forma di tirso, che non trovano confronti, è la notizia offerta da Plinio, secondo cui l'edera è introdotta in Egitto proprio da Alessandro, la cui intonazione dionisiaca è ben nota¹²⁹: la circostanza spiega dunque la creazione del nuovo tipo di colonna, e la parallela presenza del tirso che sfila nella *pompé*¹³⁰. Delle colonne con questa peculiare conformazione una citazione, rielaborata nel corso del tempo, può forse essere colta nel terzo stile

¹²¹ Per la reggia di Persepoli LLOYD s.d., pp. 67-68 (in generale); MATTHIAE 1959, pp. 751-752 (per le colonne); von GALL 1979, pp. 461-462 (per gli aspetti strutturali); GALDIERI 1983, pp. 13-14 (per gli aspetti costruttivi all'insegna della polimatericità degli *apadana*). Per il tempio di Gerusalemme CREMA 1961, p. 180; TUZI 2002.

¹²² LEOSPO, NICOLA, D'AMICONE, DONEUX 1983, p. 57.

¹²³ ORLANDOS 1966, pp. 15-16 e 21.

¹²⁴ ORLANDOS 1966, pp. 26-27. Osservazioni sul rapporto dell'architettura lapidea *versus* quella lignea in MOROLLI 1989, pp. 11-19.

¹²⁵ Rispettivamente MARGUERON 1992, fig. 21; DONADONI 1959, pp. 321-322; GARBINI 1959, pp. 322-323.

¹²⁶ *Ath.* 12, 539 D; PFROMMER 1999, p. 75.

¹²⁷ Per Delo MARCADÉ 1969, p. 193 (per le sovrapposizioni Apollo/Dioniso); p. 215 (per il culto di Arsinoe come Artemide); pp. 423-424 (per il *Philadelphbeion*). Per i *Ptolemaia* BRINGMANN, NOESKE 2000, pp. 85-86. In questo contesto va visto l'*Inno a Delo* di Callimaco.

¹²⁸ STUDNICZKA 1914, pp. 35-38, come visto sopra, e ora scheda di DE VOS 1991, n. 22, p. 588.

¹²⁹ GOUKOWSKY 1981.

¹³⁰ *Plin., n.h.*, 16, 144 (cfr. da ultimo CIARALLO 2007, p. 157). Basilare *Thyrsois*, s.v., in *R.E.*, XI, 1936, cc. 747-752, in particolare c. 752 (F. V. LORENTZ). PENSABENE 1993, p. 111, reputa che si trattasse piuttosto di capitelli papiriformi; FRANZMEYER 1904, p. 8, assimilava i capitelli a forma di tirso ai «*Lotosknospenkapitelle*».

pompeiano, nelle sottili colonne vegetalizzate o trasformate in esili candelabre¹³¹, e ancora a Villa Adriana, nei pilastri dall'ornato dionisiaco recuperati nel Canopo¹³².

2.b.2. Le nicchie, le ninfe, i tripodi delfici

Pare ora il momento di chiarire la natura degli ἄντρα, delle ninfe e dei tripodi a essi alternate, come si è proposto nella traduzione pubblicata nella prima parte: «tra le nicchie erano scolpite figure di ninfe fra le quali si trovavano tripodi delfici d'oro aventi un sostegno». Conviene ripartire dalla posizione, prima esposta, del Lavagne, accettando la congettura ἐγλύφθησαν in luogo di ἐλείφθησαν; concordando con il Lavagne anche nel mantenimento del termine νύμφαι¹³³, ninfe, pare opportuno muovere dagli ἄντρα, etimologicamente grotte, che si è piuttosto inteso rendere con il termine architettonico di nicchie, in cui Ateneo colloca scene tragiche o comiche o satiriche. La menzione della triade dei generi teatrali presenta qualche simmetria con un celebre passo di Vitruvio¹³⁴, in cui una cospicua letteratura ha ravvisato l'*incipit* del secondo stile pittorico. A coronamento di tale tradizione di studi si possono addurre, emblematicamente, le posizioni della Rouveret e del Perrin, che individuano proprio nelle forme e nel linguaggio del teatro i vettori per lo stile illusionistico: in riferimento alla tenda del Filadelfo, la Rouveret sottolinea la componente teatrale insita nel termine *skéné*, declinato in chiave domestica, mentre il Perrin vede nel sistema ornamentale della tenda uno dei codici espressivi della regalità¹³⁵.

Il riferimento vitruviano alla sfera teatrale e a quella domestica, d'altra parte, consente di colmare sul piano letterario un'indubbia lacuna archeologica: la pittura, tanto macedone quanto alessandrina, è infatti nota dalle testimonianze funerarie piuttosto che da quelle domestiche¹³⁶. In realtà, non vi sono motivi per affermare con certezza che gli ἄντρα fossero opere di pittura o di scultura, dal momento che, laddove intende riferire di quadri o di tessuti ornati o di sculture, Ateneo si esprime con chiarezza – ma naturalmente questa è un'argomentazione non sufficiente. Gli ἄντρα potevano piuttosto consistere in rilievi, come aveva supposto lo Studnizcka, variamente seguito dagli esegeti successivi; essi andrebbero immaginati entro una cornice regolare, che ne favoriva un inquadramento architettonico migliore. La genericità stessa della denominazione, peraltro, rende cauti, ma si può pensare a materiali come il bronzo o la terracotta o lo stucco. Sotto il profilo iconografico, invece, gli ἄντρα possono

¹³¹ Per esempio nella Sala a parete nera nella Villa dei Misteri a Pompei (BASTET, DE VOS 1979, pp. 56-57, con datazione al 25-35 d.C.) e nella Casa di L. Cecilio Giocondo (DE VOS 1991, n. 10, p. 583); sul motivo anche ERISTOV 1994, tav. I, a.

¹³² V. MOESCH, scheda in *Adriano. Architettura e Progetto*, catalogo della mostra (Tivoli 2000), Milano-Roma 2000, pp. 204-205.

¹³³ LAVAGNE 1988, pp. 101-104.

¹³⁴ *Vitr.* 7, 5, 2.

¹³⁵ ROUVERET 1989, pp. 212-214; PERRIN 2004, pp. 193-195.

¹³⁶ Abbondante documentazione in ROUVERET 1989, pp. 185-201.

essere indiziariamente avvicinati, seguendo lo Studnizcka, ai rilievi con la raffigurazione di Dioniso che visita la casa del poeta: a ciò indirizza il soggetto citato dalla fonte, cioè la scena di banchetto in contesto dionisiaco; o anche, seguendo il Lavagne, si può pensare a raffigurazioni in cui prevaleva la componente simposiale. Se la collocazione di manichini proposta dallo studioso pare alquanto impegnativa, va tenuto presente, come è stato giustamente rilevato, che in età ellenistica la scultura a tutto tondo perde terreno a favore del rilievo¹³⁷, in una sovrapposizione fra le varie manifestazioni artistiche. In tutti i casi, un ruolo non indifferente dovette rivestire la componente, o almeno l'ambientazione, paesistica, universalmente riconosciuta come una delle principali innovazioni dell'arte alessandrina¹³⁸.

La natura degli ἄντρα può essere arricchita dalle immagini invocate da Ateneo in contiguità, cioè le ninfe, scolpite, e i tripodi fra di esse. Dietro al generico termine νύμφαι, in effetti, si scorge uno spettro di possibilità iconografiche piuttosto ampio¹³⁹, che può essere indirizzato guardando al contesto complessivo, all'insegna di Dioniso. Sono le ninfe, infatti, ad allevare il dio infante, orfano della madre Semele¹⁴⁰: la statua di una di queste, Nisa, era uno dei mirabolanti automi che sfilavano nella *pompé*, in occasione della quale τῶντρον, la grotta dell'infanzia di Dioniso, circondato di ninfe coronate e sfarzosamente abbigliate, è trasportato su un imponente carro¹⁴¹. Il nesso fra nicchie e ninfe, dunque, si ripete nei due ambiti: ed è qui che sembra di poter ravvisare la chiave interpretativa più efficace, in quanto la grotta fornisce l'inquadratura dionisiaca per eccellenza per lo svolgimento dei banchetti.

Qualche dettaglio ulteriore si può cercare di addurre per l'iconografia delle ninfe, se si prende in esame una documentazione meglio conosciuta, compatibile sul piano cronologico e culturale: in Italia Meridionale, il *corpus* delle figure di sostegno usate per decorare i templi, i teatri e anche le abitazioni, databili tra la fine del IV e l'intero III secolo a.C., è costituito da rappresentazioni di ambito dionisiaco, e segnatamente da satiri e da menadi, rappresentati sotto l'aspetto di figure di sostegno¹⁴². In assenza di indicazioni puntuali, le ninfe possono essere pensate proprio come sostegni, peraltro decorativi, considerata la posizione che esse occupano, intervallate come sono agli *antra*. Figure femminili, con funzione prettamente decorativa, si registrano con qualche frequenza, e quasi creano un genere a metà tra architettura e scultura: nella tomba di Sveštari in Tracia, databile alla metà del III a.C., ninfe dai panneggi vegetalizzati si alternano a colonne nel sostenere l'architrave¹⁴³, mentre alla prima metà del II a.C. viene assegnata la figura di Nike alata proveniente dalla stoà sud dell'agorà di Magnesia; di poco

¹³⁷ MORENO 1994, pp. 569-570.

¹³⁸ ADRIANI 1959, pp. 16-19.

¹³⁹ HALM-TISSERANT, SIEBERT 1997, pp. 891-902.

¹⁴⁰ KERÉNYI 1963, I, pp. 212-213.

¹⁴¹ Rispettivamente *Atb.* 5, 198 F, e 200 C.

¹⁴² SCHMIDT 1982, p. 117; osservazioni sulle sovrapposizioni iconografiche tra figure femminili di sostegno, in certi casi assimilabili alle Cariatidi, in L'ARAB 1991, pp. 31-37.

¹⁴³ VALEVA 1993, pp. 119-126; ČIČIKOVA 1999, p. 337, figg. 3-4.

posteriore è la cronologia dell'*Heroon* di Sagalassos, datato fra 150 e il 130 a.C., sul cui podio si snoda il fregio con teoria di donne danzanti¹⁴⁴.

Nell'impossibilità di confronti puntuali, un buon rimando funzionale, seppur in senso lato, può essere rappresentato dai fregi di lastre fittili largamente documentati in Italia centrale e meridionale a partire proprio dal III a.C.¹⁴⁵; la menzione dei tripodi in associazione alle ninfe indirizza ulteriormente la ricerca di riferimenti, per i quali soccorre iconograficamente l'immaginario delle lastre Campana, di una qualche utilità per cogliere la sintassi complessiva delle ninfe. Emblematico è il caso di quelle, effettivamente più tarde, del tempio di Apollo Palatino nella residenza di Augusto a Roma, ornato da una sequenza di lastre in cui si osservano fanciulle che ornano un betilo, canefore ai lati di un *thymiaterion*, fanciulle che ornano un candelabro¹⁴⁶: si può allora supporre, per la tenda di Alessandria, che l'alternanza delle ninfe con i tripodi possa essere letta in questa direzione, immaginando rilievi che recavano coppie di ninfe ai lati di ogni tripode.

Così disposta, l'intera sequenza degli *ἄντρα*, delle ninfe e dei tripodi presta un contributo strutturale notevole. Non va infatti trascurato che l'impianto ligneo doveva avere una statica ben calibrata, che si affidava sia alle fondazioni, di cui si dirà, sia alla calcolata distribuzione dei pesi alle varie quote. In particolare, il piano superiore poggiava sull'epistilio, e, per reggere a sua volta il peso della copertura, doveva essere adeguatamente compatto: l'intera sequenza decorativa, dunque, rinsaldava la struttura conferendo a essa stabilità.

Pare ora opportuno tentare di calcolare le dimensioni possibili dell'apparato, premettendo a tale valutazione un'osservazione. Le ricostruzioni che si sono sin qui prospettate hanno usato come unità di misura il cubito regale; considerato però che la tenda sorge nell'Egitto di età tolemaica, anche se la fonte non specifica nulla in proposito, si può ipotizzare che la misura impiegata fosse piuttosto il cubito tolemaico, pari a m 0,4436. Considerato che gli *ἄντρα* sono elementi modulari puntuali sulla base dei quali si organizzava lo spazio, e che ogni *ἄντρον* misurava 8 cubiti, si può ipotizzare che tale misura valga sia in larghezza sia in altezza, creando quindi una nicchia di forma quadrata.

In questo modo,

posto che un *antron* misurava 8 cubiti, $m\ 0,4436 \times 8 = m\ 3,5488$;

posto che gli *antra* erano 6 sul lato lungo e 4 su quello breve,

si hanno 6×8 cubiti = 48 cubiti per i lati lunghi e $4 \times 8 = 32$ per i lati corti,

ossia m 21,2928 ($m\ 3,5488 \times 6$) per i lati lunghi e

¹⁴⁴ WEBB 1996, rispettivamente p. 17, fig. 64, e pp. 127-130, figg. 100-103.

¹⁴⁵ MENOTTI DE LUCIA 1990, pp. 179-246.

¹⁴⁶ CARETTONI 1971-1972, p. 124. Per la sequenza STRAZZULLA 1990, rispettivamente pp. 22-29, pp. 29-33, pp. 50-54.

m 14,1952 (m 3,5488 x 4) per i lati corti,
che sono le *dimensioni minime certe* della struttura.

L'altezza delle colonne, pari a 50 cubiti, calcolata in base al cubito tolemaico, è pari a m 22, 180.

La fonte non offre indicazioni circa la ripartizione degli spazi né riguardo all'alternanza delle ninfe con i tripodi, sì che si può pensare a due soluzioni¹⁴⁷:

a)

lato lungo

1 A	1 NT	2 A	2 NT	3 A	3 NT	4 A	4 NT	5 A	5 NT	6 A
-----	------	-----	------	-----	------	-----	------	-----	------	-----

lato breve

1 A	1 NT	2 A	2 NT	3 A	3 NT	4 A
-----	------	-----	------	-----	------	-----

Oppure, b):

lato lungo

1 NT	1 A	2 NT	2 A	3 NT	3 A	4 NT	4 A	5 NT	5 A	6 NT	6 A	7 NT
------	-----	------	-----	------	-----	------	-----	------	-----	------	-----	------

lato breve

1 NT	1 A	2 NT	2 A	3 NT	3 A	4 NT	4 A	5 NT
------	-----	------	-----	------	-----	------	-----	------

In entrambi i casi, occorrerà immaginare all'inizio e alla fine di ogni lato uno spazio destinato all'angolo, cioè alla congiunzione con l'altro lato. Nell'impossibilità di addentrarsi nel criterio che presiedette alla composizione della sequenza, si può ipotizzare più facilmente che in posizione angolare si trovassero i motivi decorativi e non le scene figurate: si può cioè accogliere la soluzione b, che vede la successione iniziare e terminare con le ninfe e i tripodi.

Non avendo comunque altri dati a disposizione, si può assumere come ipotesi di lavoro che i sette rilievi con le ninfe misurassero la metà degli *antra*, cioè 4 cubiti ciascuno, pari a m 1,77; ipotizzando che i rilievi con ninfe e tripodi fossero 7 sui lati lunghi e 5 su quelli corti, si avrebbe un totale rispettivamente di 28 e di 20 cubiti; sommando i cubiti certi degli *antra* con quelli ipotetici degli altri rilievi, si avrebbero sui lati lunghi 76 (48 + 28) cubiti, pari a m 33,71, e su quelli corti 58 (30 + 28), pari a m 25,73.

Queste sono dunque le misure calcolate per la trabeazione, senza rapporti con il colonnato.

Per la ricostruzione dell'altezza del piano inferiore si può volgere l'attenzione all'architettura palaziale macedone. Appare orientativo in proposito lo schizzo ricostitutivo proposto dallo Hoepfner

¹⁴⁷ A: *Antron*; NT: Ninfe+tripode.

per una delle facciate dell'*andrón* del nucleo palaziale II di Pella, alta m 12. Dato significativo della sintassi complessiva, il colonnato macedone, con i rapporti dimensionali dettati dal materiale costruttivo duraturo, sostiene una trabeazione ionica, sormontata da un fregio figurato continuo, sul quale a sua volta correva una sequenza di finestre. Si consideri ora l'interno della tenda: se si esclude il fregio figurato, di cui non vi è menzione in Ateneo, e si sostituiscono alle finestre gli *antra*, che in ugual misura scandiscono lo spazio, la spazialità prospettata è analoga; a Pella il colonnato è alto all'incirca il doppio della sequenza delle finestre, mentre se si calcola anche la trabeazione il rapporto muta. Applicando per analogia, e non aritmeticamente, questi rapporti proporzionali, ma anche visuali, fra il pianoterra e quello superiore, si può supporre per le colonne nella parte visibile al pianoterra un'altezza di 30 cubiti (m 13,3)¹⁴⁸, con un diametro ipotizzabile di 3 cubiti, pari a 1/10 dell'altezza della colonna visibile. Ai 30 cubiti va sommata l'altezza degli *antra*, pari a 8 cubiti, sotto ai quali si può far correre, come ipotesi di lavoro, un semplice fregio dorico.

Si può a questo punto provare a distribuire a intervalli regolari le colonne sui 76 cubiti calcolati per i lati lunghi e sui 58 per quelli corti: l'interasse che ne deriva è rispettivamente pari a 19,75 cubiti (m 8,76), e a cubiti 18,33 (m 8,13), misure da rapportarsi con l'unico dato certo riferibile alle colonne, appunto l'altezza. In realtà, il calcolo di simili valori, con interassi differenti sulle due dimensioni, nasce dalla misurazione di un valore (quello degli *antra*), che non era certo quello alla base della progettazione: non si può infatti escludere che l'interasse fosse regolato in modo diverso, cioè uniformemente su entrambe le dimensioni, e così lo si è inteso rappresentare graficamente. Ciò che invece si può dedurre, ferma restando l'ipoteticità dei 3 cubiti ipotizzati per il diametro delle colonne, è la misura complessiva: occorre cioè sommare alle misure della trabeazione prima calcolate, cioè m 33,71 per i lati lunghi e m 25,73, metà colonna esterna per lato, pervenendo a m 34,37 x 26,39, cui andrà aggiunto, tutt'intorno, il podio.

Naturalmente le colonne dovevano proseguire al di sopra degli *antra*, e "sfasate" rispetto a essi. Ateneo non parla di questa parte, ma si può immaginare, con un buon grado di verosimiglianza, che essa rimanesse aperta: si sarebbero cioè creati degli spazi aperti fra una colonna e l'altra, assimilabili a finestre. Queste avrebbero potuto sia garantire l'illuminazione, sia essere schermate da appositi tendaggi nelle ore di insolazione massima o in caso di maltempo¹⁴⁹.

Né deve stupire l'altezza dell'apparato, dal momento che edifici di questa natura sono acquisiti dall'immaginario figurativo antico, come prova una nota pittura della Villa di Fanno Sinistore a

¹⁴⁸ Non deve trarre in inganno la misura di 13 metri, già calcolata dallo Studniczka, che si basava sul cubito regale.

¹⁴⁹ Ciò presuppone che il piano superiore fosse praticabile (cfr. STUDNICZKA 1914, pp. 48-51).

Boscoreale, normalmente considerata un paesaggio architettonico fantastico, in cui campeggia una stratificazione verticale di edifici di certo ridondante, ma fortemente evocativa¹⁵⁰.

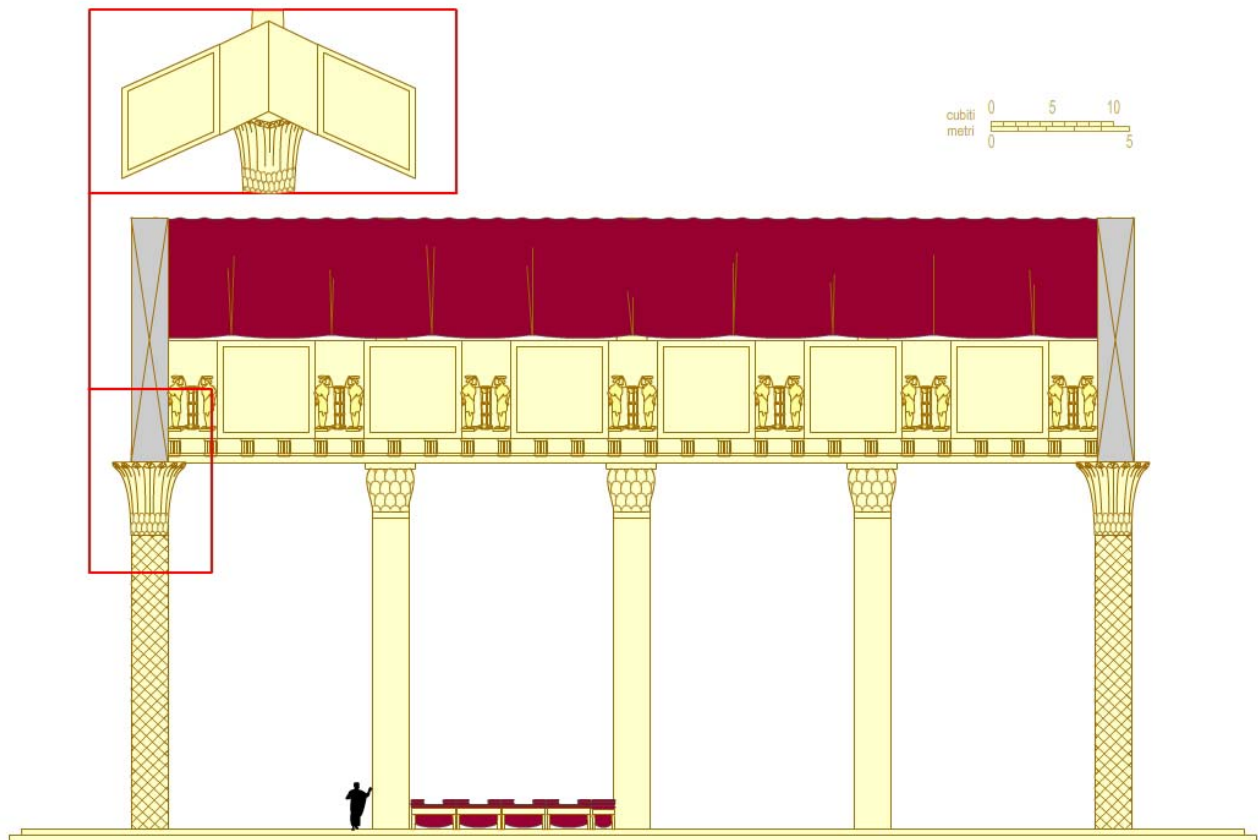


Fig. 24. Proposta di ricostruzione dell'alzato. Sezione di un lato lungo: dal basso verso l'alto, si vedono il podio, alcune *klinai*, le colonne, la sequenza degli antra sormontante il fregio dorico (senza l'indicazione delle *guttae*), i tendaggi che schermavano le aperture superiori. In alto, l'ingrandimento dell'angolo interno.

2.c. Il soffitto, la copertura, le pareti

Come narra Ateneo, il soffitto, *στέγη*, constava di tre parti, una centrale, *οὐρανίσκος*¹⁵¹, rossa bordata di bianco, e due laterali, *καθ' ἑκάτερον μέρος*, che avevano le travi, *δοκοὶ*¹⁵², coperte da arazzi; fra le travi, in mezzo, si trovavano pannelli, *φατνώματα*, dipinti.

Il Tomlinson ha giustamente accostato la descrizione alla decorazione effettiva del soffitto della tomba II del cimitero alessandrino di Anfushy, che presenta una sorta di riquadratura che può

¹⁵⁰ *Bronzo dei Romani* 1990, fig. 74.

¹⁵¹ SOPHOCLES s.d., *ad vocem*. Rapporti con le tende dei re persiani sono invocati da HEMSOLL 1990, p. 32.

¹⁵² HELLMANN 1992, pp. 111-112.

richiamare il sistema decorativo della tenda¹⁵³. Ancor più interessante è il tema ornamentale a merlature. In effetti, Ateneo pone un particolare accento sul motivo decorativo, a merli o turriforme (πυργωτός). Lo Studniczka lo connette con bordure di stoffe a forma di merlature, e fa riferimento a un *chitoniskos pyrgotós* menzionato dagli inventari del santuario di Braurone, della metà del IV a.C.; al tempo stesso, egli rimanda anche ai motivi decorativi di un noto mosaico pergameno¹⁵⁴. Si tratta per verità di uno stilema ornamentale che conosce una discreta fortuna, a partire dall'età arcaica, soprattutto in relazione alle vesti, ma anche all'arredamento¹⁵⁵. La matrice tessile del motivo, definito dall'Adriani «à dents opposées» e dal Daszewski «turreted border»¹⁵⁶, è leggibile se se ne esaminano le attestazioni, nei mosaici o sui soffitti delle tombe. Una testimonianza in ambiente egiziano è prestata dal mosaico di *Sophilos* da Thmuis, che il Daszewski considera il documento principale della «carpet composition»¹⁵⁷, facendo seguire a esso altre due testimonianze musive, una ancora da Thmuis e una dalla regione di Gabbari¹⁵⁸. Esempi sono stati rinvenuti nella già citata tomba II di Anfushy¹⁵⁹, nonché nell'alcova di un ipogeo a Forte Sâleh¹⁶⁰, e soprattutto nel soffitto di una nicchia dell'ipogeo n. 3 della necropoli di Moustapha Pascia, datata dall'Adriani alla seconda metà del III a.C.¹⁶¹

La posizione dei φατώματα, se correttamente restituita, presta un ulteriore contributo alla ricostruzione del soffitto: secondo Plinio, Pausia, esponente di spicco della scuola di Sicione, fu il primo a decorare i soffitti, dipingendone i cassettoni. Si possono allora porre in relazione i quadretti menzionati da Ateneo con i *pinakes orophikoi* noti, fra l'altro, dalla documentazione di Delo: si tratta cioè di quadri, anche di piccole dimensioni, che venivano applicati sul soffitto, fra le travi¹⁶². Questa ricostruzione è avanzata, come si è visto prima, dal Perrin, che limita la collocazione dei pannelli periferici (fig. 16); in realtà la fonte è ambigua nel mettere i pannelli dipinti fra le travi, in mezzo: le travi cioè erano avvolte di stoffe (e dunque in quanto tali non erano più visibili), e formavano dei riquadri in cui erano inseriti i φατώματα: il risultato finale è quello di un soffitto a lacunari¹⁶³.

¹⁵³ TOMLINSON 1983-1984, pp. 260-261; sul motivo ancora TOMLINSON 1986, pp. 607-608.

¹⁵⁴ STUDNICZKA 1914, pp. 53-55.

¹⁵⁵ Sul significato e sulle ricorrenze linguistiche SOPHOCLES s.d., *ad vocem*. Per la documentazione archeologica STUDNICZKA 1914, pp. 52-53, con discussione in von LORENTZ 1937, pp. 207-208, che contesta in parte l'interpretazione dello Studniczka, distinguendo il motivo a merlature da quello a losanghe, che lo Studniczka invece assimilava.

¹⁵⁶ DASZEWSKY 1985, pp. 37-40.

¹⁵⁷ Sulla definizione e sull'uso della locuzione nella storia degli studi TOMLINSON 1983-1984, p. 261; DASZEWSKY 1985, pp. 28-29.

¹⁵⁸ DASZEWSKY 1985, rispettivamente p. 89 e n. 38, pp. 142-158; n. 41, pp. 163-164.

¹⁵⁹ TOMLINSON 1983-1984, pp. 260-261.

¹⁶⁰ ADRIANI 1966, n. 96, pp. 148-149, tav. 71, fig. 238.

¹⁶¹ ADRIANI 1966, n. 86, pp. 135-137, tav. 72, fig. 240.

¹⁶² *Plin.* 35, 124; MORENO 1987, p. 139; documentazione e commento sui *pinakes orophikoi* in HELLMANN 1992, pp. 91-93.

¹⁶³ HOEPFNER 1991, pp. 90-98. Φατώματα marmorei a rilievo sono attestati nello *Hieron* a Samotracia: MANTIS 1998, pp. 209-225.

Le argomentazioni sin qui addotte portano dunque a supporre un soffitto piano, con una decorazione tripartita giocata sullo scambio fra il bianco e il rosso; la copertura potrà essere immaginata, il più semplicemente possibile, a capriata, con il tetto a doppio spiovente, la cui altezza andrà aggiunta ai circa 22 metri calcolati per le colonne.

Una simile tradizione riecheggia ancora nell'imponente sala di rappresentanza del Palazzo di Treviri, databile ai primi decenni del IV d.C.: il soffitto piano presenta una campitura omogeneamente rossa, evocativa della porpora dei tessuti, nella quale spiccano riquadri racchiudenti immagini, interpretate ora come allegoriche ora come ritratti, alternate a raffigurazioni di putti¹⁶⁴: sembra così perpetuarsi, nella sintassi complessiva, il sistema impiegato per ornare il soffitto tessile della tenda. In quello di Treviri, anzi, le funi attorcigliate fungono da cornice ai singoli quadri, in questo modo collegati fra loro, tramandando memoria dei cordami necessari a tenere connessi i quadri alle stoffe di fondo (fig. 25).

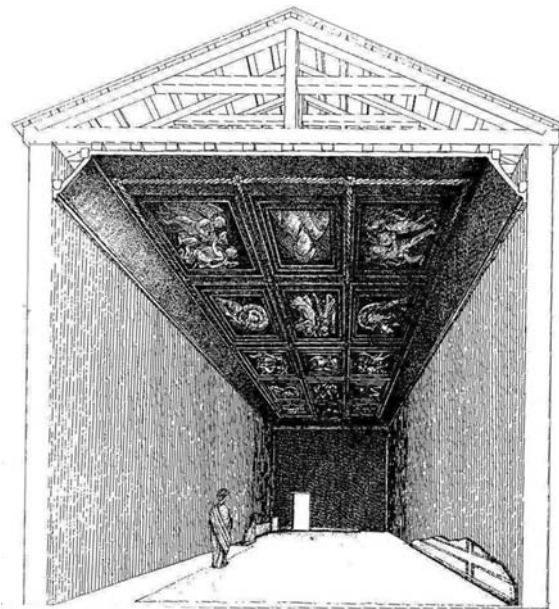


Fig. 25. La sala di Treviri, con la proposta ricostruttiva del soffitto e della trabeazione. Da W. WEBER 1990, con modifiche.

Le stoffe sono impiegate secondo Ateneo per ornare il soffitto, ma con tutta probabilità anche per realizzare le «pareti» vere e proprie della tenda, tanto che nella parte inferiore dell'apparato esse dovevano costituire una sorta di divisorio rispetto al porticato esterno, destinato ai servitori; e, sempre con qualche verosimiglianza, come si è visto, tendaggi potevano essere usati per coprire o schermare la parte al di sopra degli *antra*; anche il tetto poteva essere realizzato da teli appositamente disposti.

Sul piano documentario, un'idea dell'uso dei tendaggi, o almeno di quelli nella parte inferiore della tenda, è offerta da testimonianze piuttosto varie. Tra le più antiche va annoverata certamente la tomba

¹⁶⁴ W. WEBER 1990, pp. 30-33.

8 di Capua, San Prisco, che presenta il velario e finte colonne sulle pareti. Secondo la Pontrandolfo, la tomba costituisce il primo anello di una catena cui appartengono altre rappresentazioni di stoffe, e diviene, insieme a queste, «un anello di collegamento con il velario del santuario tardorepubblicano di Brescia»¹⁶⁵. Si può aggiungere che la sequenza prosegue, in età imperiale, con la rappresentazione della cortina nell'aula del Colosso nel Foro di Augusto a Roma¹⁶⁶.

Qualche memoria, senza pretesa di esaustività, si può rintracciare ancora nel patrimonio tessile tardoantico, il cui conservatorismo è stato ampiamente dimostrato: illuminanti sono i tessuti come la cosiddetta «tenda di Artemide» del Louvre o la tappezzeria Abegg, di dimensioni ragguardevoli (m 2 di altezza per almeno 7-8 di lunghezza). Per tessuti come questi, in effetti, si sono ipotizzati usi diversi, non incompatibili: si è infatti immaginato che fossero impiegati sia per realizzare apparati mobili sia per rivestire i muri delle aule di rappresentanza o di culto¹⁶⁷.

2.d. L'esterno: la facciata e il porticato

Il silenzio di Ateneo circa l'aspetto esterno dell'apparato difficilmente può trovare una spiegazione, a maggior ragione se si considera l'avvenuta definizione della facciata monumentale, prima di tutto nei palazzi di Vergina e di Pella¹⁶⁸. Si può tuttavia azzardare che non fosse la facciata l'elemento destinato a suscitare maggiore meraviglia, e che quindi non ne sia rimasta traccia già nella documentazione usata da Callissino, volta a descrivere l'interno e concentrata con particolare interesse sugli arredi e sugli elementi di lusso. Ma, come tutti gli *argumenta ex silentio*, anche questo può avere difetti e ambiguità.

L'unica indicazione offerta dalla fonte è data invece dall' $\alpha\psi\lambda\iota\varsigma$, porta ad arco¹⁶⁹, per la quale, come detto, si può solo supporre che si trovasse al centro del lato breve. Il termine greco, come si è visto, ha creato non poche difficoltà agli esegeti; in realtà $\alpha\psi\lambda\iota\varsigma$ è da intendere proprio come porta ad arco, e in quanto tale ha una consistenza archeologicamente riscontrabile ad Alessandria, pur nella frammentarietà della documentazione architettonica conservata. Il timpano curvo è stato infatti riconosciuto dal Pensabene e dalla Mc Kenzie come caratteristico dell'architettura alessandrina, dove è usato accanto a quello triangolare proprio dell'architettura greca¹⁷⁰. La Mc Kenzie si spinge oltre nei rimandi, citando le pitture della Villa di Oplontis e della Villa dei Misteri a Pompei, nelle quali figurano porte ad arco, e

¹⁶⁵ PONTRANDOLFO 2002, p. 54; SALVADORI 2002, pp. 81-85, vede nelle rappresentazioni dei tendaggi il riferimento all'uso di coprire le pareti con stoffe. Cfr. anche la tomba dipinta di Monte Sannace (SALVADORI 2002, p. 84).

¹⁶⁶ UNGARO 2002, pp. 109-120, in particolare pp. 115-121; UNGARO, VITALI 2004, pp. 217-218.

¹⁶⁷ GHEDINI 1997a, p. 75.

¹⁶⁸ PERRIN 2004, pp. 203-204.

¹⁶⁹ SOPHOCLES s.d., *ad vocem*. Il termine è usato, con il significato di *arcus*, da *Dion C.* 51, 19, 11; per l'evoluzione del significato SETTIS 1973, pp. 679-680; HELLMANN 1992, p. 62.

¹⁷⁰ PENSABENE 1993, pp. 552-553; MC KENZIE 2007, pp. 92-94.

giunge alle arcate del Canopo nella Villa Adriana a Tivoli¹⁷¹.

In mancanza di notizie, va osservato che la conformazione della porta allontana l'impianto esterno dall'orbita macedone in cui si è proposto di ravvisare il modello per l'interno, e indirizza verso una formulazione differente, probabilmente più alessandrina, come le frammentarie testimonianze architettoniche provano in relazione ad altre evidenze monumentali.

2.e. La stabilità della struttura

Un impianto complesso e di ingenti dimensioni come la tenda indubbiamente abbisognava di numerosi accorgimenti tecnici che ne garantissero la stabilità.

Innanzitutto, le fondazioni, alle quali si è accennato nella prima parte¹⁷². La descrizione di Ateneo presenta solo l'apparato visibile della tenda, ma è naturale ipotizzare l'esistenza di adeguate fondazioni per una struttura di una simile portata. Valutando l'altezza delle colonne, infatti, si può stabilire che fossero necessarie consistenti strutture di fondazione, forse in pietra¹⁷³; o anche si può suggerire l'esistenza di un sistema di travi rovesce, celate da un probabile podio e dalla copertura floreale¹⁷⁴: tuttavia il silenzio della fonte limita di molto le osservazioni.

Un elemento di cui Ateneo parla è invece il porticato, disposto su tre lati, e di altezza imprecisata¹⁷⁵.

Il porticato intorno alla tenda, invece, era a navata unica e con copertura a volta¹⁷⁶, e, pur impiegato per il seguito dei convitati, doveva avere un ruolo di contrafforte, contribuendo dunque alla statica dell'edificio; al tempo stesso, esso serviva ad ancorare ulteriormente al terreno l'apparato, cui conferiva completezza strutturale. L'efficacia statica del porticato, anzi, si spiega meglio se distribuita su entrambi i lati lunghi e solo su uno breve, il che pare apportare un ulteriore elemento a favore dell'ingresso appunto sul lato corto. Mancano invece elementi per determinare se esso fosse aperto, e accessibile tutt'intorno dall'esterno, o chiuso, eventualmente da tendaggi, e accessibile eventualmente da porte sul retro: in mancanza di indicazioni si può ricostruirlo indiziariamente come sostenuto da una sequenza di pilastri a sezione quadrangolare. A navata unica, peraltro, era pure l'ampio portico

¹⁷¹ MC KENZIE 2007, pp. 101-105 (stanza 15 della Villa di Oplontis e *cubiculum* 16 della Villa dei Misteri), p. 113 (per Villa Adriana, su cui, in questo senso, anche CALANDRA 2000, pp. 57-62).

¹⁷² CALANDRA 2008, nt. 138.

¹⁷³ Come a Pergamo: GINOUVÈS, MARTIN 1985, tav. 15.

¹⁷⁴ Come a Cos: GINOUVÈS 1992, tav. 7. Le colonne graficamente restituite sono molto esili.

¹⁷⁵ Non deve trarre in inganno la presenza del porticato sui tre lati come nella citata Sala delle Cento Colonne nel palazzo di Persepoli, dove esso occupava una posizione omologa, ed era ripartito in tre navate da un doppio colonnato, in quanto diversa era la funzionalità del complesso (von GALL 1979, pp. 461-462).

¹⁷⁶ LAVAGNE 1988, pp. 98-99; HELLMANN 1992, pp. 181-186.

colonnato realizzato dall'architetto Filone negli anni di Demetrio Falereo, fra il 317 e il 307 a.C.¹⁷⁷, ma la sua ubicazione lungo il solo lato d'ingresso del *Telesterion* di Eleusi lo allontana dall'equivalente nell'apparato alessandrino.

Un'ultima notazione va compiuta circa il materiale ligneo impiegato per l'architettura. Pur distante funzionalmente dalle sale per ricevimento persiane, la tenda tuttavia della cultura persiana perpetua la capacità di conservare memoria degli edifici in materiali non durevoli. I palazzi persiani presentano infatti una casistica piuttosto varia: la capitale voluta da Ciro, Pasargade, mantiene l'aspetto e la struttura di un accampamento nomade, composto da fabbricati, tra cui l'*apadana*, sparsi nel parco, accanto ai quali è facilmente immaginabile la presenza temporanea di tende o di costruzioni in materiali leggeri¹⁷⁸; come si è visto in precedenza, a Persepoli la pietra e il legno sono compresenti nella Sala delle Cento Colonne. Nel caso della tenda tolemaica, mancano naturalmente le prove per sostenere un'intenzionale continuità tecnologica da parte degli architetti alessandrini; non devono tuttavia sfuggire né lo *status* di satrapia persiana dell'Egitto fino ad Alessandro né il ruolo di intermediario culturale svolto da questi con la tenda di Susa, che potrebbe avere trasmesso una mentalità e una capacità progettuale che mischiava e sovrapponeva all'occorrenza elementi di durata lunga, come la pietra, e breve, come il legno¹⁷⁹.

Ai fini della statica un ruolo non indifferente dovevano avere le aquile auree, alte 15 cubiti, che potevano servire come pesi per garantire stabilità alla struttura, secondo una prassi che è adottata tuttoggi nella costruzione dei grattacieli, sul tetto dei quali vengono messi in opera appositi blocchi usati come «carichi da vento» contro le oscillazioni provocate, appunto, dal vento¹⁸⁰. Si viene così a spiegare una presenza non solo decorativa, che ha anche fatto dubitare della correttezza dell'informazione: le dimensioni ingenti hanno infatti suggerito, come detto in precedenza, a Winter e Christie che i grandi uccelli potessero essere ricamati sul soffitto¹⁸¹, e alla Salza Prina Ricotti che essi consistessero in *appliques* in lamina aurea, collocate all'interno della tenda e fissate nella parte più alta del soffitto, a coppie frontali¹⁸². In mancanza di informazioni sul materiale, si può pensare che esse fossero di bronzo dorato.

¹⁷⁷ TRAVLOS 1988, p. 95.

¹⁷⁸ LLOYD s.d., pp. 67-68; PERRIN 1990, p. 220; CURTIS 2006, pp. 39-40.

¹⁷⁹ Per la compresenza dei materiali anche nell'edilizia alessandrina NOWICKA 1969, p. 32; anche nel complesso V di Pella è stato identificato un ginnasio con xisto dal peristilio di legno (ETIENNE 2006, p. 106). Notazioni interessanti in KAWAMI 1992, pp. 90-91.

¹⁸⁰ SALVADORI 1997, pp. 42-47.

¹⁸¹ WINTER, CHRISTIE 1985, pp. 305-306.

¹⁸² SALZA PRINA RICOTTI 1988-1989, p. 219. Su baldacchini e coperture LEHMANN 1945, pp. 1-27; TOMLINSON 1984, pp. 260-264; M. WEBER 1990, pp. 38-39, classifica la tenda alessandrina tra i baldacchini.

Al tempo stesso, le aquile si caricano di un'ulteriore valenza, se si pensa che esse sono simboli tolemaici in quanto animali sacri a Zeus, uno dei capostipiti invocati dai Lagidi: in quanto tali, esse sfilano nella *pompé*, e compaiono nella monetazione del regno¹⁸³.

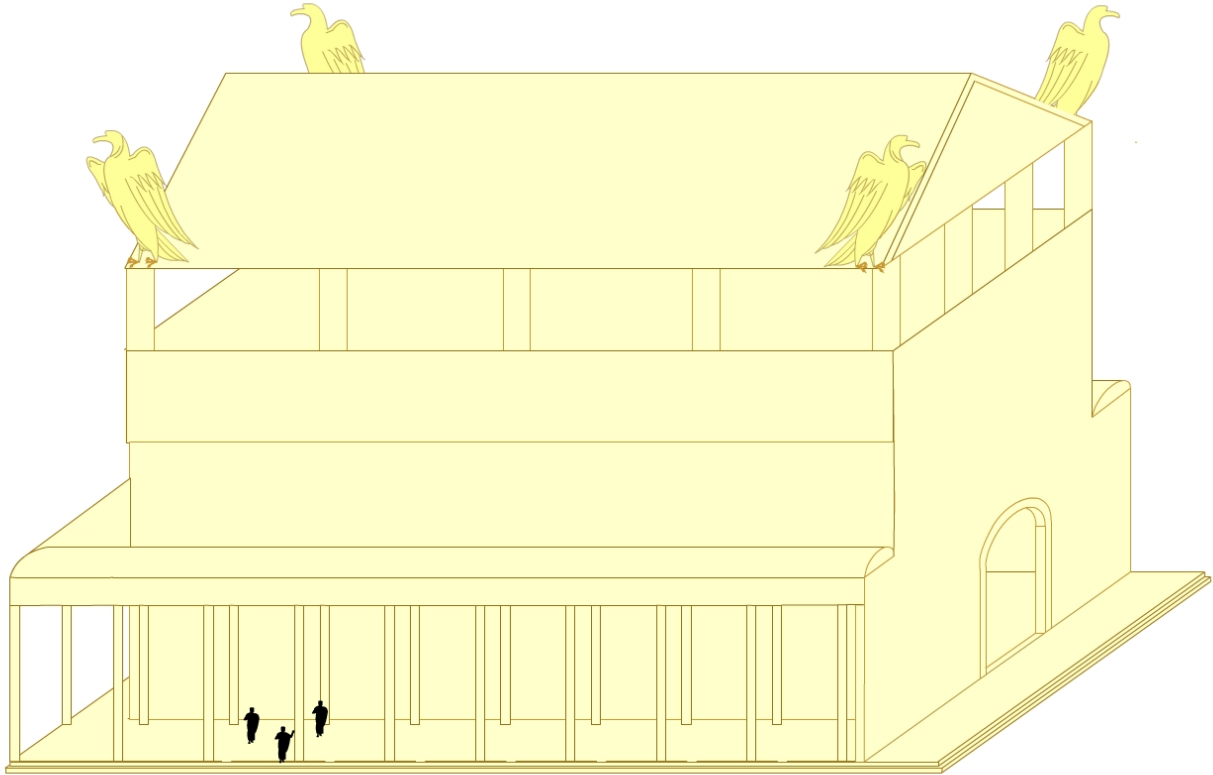


Fig. 26. Proposta di ricostruzione dell'esterno. Il porticato è stato reso come aperto e praticabile dall'esterno. La parete di fondo, che costituisce il divisorio rispetto alla sala per banchetti, era probabilmente lignea. Lo spazio tra le colonne è da intendere vuoto o schermato da tendaggi, come si vede anche nella fig. 24.

3. Un *hestiatorion* nei palazzi di Alessandria

3.a. La tipologia architettonica

Così ricostruita, la tenda si configura come una delle creazioni più originali nella fase iniziale dell'arte ellenistica: se funzionalmente è riconoscibile come *hestiatorion*¹⁸⁴, sotto il profilo architettonico

¹⁸³ *Ath.* 202 D (su cui cfr. anche THOMPSON 2000, p. 378). Si pensi ai tetradracmi d'argento, conati fra il 295 e il 290 a.C., recanti sul *recto* il ritratto di Tolomeo I e sul *verso* l'aquila su fascio di fulmini: PFROMMER 1999, pp. 63-64 e 71. Il quadro si completa con l'*Inno a Zeus* di Callimaco.

¹⁸⁴ HELLMANN 1992, pp. 143-145.

difficilmente essa trova confronti. È ancora una volta Vitruvio a illuminare in proposito: definendo i vari tipi di *oeci*, egli presenta quello *aegyptius* con queste parole:

«in aegyptiis autem supra columnas epistylia et ab epistyliis ad parietes, qui sunt circa, imponenda est contignatio, supra coactionem pavementum, subdiu ut sit circumitus. Deinde supra epistylum ad perpendicularum inferiorum columnarum inponendae sunt minores quarta parte columna. Supra earum epistylia et ornamenta lacunariis ornantur, et inter columnas superiores fenestras collocantur; ita basilicarum ea similitudo, non corinthiorum tricliniorum videtur esse»¹⁸⁵.

Le modalità descrittive sono molto vicine a quelle usate da Ateneo per la tenda:

«nelle sale egizie sulle colonne sono impiantati gli architravi e una travatura va posta a partire dagli architravi stessi alle pareti che stanno intorno, e al di sopra va posto un sistema di assi, in modo che vi sia un ambulacro all'aperto. Poi sugli architravi vanno collocate colonne a perpendicolo su quelle inferiori, di un quarto minori rispetto a esse. Sopra gli architravi e i fregi le sale egizie sono dotate di lacunari, e tra le colonne superiori sono collocate finestre; in questo modo sembra esservi somiglianza con le basiliche, non con le sale corinzie».

In realtà, la tradizione degli studi, come si è visto, ha proposto l'accostamento della tenda alle sale egizie e alle basiliche di età romana¹⁸⁶, ma partendo da ricostruzioni diverse da quella qui presentata, che acquista ora una verosimiglianza maggiore a fronte della nuova proposta ricostruttiva. Alcuni punti sono fortemente convergenti nei testi di Vitruvio e di Ateneo: l'articolazione su due piani, che distingue l'*oecus aegyptius* da quello *corinthius*, in cui invece l'architrave sorregge direttamente il soffitto; la presenza del colonnato superiore, esattamente coincidente con quello inferiore (ma di un quarto più basso); la presenza di spazi tra le colonne del piano superiore, nella sala egizia usati come finestre.

Tornando alla ricostruzione proposta, si è stimata prima un'altezza delle colonne nella parte visibile pari a 30 cubiti sui 50 complessivi; calcolando che $\frac{1}{4}$ di 30 è pari a 7,5 cubiti, per il colonnato superiore si hanno 22,5 cubiti: la somma di 30 + 22,5 è pari a 52,5, cifra di poco superiore ai 50 cubiti di partenza: dunque le proporzioni che Vitruvio codifica sono rispettate. La possibilità che invece il trattatista non contempla è il fregio (la sequenza degli *antra* e delle ninfe), che comunque non incide sul computo dell'altezza. In mancanza di testimonianze archeologiche pienamente rispondenti al tipo dell'*oecus aegyptius* si può addurre, esemplificativamente, la Casa dell'Atrio a mosaico di Ercolano, che costituisce il caso più vicino alla descrizione vitruviana, e che getta ulteriore luce sulla restituzione che della tenda si è proposta (Fig. 27)¹⁸⁷.

¹⁸⁵ *Vitr.* 6, 3, 9.

¹⁸⁶ Oltre a quanto citato sopra, da ultimo ancora WINTER 2006, pp. 168-169.

¹⁸⁷ Vedasi il commento di GROS - ROMANO - CORSO 1997, pp. 937-942.

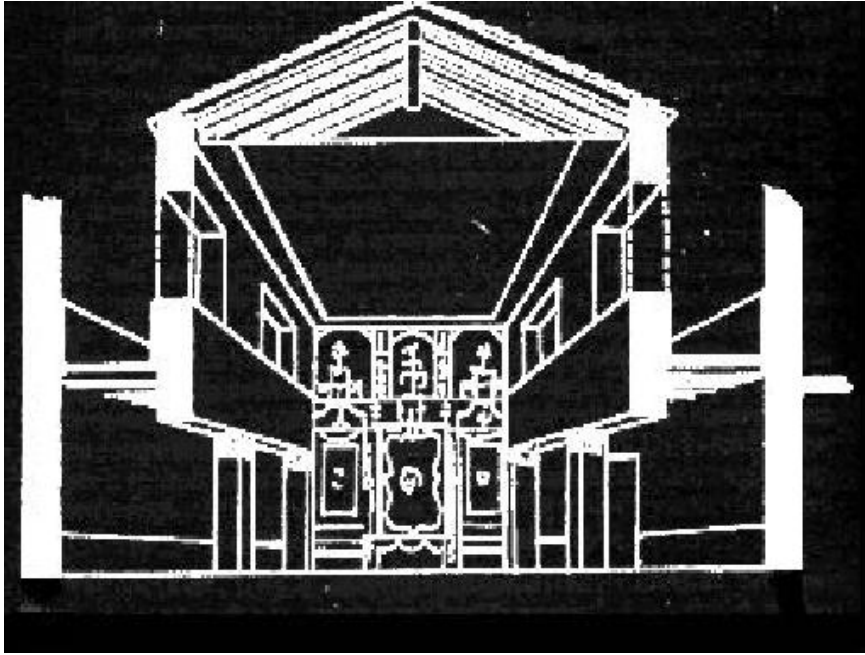


Fig. 27. Ercolano, Casa dell'Atrio a mosaico. Da GROS, ROMANO, CORSO 1997, p. 941, con modifiche.

Il legame con la basilica romana, intuito già dallo Studniczka, è foriero di sviluppi che fuoriescono dagli intenti di questo lavoro¹⁸⁸: ciò che conta qui è l'invenzione di un tipo architettonico, che vanta una fortuna prolungata nel tempo.

Se si muove dalla tipologia ricostruita, ammettendone la correttezza, pare ora opportuno tentare una definizione del linguaggio stilistico della *skéné*. Essa può trovare un'adeguata collocazione nella variegata temperie dello stile greco-alessandrino, caratterizzato secondo il Pensabene dalla mescolanza di ordini greci diversi e da una notevole libertà nell'uso di questi, con giochi di risposnde fra decorazione architettonica e pittura¹⁸⁹. La stessa pluralità espressiva è ravvisata dal Frazer a proposito del *propylon* di Tolomeo II a Samotracia, dove l'adozione, per esempio, di facciate identiche ma con colonnati differenti, ionico e corinzio, porta verso una nuova concezione dell'edificio, ideato non più come un insieme organico, ma come composto di elementi distinti¹⁹⁰.

Questa osservazione si può applicare alla stessa stregua alla *skéné*, nella quale si assiste alla compresenza e alla sovrapposizione di elementi strutturali diversi, plasmati e organizzati in modo da assolvere una funzione antica e tipologicamente consolidata, quella di sala per banchetti, ma con un linguaggio nuovo.

¹⁸⁸ In uno spazio regale, dunque, si mette a punto l'elaborazione di una formulazione architettonica che a Roma conosce la massima fortuna. Va anzi aggiunto che la «promozione» della basilica romana avviene da parte di quelle famiglie di nobili che esemplavano la propria condotta e si autorappresentavano secondo i codici dinastici. Un modello alessandrino, o comunque ellenistico, è adottato nel 184 a.C. da Catone secondo LA ROCCA 1990, p. 380.

¹⁸⁹ PENSABENE 1993, pp. 552-553.

¹⁹⁰ FRAZER 1990, p. 230.

Il punto è stato focalizzato da più studi, che convergono nel rilevare uno spirito intenzionalmente teatrale nella strutturazione della tenda: la Rouveret sottolinea la coincidenza con la terminologia teatrale per *skené*¹⁹¹, attestato anche epigraficamente; la ricchezza dei significati conosce un ulteriore ampliamento del campo, se si pensa che il verbo *skanein* è sinonimo di «far banchetti»¹⁹². L'esito di questo processo si coglie in quella che è stata felicemente definita dal Pollitt «theatricality»¹⁹³, che si può applicare sia nel senso appena indicato, sia nell'accezione più ampia.

3.b. L'apparato decorativo

3.b.1. Gli arredi

Ateneo fornisce numerose informazioni circa gli arredi, che, come si è in parte già visto, offrono indicazioni importanti sia per integrare la ricostruzione della pianta e della copertura, sia per comprendere il significato programmatico dell'insieme.

Al dato numerico delle *klinai* Ateneo ne aggiunge uno tipologico, che decisamente discosta i letti della tenda da quelli conosciuti: essi avevano infatti i piedi a forma di sfinge. In proposito la Richter rinvia a *klinai* dalle zampe tornite contenenti piccole immagini di sfingi, scartando l'ipotesi che si trattasse di zampe effettivamente di tale forma¹⁹⁴; questa seconda ipotesi, invece, è stata proposta di recente dal Pfrommer¹⁹⁵. In mancanza di evidenze archeologiche che corroborino l'una o l'altra possibilità, va comunque osservato che la presenza della sfinge accorda una declinazione indiscutibilmente egizia alla *kline*, introducendo una componente figurativa millenaria, ma presumibilmente aggiornata secondo le modalità greche¹⁹⁶. In questo senso, la conformazione a sfinge dei piedi delle *klinai* tradisce una significativa, seppur isolata, volontà recettiva verso un forte simbolo locale.

Una puntualizzazione va avanzata a proposito dell'allestimento dei letti, secondo Ateneo apprestati con coperte di lana, sovraccoperte, tappeti. In particolare questi ultimi non si trovavano distesi sul pavimento secondo l'uso moderno, ma vanno piuttosto pensati come drappeggiati sui letti, con i lembi ricadenti a coprirne le zampe, come è testimoniato nelle pitture tombali di Alessandria¹⁹⁷.

¹⁹¹ ROUVERET 1984, pp. 163-164. Cfr. per *skéné* HELLMANN 1992, pp. 373-377.

¹⁹² SCHMITT-PANTEL 1992, p. 281.

¹⁹³ POLLITT 1986, pp. 230-242.

¹⁹⁴ RICHTER 1966, p. 53; ANDRIANOU 2006, p. 233.

¹⁹⁵ PFROMMER 1999, pp. 74-75; PFROMMER 2002, pp. 76-77.

¹⁹⁶ Una traccia resta forse in due statuine a forma di sfinge, che fungono da sostegno per il poggiapiedi del letto di *Amiternum*: *Bronzo dei Romani* 1990, n. 30, pp. 262-263 (scheda di E. TALAMO VATTIMO).

¹⁹⁷ Von LORENTZ 1937, p. 211; ANDRIANOU 2006, pp. 248-250. Confronti si trovano per esempio nell'ipogeo nel terreno occupato dal Forte Sâleh (ADRIANI 1966, n. 99, p. 151, tav. 75, fig. 249), appartenente alla fase intermedia tra la necropoli di

L'attestazione del motivo anche in queste pitture, peraltro, mostra che tra le varie produzioni esistevano collegamenti che attualmente è alquanto arduo ricostruire appieno¹⁹⁸.

Oltre a quelli per i convitati, il compilatore fa riferimento a un altro letto destinato all'esposizione delle suppellettili. Il passo pare in questo punto poco perspicuo allo Studniczka, che, come visto prima, congettura *σκηνή* in luogo di *κλίνη*¹⁹⁹, e pensa a un'altra tenda, esterna a quella del banchetto, destinata a contenere il vasellame: secondo quest'ipotesi, bisognerebbe immaginare che i convitati fossero indotti ad ammirare le ricchezze prima di entrare nella tenda dove si consumava effettivamente il banchetto. In realtà, quest'interpretazione non pare condivisibile. Innanzitutto, l'esame autoptico del testo greco conferma inoppugnabilmente la lettura di *κλίνη* - il che, naturalmente, non è ragione in sé sufficiente a dimostrare l'esattezza della trascrizione del termine da parte del copista; a ciò va aggiunto che lo stesso Ateneo enuncia l'intento di descrivere *la* tenda (*τὴν κατασκευασθεῖσαν σκηνήν*), dunque una sola; al tempo stesso, lo scrittore parla di un'altra (*ἑτέρα*) *κλίνη* rispetto al complesso degli arredi descritti fino a quel momento, e dunque pare più logico e pratico pensare alla ripetizione del termine *κλίνη*, citato più d'una volta in precedenza. In questo modo, la *κλίνη* avrebbe avuto la funzione di una sorta di ulteriore espositore delle suppellettili, affiancato agli altri letti per il banchetto. La fonte dice anzi *τοῦ συμπορίου καταπικρὺ*, ossia di fronte al banchetto, delle cui componenti si parla in precedenza: il letto serviva dunque da appoggio e da esibizione degli arredi di cui non si parla in dettaglio, dopo l'elenco relativo ai *τρίποδες* e al vasellame. Il termine *συμπόσιον*, pertanto, potrebbe essere inteso non in senso collettivo, a riguardare il banchetto che si svolge complessivamente nella tenda, ma anche il singolo apparato legato a ciascun letto o gruppo di letti. Di conseguenza, si può pensare che in ogni - ipotetico - *oikos* si trovasse, eventualmente al centro, una *kline*: in questo modo i convitati entro ciascun *oikos* avrebbero potuto ammirare le meraviglie esposte.

Il quadro del mobilio si completa con i tavoli aurei a tre piedi, *τρίποδες*, collocati su sostegno d'argento, da non confondere con i tripodi delfici, *Δελφικοὶ τρίποδες*, cui Ateneo fa riferimento nella descrizione dell'alzata della tenda. Il termine usato, *τρίποδες*, è infatti fra quelli impiegati per designare i tavoli a tre piedi; a parte la specifica materica riguardante i sostegni d'argento, non è possibile risalire al tipo, se non in via ipotetica. In proposito la Richter segnala l'affermarsi, nel IV

Anfushy (dunque attorno alla metà - seconda metà del II a.C.), e le catacombe di Kôm esh-Shogâfa, e più vicino a queste ultime; vedansi anche ADRIANI 1966, n. 85, pp. 134-135, tav. 59, fig. 207, e n. 86, tav. 59, fig. 207.

¹⁹⁸ Su queste tematiche GHEDINI 1995, pp. 129-141; GHEDINI 1996, pp. 101-118; GHEDINI 1997a, pp. 74-75, giustamente sottolinea che "non è affatto necessario ipotizzare una dipendenza diretta fra redazione tessile e pittorica, dal momento che la esecuzione di una determinata composizione poteva anche avvenire sulla base della semplice riproduzione a memoria oppure grazie all'uso di intermediari tecnici, quali 'cartoni' e calchi in gesso, i quali, unitamente ai manufatti circolanti (ceramiche, vetri, argenti, gemme ecc.), contribuirono a diffondere e consolidare un repertorio comune a cui attingevano non solo pittori o tessitori ma anche toreuti, incisori, mosaicisti ecc."; cfr. anche GHEDINI 1997b, pp. 824-827.

¹⁹⁹ STUDNICZKA 1914, pp. 72 e 169-171.

secolo a.C., dei tavoli rotondi su tre gambe, che attribuisce a un'invenzione greca²⁰⁰: sembra questo il tipo che maggiormente si avvicina a quello citato da Ateneo (Fig. 28). Più semplice è invece immaginarne le funzioni: il tavolo a tre piedi poteva essere usato in vari modi, oltre che da portata come sembra in questo caso: poteva infatti sostenere bacini per abluzioni, contenitori di vino per libagioni, bracieri per celebrare sacrifici o per riscaldare²⁰¹.

3.b.2. Le suppellettili

Accanto ai letti e ai tavoli Ateneo registra la presenza di cento bacili d'argento e di altrettante brocche per la lavanda delle mani, cui aggiunge coppe, vasi per bere e altre suppellettili, tutte d'oro e tempestate di pietre preziose. Come si può facilmente rilevare, Ateneo accenna genericamente allo strumentario del simposio, includendolo certamente nel computo dei diecimila talenti citati in chiusura, ma lascia all'immaginazione del lettore il compito di integrare la lista, rimpolpata dalla successiva descrizione della *pompé*. Molte delle suppellettili facenti parte di essa, infatti, hanno attinenza con il rituale simposiastico, e diventano pertanto utili a completare le conoscenze riguardanti il banchetto nella tenda, fino a sembrarne la citazione parossistica per dimensioni o per numero²⁰².

Nella *pompé* sfila dunque una serie di oggetti a vario titolo collegabili con il rituale del banchetto, e che con esso anzi si integrano. Vi figurano infatti recipienti per cuocere il cibo (λέβητες), per contenere e consumare il vino (κρατήρες, ψυκτήρες, οἰνοχόαι, χοεῖς, φιάλαι, κώθωνες) e l'acqua (ὕδρῑαι), cui si affiancano i λουτήρες per le abluzioni e gli scaffali per esporre il vasellame (κυλικεῖα, χρυσατοθήκη), nonché i tavoli, pure per esposizione (τραπέζαι e τρίποδες). Le pratiche religiose indubbiamente contestuali al banchetto sono invece emblemizzate dai μαζόνομα, vassoi in questo caso destinati a contenere spezie, e dai θυμιατήρια, bruciatori dell'incenso. Altri contenitori, infine, rinviano simbolicamente al simposio, come il gigantesco ἀσκὸς in pelle di leopardo o le ληνοὶ per la pigiatura dell'uva, mentre chiaro è il riferimento agonistico delle ἀμφορεῖς Παναθηναικοὶ e dei Δελφικοὶ τρίποδες²⁰³, questi ultimi presenti anche nella tenda.

Se le suppellettili citate sono iperboliche nelle dimensioni e nella funzione, la rappresentatività simbolica di simili oggetti, anche di dimensioni normali, è indubbia: i principali rapporti diplomatici di quegli anni sono intessuti da Tolomeo II appunto tramite omaggi di tal genere. Proprio allora, in effetti, il sovrano offre un cospicuo donativo al tempio di Gerusalemme, come testimonia la *Lettera di Aristeo*,

²⁰⁰ RICHTER 1966, tipo 4, pp. 70-71; ANDRIANOU 2006, pp. 251-256.

²⁰¹ CIMA DI PUOLO 1990, pp. 63-68.

²⁰² Sul significato del vasellame prezioso da mensa a partire da Alessandro VÖLCKER-JANSSEN 1993, pp. 180-211, per i successori pp. 211-228; ZIMMER 1996, pp. 130-135.

²⁰³ Rispettivamente *Ath.* 5, 199 D e *Ath.* 5, 198 C; 5, 199 D; 5, 202 B-C.

che l'autore immagina di aver scritto attorno al 280 a.C., dunque negli stessi anni della tenda e della *pompè*²⁰⁴. Il testo dello Pseudo-Aristea descrive la tavola (τράπεζα) della presentazione e le suppellettili donate da Tolomeo II a Eleazar, sommo sacerdote del tempio a Gerusalemme: a quanto si evince dalla minuziosa relazione, la tavola era d'oro, finemente lavorata e tempestata di pietre preziose, ed era accompagnata da alcuni crateri (κρατήρες), due d'oro laboriosamente decorati, e due o piuttosto tre d'argento liscio, a superficie specchiante, e da coppe (φιάλαι) d'oro²⁰⁵. Al tempo stesso, i donativi al santuario di Delo, pure documentati, aiutano i Lagidi a rendere solido il quadro internazionale²⁰⁶.

Analoghe motivazioni avevano spinto pochi anni prima, nel 288-287 a.C., Seleuco I Nicatore a recare al Didimeo di Mileto una donazione che scaturiva dalle stesse esigenze di autolegittimazione e di ostentazione del potere attraverso i beni di lusso che avrebbero ispirato le manifestazioni alessandrine di Tolomeo II. L'offerta si giustificava sul piano etico come una sorta di ricompensa da parte di Seleuco all'oracolo del tempio, che gli aveva rilasciato un responso favorevole, designandolo come discendente di Apollo. Il dono consisteva appunto in vasellame per il banchetto, di cui Seleuco riportava il dettagliato elenco in una lettera ai Milesii, tramandato da un'iscrizione molto nota, e comprendeva oggetti d'oro, d'argento, di bronzo, insieme a un cospicuo numero di talenti di spezie²⁰⁷. Tra i primi, l'iscrizione ricorda vasi d'oro, ossia quattro φιάλαι, coppe, tre παλίνποτα, vasi a protome di cervo, un κέραc, corno potorio, una οἰνοχόη, brocca per il vino, uno ψυκτήρ, recipiente per il raffreddamento del vino, un μαζονόμον, vassoio; vasi d'argento, ossia uno σκύφος, tazza, e un altro ψυκτήρ; di bronzo, infine, viene citata una λυκνία, sostegno per lucerne²⁰⁸.

L'osservazione che a questo punto scaturisce spontanea riguarda le tipologie delle suppellettili citate, solo in parte coincidenti in tutti gli episodi addotti: la donazione a Eleazar è ridotta nel numero degli oggetti dedicati, che comunque spiccano per preziosità, ma per questo presenta gli elementi essenziali e denotanti il banchetto, quali τράπεζα, κρατήρες e φιάλαι, ricorrenti anche nella processione; in parte differenti gli oggetti consacrati da Seleuco, fra i quali si segnalano, in comune con le manifestazioni di Alessandria, φιάλαι, ψυκτήρες, l'οἰνοχόη, il μαζονόμον.

In questo modo, la documentazione letteraria sin qui raccolta può gettare uno squarcio significativo sul patrimonio in gran parte perduto della toreutica di età ellenistica, che trova parziale conferma nelle testimonianze conservate. Illuminante è in questo senso il tesoro di Touk el-Karamus,

²⁰⁴ *Ps.-Ar.*, 77-78. Discussione sui donativi in HARARI 1987, pp. 92-96. Bibliografia relativa alla *Lettera* in CALANDRA 2008, p. 33.

²⁰⁵ *Ps.-Ar.*, 43-82.

²⁰⁶ BRINGMANN, NOESKE 2000, pp. 85-86; SCHMIDT-DOUNAS 2000, pp. 20-23 e p. 145.

²⁰⁷ *CIG* 2852.

²⁰⁸ Bibliografia e diffuso commento in GASPARRI 1970, pp. 45-53.

databile tra gli ultimi decenni del IV a.C. e gli anni attorno al 240 a.C.: con parte di questo arco di tempo coincide il regno di Tolomeo II²⁰⁹.

Quanto invece alla disposizione delle suppellettili accanto ai letti, un'idea complessiva può essere restituita dalle rappresentazioni funerarie: il rimando non è casuale, se si considera la valenza memoriale dell'intero apprestamento tolemaico. Con la loro iterazione iconografica standardizzata, i *Totenmahlreliefs* rendono assai bene la scena, rappresentando il defunto, eventualmente attorniato dai parenti, disteso sulla *kline*, davanti alla quale è apparecchiato un tavolino con suppellettili varie, talora in ambientazioni architettoniche: è questo il caso di un esemplare al Museo Archeologico Nazionale di Atene, databile al 300 a.C. e dunque appartenente a un orizzonte cronologico compatibile; ancor più calzante il rimando a un'interessante stele a *naiskos* al Museo Archeologico di Istanbul, che presenta una scena di banchetto inquadrata in alto da una mensola con suppellettili varie, incorniciata ai lati da pilastri sormontati da una cariatide arcaizzante, su cui a sua volta poggia una sfinge di tipo greco: pur con una certa semplificatorietà, tutti gli elementi, anche architettonici, riscontrabili nella tenda, sono citati²¹⁰.

Infine, una notazione. Anche se per metodo non si può lavorare sulle assenze, una almeno non può essere taciuta. Nella descrizione della tenda Ateneo non menziona mai mezzi di illuminazione, che cita invece nella descrizione della *pompé*, invocando $\lambda\alpha\mu\pi\acute{\alpha}\delta\alpha\varsigma\ \kappa\iota\kappa\epsilon\iota\upsilon\alpha\varsigma\ \delta\iota\alpha\chi\rho\acute{\upsilon}\sigma\omicron\upsilon\varsigma$ (197 E), $\lambda\iota\kappa\nu\alpha$ (198 E), $\delta\acute{\alpha}\delta\epsilon\varsigma\ \chi\rho\upsilon\sigma\alpha\acute{\iota}\ \delta\epsilon\kappa\alpha\pi\acute{\eta}\chi\epsilon\iota\varsigma\ \tau\acute{\epsilon}\varsigma\varsigma\alpha\tau\epsilon\varsigma$ (202 B). Essi d'altra parte erano indispensabili, dal momento che è facile supporre che i banchetti si svolgessero anche nelle ore serali: un accorto apparato di luci non poteva che valorizzare la profusione di manufatti preziosi e di opere d'arte. Memoria di tutto questo può essere ravvisata nell'ambiente a fianco del Serapeo nella Villa Adriana a Tivoli. Secondo la ricostruzione proposta, l'edificio, a volta veloidica (inevitabile il rimando alle tende) come il più conosciuto Serapeo, era privo di finestre e di lucernario; è stato per questo ipotizzato che fosse usato per banchetti notturni, e che fosse illuminato artificialmente da candelabri marmorei, di cui restano gli ancoraggi al muro²¹¹.

3.c. Un *paradeisos* ad Alessandria

²⁰⁹ Per il tesoro di Touk el-Karamus PFROMMER 1999, pp. 30-45. Prodotti di fabbrica alessandrina dovevano comunque essere usati in un allestimento come la tenda: BURKHALTER 1979, in particolare pp. 72-76; PFROMMER 1987; recentemente ABDU DAUD 1998, pp. 115-124; BURKHALTER 1998, pp. 125-133, colloca le botteghe artigianali nella *chora*, e distingue fra gli artigiani dell'oro e quelli dell'argento; da ultimo dettagliata analisi di MALFITANA 2004, pp. 217-247. Sulle produzioni di Menfi REINSBERG 1980 e PFROMMER 1999, p. 25. Discorsi di carattere generale in COARELLI 1977, pp. 514-535; POLLITT 1986, pp. 255-259; PFROMMER 1996, pp. 171-177; PFROMMER 2005, pp. 366-370. Infine, per i gioielli PFROMMER, MARKUS 2001.

²¹⁰ Per il n. 3527 del Museo Archeologico Nazionale di Atene, THÖNGES-STRINGARIS 1965, n. 69, pp. 78-79; per la stele da Bisanzio/Istanbul Beyazit, Ordo Caddesi, FABRICIUS 1999, tav. 28, n. 2. Sulla persistenza tipologica in età romana DUNBABIN 2003, pp. 104-106.

²¹¹ ANDREAE, ORTEGA 1992, pp. 97-103.

Come si è osservato nella prima parte del lavoro, il quartiere dei palazzi di Alessandria annoverava parchi e giardini²¹². Secondo Ateneo, la *skené* sorgeva in un'area coperta da mirto, da alloro e da altri arbusti definiti come adatti²¹³, tanto che si potrebbe pensare a una coltivazione *ad hoc*, o anche a una sorta di vivaio appositamente impiantato. Entrambe le tradizioni sono attestate in ambito orientale e nell'Egitto antico, nei quali si forma l'abbinamento del palazzo e del verde, naturale o piuttosto artificialmente ricreato²¹⁴; il precedente più immediato sembra tuttavia da ravvisarsi nei *paradeisoi* persiani, nei quali il paesaggio arido veniva modellato con raffinate opere idrauliche e con apposite piantumazioni²¹⁵.

Le indicazioni fornite da Ateneo indirizzano verso una simbologia vegetale ricostruibile almeno sotto certi riguardi. Fiori sono infatti usati all'interno, a comporre ghirlande intrecciate pendenti sui convitati, secondo una prassi largamente documentata in relazione ai banchetti, e ampiamente attestata nella pittura e nel rilievo²¹⁶; una distesa di fiori tappezza il suolo della tenda, garantendo a questa un'aura di giardino in eterna fioritura, come Ateneo non manca di sottolineare: ciò consente all'erudito un rapido *excursus* sul clima mite della terra d'Egitto, e offre preziose informazioni sull'uso di una componente caduca per eccellenza, la vegetazione, a costituire un morbido e sempre fresco suolo. L'insistenza con cui il compilatore parla della profusione dei fiori impiegati, per di più nella non facile stagione invernale, fugge il possibile dubbio che il pavimento fosse dipinto o eseguito a mosaico²¹⁷. Ancor più dispendiosamente, in occasione del banchetto in Cilicia, Cleopatra farà acquistare rose per un talento, e ne farà coprire il suolo delle sale da banchetto per lo spessore di un cubito²¹⁸. Di lusso in lusso, ancor più esasperato quello di Nerone, che farà cadere una pioggia di fiori e un profluvio di aromi sui convitati raccolti nelle sale della Domus Aurea²¹⁹.

Le piante espressamente citate, peraltro, rientrano in un codice arboreo ben preciso: l'alloro e il mirto sono dei sempreverdi, e dunque hanno la durata consona a quella, annuale, della festa; per di più, la loro eterna verzura allude al rinnovamento continuo della natura, fine ultimo delle pratiche dionisiache, di modo che la tenda assumeva una visibilità dionisiaca immediata anche all'esterno²²⁰. Il

²¹² CALANDRA 2008, pp. 44-45.

²¹³ Da notare che negli scavi della casa di Medinet-Ghorân sono stati rinvenuti proprio resti di arbusti che componevano una copertura leggera: NOWICKA 1969, p. 122.

²¹⁴ Per il Vicino Oriente Antico MARGUERON 1992, pp. 72-79; BEYER 1994, pp. 123-131=BEYER 1996, pp. 11-19, e da ultimo BIGA, RAMAZZOTTI 2007, pp. 22-43; CIARALLO 2007, in particolare per l'Egitto e per la Mesopotamia pp. 156-161. Per l'Egitto antico WILKINSON 1998 si concentra soprattutto sulle specie arboree, sulle rappresentazioni di esse e sull'uso in ambito sacro e funerario.

²¹⁵ KAWAMI 1992, pp. 81-99.

²¹⁶ CREMA 1960, p. 635; FAURE 1987, pp. 165-169 per le corone usate nei banchetti pubblici delle grandi città greche, dall'età arcaica a quella ellenistica; spunti in HEILMEYER, LACK 1997, pp. 255-265.

²¹⁷ TOMLINSON 1983-1984, p. 264, vede nel pavimento floreale un richiamo ai mosaici.

²¹⁸ *Atb.* 4, 148 B.

²¹⁹ *Suet.*, *Nero*, 31.

²²⁰ LAVAGNE 1988, pp. 108-110.

mirto, in particolare, è un arbusto sacro particolarmente vicino alla famiglia regnante, se si pensa che da esso nasceva Adone, divinità della vegetazione e della rinascita, cui è dedicata la festa nei palazzi di Alessandria²²¹.

Una memoria forse non casuale del banchetto sul pavimento floreale permane, in epoca romana avanzata, in varie tombe. Culturalmente affine all'Egitto ancora in epoca tardoantica, la Cirenaica offre due interessanti testimonianze, nelle tombe di Asgafa El-Abiar e di Beit Tamer²²², espressioni di una classe dirigente ancorata alla cultura classica. La prima, ad Asgafa El-Abiar, a sud di Barce, è una tomba a camera introdotta da un atrio: il soffitto della stanza principale presenta una volta dipinta a cassettoni, mentre le pareti sono decorate su due registri; quello superiore è ornato con fiori ed elementi vegetali, e offre alcuni squarci narrativi o simbolici negli arcosoli²²³. Interessa in particolare la rappresentazione di due banchetti, di cui solo uno ben leggibile: è significativa l'ambientazione di tale pratica sullo sfondo di una fioritura che l'editore giustamente interpreta come *paradeisos*, a continuazione del binomio banchetto/celebrazione funeraria. Un *paradeisos* figura anche nella tomba di Beit Tamer, a est di Cirene, nella quale un manto di fiori ricopriva la volta dell'arcosolio aperto sulla parete di fondo²²⁴. Ancor più dettagliata la documentazione prestata dalla tomba di Thyna in Tunisia: essa è infatti coperta da un mosaico che rappresenta un uomo sdraiato su una *kline* e intento a bere da un calice. Davanti a lui, un piccolo tavolo rotondo a tre piedi, in metallo, bronzo quasi certamente; sul letto, coperte colorate; la scena è sovrastata da un drappo, schematicamente reso, che pare ricordare una copertura o un tendaggio. Gli «ingredienti» del banchetto, dunque, sono tutti ben presenti: perfino i fiori sparsi a terra intorno al letto²²⁵.

4. Immagini per i Tolomei

Nella rutilante massa di decorazioni impiegate nella tenda, un'attenzione a parte meritano le opere d'arte, segnatamente i quadri di Sicione, cui vanno affiancati anche i piccoli quadri appesi alle travature, i ritratti e le sculture²²⁶.

La presenza dei quadri di Sicione, i cui soggetti sono ignoti, non fa che confermare il rapporto con la Macedonia: Apelle, esponente principale della scuola e pittore d'elezione di Alessandro, aveva

²²¹ PFROMMER 1999, pp. 56-57. Per il mirto (*Myrtus communis* L.), HEILMEYER, LACK 1997, p. 257.

²²² BACCHIELLI 1997, pp. 25-29.

²²³ BACCHIELLI 1997, pp. 25-26. Nel "tappeto a losanghe" (p. 25) si può suggerire piuttosto di vedere una staccionata o comunque un elemento divisorio fra l'esterno, non visibile, e il giardino interno.

²²⁴ BACCHIELLI 1997, p. 27.

²²⁵ FRADIER 1994⁵, n. 65. La tomba è conservata al Museo di Sfax. Questo tipo di rappresentazione, strettamente legata al banchetto, non è da confondere con le più generiche rappresentazioni dei Campi Elisi (su cui sintesi in SETTIS 2002, pp. 25-29).

²²⁶ Un'anticipazione dell'analisi delle opere d'arte è in CALANDRA c.d.s.

lavorato anche per Tolomeo I²²⁷. La scuola di Sicione era molto celebrata, e i quadri che da essa erano prodotti rappresentano un autentico caso di tesaurizzazione di opere d'arte come beni economici. Chiarificatori in questo senso sono almeno due episodi successivi. Pochi anni dopo l'apprestamento della tenda, Arato consegue un ingente sostegno finanziario da Tolomeo III, cui era vincolato dal dono di opere di Panfilo e di Melanto, membri della scuola di Sicione²²⁸. Più tardi, la città, oberata da gravissime difficoltà finanziarie, si vedrà costretta a vendere all'incanto i quadri esposti in pubblico per onorare il debito con Roma. Ad acquistare simile patrimonio è l'edile M. Emilio Scauro, che esporrà i quadri in un allestimento effimero di notevole fama, il teatro ligneo costruito in Campo Marzio nel 58 a.C.²²⁹. L'informazione circa i quadri si combina con quella sui *φαινώματα* che ornavano il soffitto: di questi è solo ipotetica la provenienza sicionia, ma non si può negare che essi riflettano un'invenzione che la storiografia artistica antica attribuisce alla scuola.

Un'indicazione circa la disposizione delle pitture, in alternanza con i ritratti, si può trarre dalla celeberrima tomba I della necropoli di Moustapha Pascia, datata recentemente all'avanzato IV a.C.²³⁰: tra le colonne, e quasi pendente dall'architrave, si trovava un pannello affrescato, effigiante una teoria di cavalieri. Non troppo diversa, dunque, sembra la disposizione delle pitture nella tenda, secondo la descrizione della fonte, che colloca proprio "in mezzo alle colonne" appunto i quadri, i chitoni intessuti con fili d'oro e i mantelli militari²³¹: essi appartengono a un filone di cui si conosce ben poco, ma che vanta illustri testimonianze: una fra tutte, il mantello donato dal sibarita Alcistene al tempio di *Hera Lacinia* a Crotona, dove fu al centro della massima ammirazione²³². A questa tradizione sono ascrivibili per esempio il peplo di Atena ospitato nel Partenone: il drappo era ornato di immagini mitologiche come la Gigantomachia o, in età ellenistica, con i ritratti dei sovrani, come Antigono Monofalmo e Demetrio Poliorcete²³³. Evocazioni delle cacce del mito figuravano d'altra parte fra i teli che componevano la tenda delfica di cui parla Euripide nello *Ione*²³⁴.

Pur non essendo opere d'arte, gli scudi appesi al di sopra dei quadri e dei chitoni possono essere concettualmente inseriti nel programma figurativo: di appartenenza barbarica come la tipologia suggerisce, essi avevano un sapore di preda di guerra, e per questo potevano assumere una

²²⁷ MORENO 1995, pp. 123-124; TKACZOW 1983, p. 397.

²²⁸ *Plut., Arat.*, 12. MORENO 1964-65, pp. 75-76.

²²⁹ *Plin., nat. hist.*, 35, 127; GUALANDI 2001, n. 398, pp. 528-529; MEDRI 1997, pp. 83-110; POLLARD 1999, pp. 38-39.

²³⁰ HARARI 2001, pp. 143-150.

²³¹ Von LORENTZ 1937, pp. 203-204. BIANCHI BANDINELLI 1980², p. 30, vede nei tessuti degli «arazzi sui quali erano riprodotti quadri celebri», e li avvicina a pitture del III stile pompeiano; cfr. anche BIANCHI BANDINELLI 1984, p. 123, mentre ROUVERET 1989, pp. 207-208, scorge nella pittura domestica pompeiana il riflesso della disposizione dei quadri sicionii nella tenda.

²³² HEURGON 1966, pp. 445-450.

²³³ VON LORENTZ 1937, p. 204; SIMON 1983, p. 39; KÖHLER 1996, p. 134.

²³⁴ *Eur., Ion*, vv. 1128-1166.

caratterizzazione genericamente sacrale e monitoria del primato del diritto sulla barbarie²³⁵. Il tema della consacrazione degli scudi predati in guerra ha in Alessandro un latore d'eccezione con la dedica degli scudi sul Partenone, ed è caro alle realizzazioni monumentali di età protoellenistica di orbita macedone, da Dion a Veria²³⁶. Largamente attestate, peraltro, sono le rappresentazioni di armi anche nelle tombe macedoni già dagli inizi del IV a.C.²³⁷: non si deve trascurare in proposito che la tenda di Alessandria aveva una valenza, se non esplicitamente funeraria, almeno memoriale, e quindi anche l'ostensione delle armi poteva indurre nei visitatori una sovrapposizione di significati²³⁸. In questo senso la Miller considera la Tomba di Lyson e Kallikles a Lefkadia, databile intorno al 200 a.C., come una ripresa in forme stabili della tenda di Tolomeo²³⁹.

L'intonazione improntata dalle armi poteva essere ribadita dalle pelli di animali, che provavano la forza del sovrano nel dominio della ferinità, e al tempo stesso aggiungevano una nota di esotica tangibilità alle esplorazioni in terre favolose, delle quali erano prove viventi, peraltro, gli animali rari che sfilavano nella congiunta processione²⁴⁰. Non si può tuttavia trascurare che la componente animale si rafforza alla luce di un'altra indiscutibile ascendenza: animali selvaggi infatti popolavano i *paradeisoi* persiani, dove la caccia e la vittoria su di essi conferiva al sovrano vincitore un carisma senza pari²⁴¹.

Tornando alle opere d'arte *stricto sensu*, si possono ora prendere in considerazione le figure in marmo: nemmeno di esse Ateneo dettaglia i soggetti, mentre ragguaglia circa il numero, pari a cento, e qualifica gli autori come artisti di primo piano. La definizione nel senso dell'eccellenza per gli scultori li pone sullo stesso livello dei pittori sicionii quanto a considerazione, ma mancano informazioni riguardo alla provenienza degli artisti o alle caratteristiche delle opere – nella scarsità di conoscenze circa gli artisti attivi ad Alessandria²⁴², si può supporre che le immagini di marmo siano state eseguite in ambito locale, dal momento che non vi sono riferimenti a provenienze dall'esterno, ma anche pensare a un'importazione di opere realizzate su commissione anche a grande distanza, come provano, in altri casi, i materiali dai naufragi²⁴³. Anche la definizione di figure di marmo, d'altra parte, è del tutto generica, e pare riferirsi appunto alla presenza di personaggi, probabilmente umani²⁴⁴.

²³⁵ Per gli scudi in pittura MORENO 1987, p. 19, fig. 12; per il tipo di scudi POLITO 1998, pp. 23-25 (colloca la tenda a Dafne, che in realtà è il sobborgo di Antiochia dove invece si svolse la processione di Antioco IV *Epiphanes*).

²³⁶ Per la consacrazione da parte di Alessandro SCHMIDT-DOUNAS 2000, pp. 85-87; per Dion e Veria, CHRISTODOULOU 1999, rispettivamente pp. 308-309 e 312; per Dion anche PANDERMALIS 1999, p. 209.

²³⁷ L'ARAB 1994, pp. 326-327.

²³⁸ Sui passaggi tra codice funerario e codice simposiastico BOARDMAN 1990, pp. 122-131; sull'uso dei simboli regali nei contesti tombali della Macedonia, HUGUENOT 2003, pp. 29-51.

²³⁹ MILLER 1993, pp. 17-18, con bibliografia; per la cronologia pp. 91-92.

²⁴⁰ *Ath.* 5, 200 E, 201 C, 202 A, 202 D; STUDNICZKA 1914, p. 70; PAPE 1975, p. 32. LAVAGNE 1988, p. 108, vede nelle pelli un riferimento dionisiaco.

²⁴¹ AYMARD 1951, pp. 65-68.

²⁴² Per i nomi degli artisti del tempo di Tolomeo II TKACZOW 1983, pp. 397-398.

²⁴³ GELSDORF 1994, pp. 759-766.

²⁴⁴ BIANCHI BANDINELLI 1984, p. 123, traduce «giacevano animali di marmo», versione non condivisibile.

Ateneo fornisce un'ulteriore informazione, che può aiutare in senso funzionale: gli ζῶα μαρμάρινα, infatti, si trovavano ἐπὶ μὲν τῶν τῆς κτηνῆς παρατάδων, letteralmente sui sostegni della tenda. Secondo la documentazione delia, le παρατάδες sono da intendere, oltre che come pilastri, come sostegni per utensili o per statue, e potevano essere di forma rettangolare o quadrata²⁴⁵. La stessa collocazione delle opere marmoree trova una spiegazione strutturale, se si pensa che anche le *klinai* erano cento: una corrispondenza è allora invocabile, pensando di appaiare spazialmente a ogni *kline* un'opera sulla relativa base. In questo modo, le opere potevano essere impiegate per contribuire all'organizzazione spaziale, scompartendo il pianoterra, ma anche per conferire stabilità alla struttura (Fig. 28).

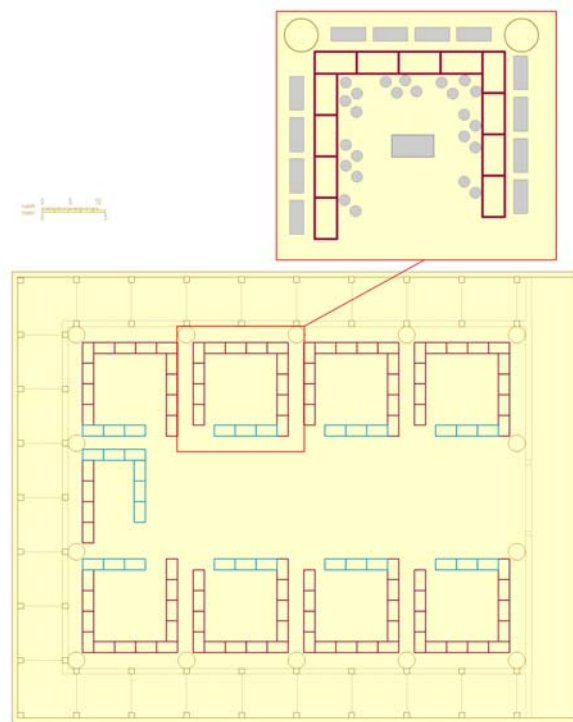


Fig. 28. Proposta di ricostruzione di una parte della pianta, con sviluppo di uno degli ipotetici *oikoi*: si vedono le *klinai* effettive, con i relativi tavoli e la *kline* centrale; all'esterno, i sostegni per le opere d'arte.

I banchettanti avrebbero così avuto una fruizione ravvicinata delle opere d'arte di marmo nei vani da esse delimitati e racchiusi. Un confronto si potrebbe ravvisare nell'*Asklepieion* di Messene, che presentava ambienti, nei quali il Cain, sulla scorta di Pausania, ipotizza che i visitatori potessero fruire ravvicinatamente delle opere d'arte²⁴⁶. Le altre opere esposte nella tenda, appese alle varie altezze, e gli *antra* stessi, erano invece pensati per un altro tipo di visione, dal basso. Ciò spiegherebbe, a maggior ragione, le dimensioni ragguardevoli dei pannelli esposti negli *antra*.

²⁴⁵ HELLMANN 1992, pp. 322-324.

²⁴⁶ CAIN 1995, pp. 123-124, a commento di *Paus.* 4, 31, 9-11.

In mancanza di specificazioni, si può affermare che alla categoria delle opere d'arte marmoree appartenessero sia statue sia rilievi; piuttosto si deve pensare a una libera commistione di essi, pur all'insegna della qualità eccelsa e della fissità del numero: un criterio espositivo in forme in parte assimilabili avrebbe improntato, in ambito attalide, anche l'esibizione degli *stylopinakia* nel tempio di Cizico, sacrario memoriale eretto alla regina Apollonide dai figli²⁴⁷, e si sarebbe registrato anche in età romana imperiale, per esempio nel *Kaisersaal* di Efeso, che vedeva l'accostamento di statue e di rilievi in un programma figurativo serrato²⁴⁸.

Vale la pena a questo punto di ritornare sul motivo delle ninfe, in quanto esso sembra consacrare un principio decorativo nuovo, che miscela l'immagine della figura femminile di sostegno con altre componenti, traendone elaborazioni di volta in volta nuove e differenti, a seconda del contesto architettonico in cui viene usato: Cariatidi arcaizzanti collocate tra nicchie che accolgono gruppi statuari sono state ricostruite nella scena del teatro nella Villa di Domiziano a Castelgandolfo²⁴⁹, mentre ferma e accomunante resta la funzione delle figure femminili nei teatri occidentali²⁵⁰. Un'eco della disposizione delle ninfe resta ancora nel porticato noto come «Las Incantadas», un tempo a Salonicco e ora distrutto e smembrato. Sui pilastri del livello superiore apparivano rappresentazioni in parte pertinenti al mondo dionisiaco, in parte rientranti nell'immaginario mitologico generale; significativa, comunque, la presenza di figure femminile panneggiate, segnatamente un'Aura e una *Nike*²⁵¹.

5. La *skené* come evento

Il limite temporale dell'apprestamento alessandrino, come detto della durata di un solo anno, induce a ravvisare in esso la prima esibizione temporanea del mondo antico, o quantomeno la prima evocata dalle fonti letterarie.

Come si è avuto modo di argomentare nella prima parte del lavoro, il modello ideologico della tenda di Tolomeo può essere visto in quelle di Alessandro, che a loro volta dipendono dagli esemplari

²⁴⁷ PAIRAULT-MASSA 1981-82, pp. 147-219; MASSA-PAIRAULT 1985, pp. 188-199, immagina gli *stylopinakia* in bronzo dorato cesellato o in marmo con dorature, ravvisando confronti nelle pitture della casa di Lucrezio Frontone a Pompei e nel *cubiculum* E della Villa della Farnesina (in particolare a pp. 188-189). QUEYREL 2003, pp. 24-27, avvicina gli *stylopinakia* alla decorazione delle *columnae caelatae*, avanzando una proposta di ricostruzione dell'esposizione.

²⁴⁸ SLAVAZZI 2006, pp. 235-241; SLAVAZZI 2007b, pp. 127-130.

²⁴⁹ von HESBERG 1981, pp. 176-180.

²⁵⁰ SLAVAZZI 1997, pp. 122-123 e 144-145.

²⁵¹ GUERRINI 1961, pp. 48-50, 60-61 e 66-68 (datazione alla metà del II secolo d.C.) e pp. 50-59 (discussione delle immagini); BALDASSARRE 1976, pp. 21-35, sulla base dello studio dei capitelli propone la datazione del monumento al 220-230 d.C.; quest'ultima datazione è condivisa da VITTI 1996, pp. 198-199, cui si rinvia anche per la discussione topografica (cfr. anche BAKIRTZIS 1977, pp. 260-262), su cui successivamente MENTZOS 1997, pp. 379-392; ADAM-VELENI 2003, pp. 121-176.

persiani²⁵². La continuazione tolemaica, tuttavia, a cinquant'anni dalle tende di Alessandro, segna una svolta rispetto a queste: esse, infatti, facevano mostra dell'oro e dell'argento per i letti e per le colonne, delle stoffe preziose, della porpora, ma non espongono opere d'arte²⁵³.

La tenda di Tolomeo va oltre, e diventa la sede per una nuova definizione del significato della ricchezza, in quanto nei beni economici sono comprese per la prima volta anche le opere d'arte. I quadri sicionii e le sculture, dunque, valgono a qualificare i Lagidi nell'accezione di collezionisti e di raffinati appassionati d'arte, che includono nei propri tesori anche i manufatti opera di artisti celebri, affiancandoli alle suppellettili e agli arredi preziosi. Ne consegue che la *tryphé* da questo momento amplia e arricchisce il proprio significato, contemplando anche le produzioni artistiche: queste assumono una connotazione che si può definire quasi museale, in ragione dell'esposizione²⁵⁴. Alcune distinzioni sono tuttavia necessarie rispetto al museo moderno, partendo da un quadro bibliografico non molto ricco, volto prevalentemente al collezionismo di opere d'arte greca a Roma e alla relativa selezione dei soggetti e/o degli artisti; non è invece facile trovare informazioni circa le modalità espositive, soprattutto in ambito greco²⁵⁵.

La «mostra» delle opere d'arte nella tenda non contempla l'intento conservativo proprio del museo moderno, mentre è chiara la volontà di esibire, non derivante da un'istanza di natura estetica, indirizzata alla fruizione, ma piuttosto sollecitata da un programma politico e religioso a un tempo. La durata limitata dell'apprestamento lo accosta alle mostre temporanee, ma, va rilevato, è la natura del progetto alla base ad allontanarlo da queste, almeno secondo l'accezione contemporanea: in effetti, la durata annuale dell'allestimento risponde a una scansione cronologica dettata da esigenze culturali.

Simili caratteri riportano a quelli dei santuari greci, che hanno un aspetto para-museale, si potrebbe affermare: in essi erano esposti alla vista dei pellegrini testimonianze naturali o attribuite a epoche mitiche, insieme ai manufatti artistici - questi in particolare erano esposti sia nei templi sia lungo i percorsi²⁵⁶. Questa prassi sembra passare al contesto alessandrino, dove acquista una valenza regale, considerata la collocazione nei palazzi. La fruizione delle opere d'arte nell'ambito della tenda,

²⁵² CALANDRA 2008, pp. 54-59.

²⁵³ In effetti PFROMMER 1999, 73-74, parla della "tenda come museo", ma non sottolinea il passaggio rispetto alle tende precedenti.

²⁵⁴ Per il confronto fra musei antichi e musei moderni BINNI, PINNA 1989², pp. 9-11.

²⁵⁵ Fondamentale resta PFISTER 1909-1912, cui vanno affiancati i grandi quadri di BIANCO 1963, cc. 46-48, e SALERNO 1963, cc. 739-761. Sul collezionismo pubblico di età ellenistica: CARETTONI 1980, p. 3; GUALANDI 1980, p. 81-82; GUALANDI 1990, p. 459-460; CHEVALLIER 1991, pp. 21-22; SCHEIBLER 1994, p. 26-29; RUGGIERI TRICOLI, VACIRCA 1998, pp. 134-142 (per il Museo di Alessandria); pp. 23-61 (per il collezionismo nel mondo antico, visto come fenomeno di tesaurizzazione-musealizzazione); pp. 35-56 (con accento sulla "musealità templare"); pp. 56-61 (con definizione di una "cultura della fruizione", su cui anche CAIN 1995, pp. 115-130). Per le opere d'arte esposte nella tenda GUALANDI 1984, p. 87; SCHEIBLER 1994, p. 15; GHISELLINI 1999, p. 130.

²⁵⁶ Cfr. anche, oltre alla bibliografia alla nt. precedente, CORSO 2001, pp. 101-102; TASSIGNON 2005, pp. 289-303.

impiegata come *bestiatorion*, non è nuova: si ripresenta infatti una delle funzionalità che ad Atene aveva la cosiddetta Pinacoteca nell'ala nord dei Propilei sull'Acropoli²⁵⁷.

I tratti sin qui ripercorsi rendono dunque la tenda non solo un edificio, ma soprattutto un «evento» nuovo, che si completa con la *pompé*. In essa, di durata limitata a un solo giorno, sfila sia una quantità eccezionale di ricchezze, sia una serie di scenografiche allegorie, insieme alle effigi dei sovrani defunti e di quelli viventi, di Dioniso, della ninfa Nisa, e a quadri con rappresentazioni mitologiche²⁵⁸.

L'intera messinscena, pertanto, diviene il palco totalizzante in cui il dinasta, la consorte e gli antenati sono i protagonisti assoluti, riflettendo una concezione scenografica, prima ancora che rituale, del potere²⁵⁹. L'opera d'arte, di conseguenza, rappresenta un valore aggiunto rispetto all'esposizione delle ricchezze, e acquista un suo dinamismo, potendo essere esposta in contesti e secondo modalità diverse in base alle diverse esigenze. La *skené* e la *pompé* modificano dunque il significato dell'esposizione, che dalla fruizione strettamente religiosa di tipo santuariale passa alla frequentazione della residenza del sovrano, come si è avuto modo di osservare in precedenza²⁶⁰.

Si viene così ricostituendo il programma complessivo orchestrato nella tenda, pur decomposto e frammentato nella descrizione di Ateneo, troppo preoccupato di rendere conto delle quantità e dei generi rappresentati per seguire il filo di un percorso aderente alla vera struttura espositiva.

Il filo conduttore, come non si è mancato di rilevare nel corso del lavoro, è costituito dall'impronta dionisiaca: essa si deve alla volontà di Tolomeo II di avvalorare la discendenza del casato dal Macedone, il cui ritorno dall'India si svolge appunto all'insegna del dio²⁶¹; di più, le effigi dei membri defunti della casata compaiono anche nella *pompé* dionisiaca, a ribadire l'intento di autoesaltazione genealogica, certamente corroborato dall'accostamento delle rappresentazioni mitologiche²⁶². In questo contesto, dunque, le immagini della famiglia regnante incarnano la continuità della tradizione dinastica

²⁵⁷ TRAVLOS 1971, 482 e 491 (tav. 618).

²⁵⁸ *Ath.* 5, 197 D-203 A. Le ricchezze erano di origine privata: la somma totale, pari a 2.239 talenti e 50 mine, viene versata da contribuenti privati prima ancora del termine della festa, in forma di corone (*Ath.* 5, 203 A).

²⁵⁹ von HESBERG 1998, pp. 179-181; von HESBERG 1999, pp. 64-75.

²⁶⁰ CALANDRA 2008, pp. 48-49.

²⁶¹ In particolare l'iscrizione di *Adulis* (PFROMMER 1999, pp. 20-21) documenta la discendenza dei Tolemei da Eracle per via patrilineare e da Dioniso per via matrilineare. Per le immagini degli antenati VÖLCKER-JANSSEN 1993, pp. 133-155; PFROMMER 1999, pp. 49-52 e pp. 66-67; osservazioni di carattere generale sull'influenza di Alessandro in questa direzione in GOUKOWSKY 1981. Dionisiaco è il fallo portato in processione; non deve sfuggire il nesso con Osiride, talora rappresentato anche itifallico (PFROMMER 1999, pp. 67-68).

²⁶² SMITH 1988, p. 25, con un richiamo anche ai ritratti degli antenati nella nave di Tolomeo; von LORENTZ 1937, p. 203. Per la ritrattistica tolemaica in generale KYRIELEIS 1975; per quella femminile anche BRUNELLE 1976; ancora SMITH 1988; SMITH 1991, pp. 207-208; KAHIL 1996, pp. 79-81; SMITH 1996, pp. 203-213; per l'immagine del Filadelfo MORENO 1994, pp. 322-326; recentemente su Arsinoe II PARENTE 2002, pp. 259-278. Notazioni sull'uso delle immagini regali in STANWICK 2002, pp. 43-53. Vari contributi sulla ritrattistica tolemaica, maschile e femminile, sono apparsi nel catalogo *Ägypten Griechenland Rom* 2005: KYRIELEIS 2005, pp. 235-243; STANWICK 2005, pp. 244-251; ALBERSMEIER 2005, pp. 252-257. Un forte nesso con i precedenti egizi è visto da JOSEPHSON 1997, in particolare per i Tolomei pp. 43-46.

avviata da Alessandro medesimo²⁶³. Al tempo stesso, la *pompé* diventa l'esibizione dinamica di valori sia politici sia culturali: i ritratti dei sovrani, i simboli del potere, come la corona e il trono, e della forza, come le armi, nonché le personificazioni delle città, procedono insieme alle suppellettili a confermare la strepitosa *tryphé* dell'insieme²⁶⁴.

La stretta connessione delle scene rappresentate negli *antra* con il mondo del teatro acquista un rilievo maggiore, se si pensa alla menzione delle tre declinazioni del teatro, la tragedia, la commedia e il dramma satiresco: essa costituisce come la canonizzazione manualistica del teatro, come dirà più tardi Vitruvio, che invocherà proprio i tre tipi di scena, tragica, comica e satirica, cui corrispondono modalità rappresentative diverse: per le rappresentazioni tragiche si impiegano colonne, fastigi, statue e altri indici di regalità; per la commedia, l'architetto registra l'uso di rappresentazioni di case private e delle strutture proprie di esse, mentre per il dramma satiresco vengono usati paesaggi agresti²⁶⁵.

I simposiasti dunque banchettavano, e al tempo stesso erano spettatori di scene di banchetto solo rappresentate: ne scaturiva una rispondenza tra realtà e finzione, tra simposio e metasimposio, cui Ateneo aggiunge un'ulteriore informazione, che ha una connotazione estetica precisa: i personaggi raffigurati «indossavano abiti autentici e avevano accanto coppe d'oro». Quest'osservazione, in effetti, invoca l'aderenza al vero come garanzia dell'elevato livello artistico²⁶⁶.

Se nettamente prevalente è la componente dionisiaca, almeno una sfumatura apollinea si può cogliere nei tripodi delfici, di cui svariati esemplari sfilavano in processione²⁶⁷; al tempo stesso, anche la presenza delle palme, nella tenda e nella processione, su cui ci si è soffermati in precedenza, induce in questa direzione. I riferimenti al dio greco si ammantano di una componente locale, se si pensa all'equivalenza, su suolo egizio, di Apollo e di *Horus*, figlio di Iside e Osiride, che come tale è il giovane re della terra del Nilo²⁶⁸.

Guardando ai nessi sin qui addotti, la forza del complesso sta nell'accoglienza e nella trasmissione di una pluralità di significati, tutti comprensibili al pubblico molto scelto che frequentava la tenda. Davanti ai convitati d'eccezione, dunque, il programma figurativo della tenda suonava come la traduzione visiva dei *Ptolemaïa*, festività in cui si concentrava il senso del programma panellenico promosso dal Filadelfo. L'esibizione delle opere d'arte nella *skené* diventa quasi un compendio della storia dell'arte del momento, di cui illustra l'eccellenza in un quadro architettonico ugualmente

²⁶³ Cfr. sotto il profilo metodologico HINTZEN-BOHLEN 1990, pp. 129-154; SAVALLI LESTRADE 1994, pp. 415-432; KOSMETATOU 2004, pp. 225-246.

²⁶⁴ *Ath.* 5, 201 E.

²⁶⁵ *Vitr.* 5, 6, 9.

²⁶⁶ LAVAGNE 1988, pp. 101-104; BIANCHI BANDINELLI 1984⁴, pp. 49-50.

²⁶⁷ *Ath.* 5, 198 C; *Ath.* 5, 199 D; *Ath.* 5, 202 B-C. *Tripodes*, s.v., in P.W., Suppl. VIII, 1956, cc. 861-888, in particolare cc. 867-880 (H. RIEMANN).

²⁶⁸ PFROMMER 1999, p. 64.

d'eccezione. L'intento totalizzante in direzione della rappresentatività si riverbera anche nella completezza della gamma delle possibilità artistiche e artigianali offerte: sono infatti esposte anche opere toreutiche in grande profusione; né sono da trascurare le frequenti interazioni fra toreutica e scultura²⁶⁹. Al tempo stesso, un'analogia volontà di completezza si legge nella presenza di tutti i generi, dal ritratto al teatro alla mitologia.

Lo splendido apprestamento sembra dunque una sorta di visualizzazione dell'intento universalistico di cui la casata dei Lagidi si fa promotrice nel quadro del Mediterraneo di quegli anni²⁷⁰. Tolomeo II, in effetti, prosegue sulla scorta della politica paterna, e sceglie di esprimersi con una manifestazione fuori di ogni schema come la tenda, e ne fa l'equivalente del Museo, con la differenza che nella *skéné* sono esposte opere d'arte temporaneamente, mentre il Museo racchiude e cataloga per l'eternità tutto il sapere del tempo. Non solo, ma in corrispondenza con lo zoo, che, con la stessa progettualità del Museo, vanta tutte le specie animali, la *pompé* vede sfilare una nutrita antologia di esse²⁷¹. Ne scaturisce quello che si potrebbe qualificare come enciclopedismo didattico, che trova uno scenario ideale in una creazione nuova come la tenda, non più improntata allo spirito classico, ma anzi ideazione tipicamente alessandrina, di natura aristotelica²⁷²: l'elenco di opere che Ateneo ripropone, nella confusione dettata da un'incomprensione di fondo forse dello stesso Callissino, riecheggia il modo di ragionare proprio dei dotti del Museo, che catalogavano e ordinavano il sapere sulla scorta di Aristotele, e si ritrova anche negli epigrammi di Posidippo²⁷³.

Il significato del messaggio complessivo non è sminuito dalla temporaneità dell'esposizione: è proprio la singolarità di essa, fruibile solo grazie ai simposi, ad assicurare la perpetuazione del contenuto: non si deve infatti dimenticare il mutamento politico e sociale del ruolo del banchetto, che dopo l'avvento di Alessandro è divenuto lo scenario ideale del consenso al potere del re, perdendo l'originaria funzione di rito di autorappresentazione delle élites cittadine²⁷⁴. Nella prima parte del lavoro si è ipotizzata la presenza dei dignitari della corte, degli ambasciatori da tutto il mondo greco e forse dei settanta traduttori ebrei del Pentateuco: tutti convenuti a onorare il re e la memoria dei suoi antenati nel

²⁶⁹ SLAVAZZI 2007a, pp. 400-401.

²⁷⁰ Un riflesso poetico si coglie nell'*Encomio per Tolomeo* di Teocrito.

²⁷¹ *Ath.* 5, 201 C-D. Cfr. DI PASQUALE 2007, p. 62. Un *animus* collezionistico aveva *Tutmosis* III (BEAUX 1990), dal quale non è naturalmente comprovabile alcuna derivazione. Osservazioni in MC KENZIE 2007, pp. 49-50.

²⁷² Per gli aspetti letterari ERSKINE 1995, pp. 38-48; CANFORA 1986, pp. 45-52; SCHMIDT 2005, pp. 268-270; per gli aspetti scientifici GABBA 1984, pp. 11-37; DI PASQUALE 2007, pp. 58-64.

²⁷³ PRIoux 2008, pp. 198-205.

²⁷⁴ WILL 1976, pp. 353-362; SCHMITT-PANTEL 1981, pp. 85-99; DENTZER 1982; BÖRKER 1983, p. 11; SCHMITT-PANTEL 1985, pp. 135-158; LISSARRAGUE 1989; SCHMITT-PANTEL 1992, pp. 283-286 e 460; MURRAY 1990; MUSTI 2001; VÖLCKER-JANSSEN 1993, pp. 78-81; BRUIT, LISSARRAGUE, SCHMITT-PANTEL, ZOGRAFOU, ESTIENNE, HUET, GILLES 2004, pp. 215-297. Per il banchetto macedone TOMLINSON 1970, pp. 308-315; BORZA 1983, pp. 45-55; NIELSEN 1998, pp. 102-133; TRIPODI 1999, pp. 1219-1226; KOTTARIDI 2004, pp. 65-87; per quello presso le corti ellenistiche von HESBERG 1998, pp. 189-195.

quadro del banchetto²⁷⁵. La pluristratificazione dei rimandi, il carico di richiami a culture altre, orientali, persiana, egizia, inducono a supporre che il programma fosse stato redatto dagli stessi dotti del Museo, custodi e perpetuatori del sapere, quando non prigionieri del loro ruolo²⁷⁶: nessuno meglio di loro poteva costituire la cassa di risonanza per gli indirizzi impartiti dal re, e consigliarlo negli acquisti e nelle commissioni²⁷⁷. Recenti scoperte papirologiche, d'altra parte, hanno provato i legami fra produzioni artistiche ed espressioni poetiche nella cerchia tolemaica, derivanti anche dalla frequentazione reciproca fra poeti e artisti²⁷⁸. I dotti medesimi, al tempo stesso, detenevano uno *status* difficilmente immaginabile, e potevano partecipare essi stessi al banchetto.

Un interrogativo resta a questo punto aperto: la presenza o meno del sovrano, su cui la fonte non informa, nel suo silenzio sullo *status* dei banchettanti. In proposito si è in precedenza avanzata l'eventualità della destinazione di determinate *klinaï* per il sovrano e per i suoi familiari: la partecipazione del dinasta è comunque probabile, se ci si fonda sul paradigma macedone precedentemente invocato, che vedeva il re protagonista dell'evento²⁷⁹. La partecipazione diretta del re si poteva anche sovrapporre alle immagini regali esposte, secondo un meccanismo di rimandi non privo di suggestione.

La pluralità della documentazione artistica sin qui prospettata, insieme al messaggio da essa diramato, suggerisce di individuare nella tenda una delle possibili sedi per la formulazione originaria dell'«arte alessandrina», che rappresenta uno dei problemi più complessi nella storia dell'arte antica, essendo stata sempre considerata sfuggente, dibattuta da una critica bipolare fra il panalessandrinismo e la negazione di esso – le posizioni attuali, in realtà, hanno mediato questi estremi²⁸⁰. Non si può negare che l'apprestamento dei manufatti artistici nella tenda possa aver concorso a formare un linguaggio, forte di una tradizione secolare, costituita fra l'altro dai quadri di Sicione e dai prodotti scultorei; l'insieme di tali opere, con i tessuti figurati e la toreutica, volge verso modalità nuove e verso una diversa pianificazione espositiva.

Dell'arte alessandrina l'apparato verrebbe dunque a rappresentare una fase iniziale, in cui i Lagidi vengono stabilendo i codici di comportamento in ambito politico, culturale, figurativo e monumentale, in una fase in cui anche i palazzi sono costruiti solo in parte. Le rappresentazioni degli *antra*, di

²⁷⁵ Per gli onori ai re defunti CONSOLO LANGHER 2003, pp. 67-68.

²⁷⁶ CANFORA 1986, pp. 41-43 (per i sapienti ebrei, che però non collega direttamente al banchetto nella tenda); pp. 51-52 (per il ruolo di prestigio degli studiosi nel Museo).

²⁷⁷ MARABINI MOEVS 1987, pp. 23 e 25, ravvisa proprio negli eruditi alessandrini gli orchestratori della *pompé*, che in questo lavoro collega alla prima manifestazione dei *Ptolemaïa*, diversamente da MARABINI MOEVS 1993, p. 123, favorevole al 275-274 a.C. (cfr. discussione in CALANDRA 2008, p. 41).

²⁷⁸ ESPOSITO 2004, pp. 191-202; SLAVAZZI 2007, pp. 393-401; PRIoux 2008, pp. 159-252.

²⁷⁹ Il re di Persia, invece, tendenzialmente cenava solo (Eraclide in *Atb.* 4, 145-146, cfr. CALANDRA 2008, p. 55).

²⁸⁰ BROWN 1957, 83-95; per la definizione critica della *quaestio* dell'esistenza di un'arte alessandrina vedansi i fondamentali contributi di ADRIANI 1958b, pp. 218-235, e di ADRIANI 1970, pp. 29-32, che riprende tutta la bibliografia precedente. Alle analisi dell'Adriani vanno affiancati nel tempo TKACZOW 1983, pp. 394-96; POLLITT 1986, pp. 250-263; SMITH 1991, pp. 205-222; MORENO 1994, pp. 326-329; aggiornamento della discussione in BONACASA 1995, pp. 72-74.

materiale e tecnica non definibili, possono essere produzioni alessandrine: per esse curiosamente Ateneo menziona i soggetti e non gli autori; anche se da ciò non si possono trarre deduzioni, e la cautela è comunque d'obbligo, non si può trascurare la vocazione per le ambientazioni *en plain air* testimoniata dall'artigianato della città, che non pare sottrarsi agli sperimentalismi: esemplare è il caso della coppa bronzea studiata dall'Adriani, che la colloca fra il corso del III e gli inizi del II secolo a.C., dunque ascrivendola ad alta età ellenistica, e pertanto a una fase di formazione del linguaggio²⁸¹. Da annoverare sono anche le manufatture, testimoniate dai modelli in gesso e dai manufatti vetrarii, nei quali pure appaiono temi relativi al paesaggio e di sapore dionisiaco²⁸², che si possono dunque configurare come risonanze iconografiche delle immagini contenute nella tenda.

In parallelo, anche la *pompé* può connotarsi come centro di creazione e di irradiazione di modelli: essa accoglie l'immagine di Alessandro, che di certo contribuisce a conservare e tramandare, ma anche propaga immediatamente nella capitale del regno i ritratti dei sovrani, sia defunti sia viventi, il che ha un vigore ancor più forte e immediato, se si considera che nella tenda i ritratti erano visibili ai pochi. Come è stato dimostrato attraverso gli echi nella ceramica arretina, alla processione può essere riferita l'invenzione di un patrimonio figurativo che prima viene esposto alla pubblica ammirazione tramite la sfilata, e poi diviene paradigma²⁸³.

Sullo sfondo, una città da subito destinata a divenire leggenda²⁸⁴.

Elena Calandra
archeologa@iol.it

²⁸¹ ADRIANI 1959, pp. 5 e 7.

²⁸² ADRIANI 1959, pp. 16-19.

²⁸³ MARABINI MOEVS 1983, pp. 1-42; MARABINI MOEVS 1987, pp. 9-10, a commento *Ath.* 5, 197 D, ipotizza che il patrimonio figurativo sia ripreso dai documenti illustrati del tempo, certamente promossi dalla casata regnante, e che le raffigurazioni presenti in tali documenti a loro volta fungano da modelli per le opere di toreutica del primo ellenismo alessandrino.

²⁸⁴ *Gloire d'Alexandrie* 1998; *Egitto. Tesori sommersi* 2009.

Abbreviazioni bibliografiche

Si elencano solo le voci bibliografiche nuove rispetto a CALANDRA 2008, cui si rinvia.

ABDOU DAOU D 1998

D. Abdou Daoud, *Evidence for the production of bronze in Alexandria*, in *Commerce et artisanat* 1998, pp. 115-124.

ADAM-VELENI 2003

P. Adam-Veleni, *Thessaloniki: history and town planning*, in D.V. Grammenos (ed.), *Roman Thessaloniki*, Thessaloniki 2003, pp. 121-176.

ADRIANI 1958b

A. Adriani, *Alessandrina, arte*, in *E.A.A.*, I, 1958, pp. 218-235.

ADRIANI 1959

A. Adriani, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria*, Roma 1959 (Documenti e ricerche d'arte alessandrina, III-IV).

ADRIANI 1970

A. Adriani, *Alessandrina, arte*, in *E.A.A.*, *Supplemento 1970*, pp. 29-32.

Ägypten Griechenland Rom 2005

Ägypten Griechenland Rom. Abwehr und Berührung, catalogo della mostra (Frankfurt 2005-2006), H. Beck, P. Bol (Hrsg.), Frankfurt - Berlin 2005.

ALBERSMEIER 2005

S. Albersmeier, *Die Statuen der Ptolemäerinnen (Kat. 146-151)*, in *Ägypten Griechenland Rom* 2005, pp. 252-257.

ANDREAE, ORTEGA 1992

B. Andrae, A. Ortega, *Nuove ricerche a Villa Adriana*, "Atti della Pontificia Accademia Romana di archeologia. Rendiconti" 62 (1992), pp. 67-103.

ANDRIANOU 2006

D. Andrianou, *Chairs, Beds, and Tables. Evidence for Furnished Interiors in Hellenistic Greece*, "Hesperia" 75 (2006), pp. 219-266.

ANDRONIKOS 1984

M. Andronikos, *Vergina. The Royal Tombs*, Athens 1984.

AYMARD 1951

J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins (Kynegetika)*, Paris 1951.

BACCHIELLI 1997

L. Bacchielli, *I temi dell'epica nella pittura funeraria tardoantica della Cirenaica*, in *Temi figurativi* 1997, pp. 25-29.

BAKIRTZIS 1977

Ch. Bakirtzis, *Perí tou sugkrotématos tes agorás tes Thessaloníkes*, in *Archaía Makedonía, 2. Anakoinóseis katá to Deútero Diethnés Sumpósio Thessaloníke*, 19 - 24 Augoustou 1973. *Ancient Macedonia, 2. Papers read at the Second International Symposium held in Thessaloniki*, 19-24 August 1973, 155 Institut for Balkan Studies, Thessaloniki 1977, pp. 257-269.

BALDASSARRE 1976

I. Baldassarre, *Contributo alla precisazione cronologica de Las Incantadas di Salonico*, "Studi miscellanei" 22 (= In memoria di Giovanni Becatti), Roma 1976, pp. 21-35.

BASTET, de VOS 1979

F. L. Bastet, M. de Vos, *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano*, Roma 1979 (Archeologische Studien van het Nederlands Instituut te Rome 4).

BEAUX 1990

N. Beaux, *Le Cabinet de curiosités de Thoutmosis III, plantes et animaux du Jardin botanique de Karnak*, Leuven 1990.

BERGQUIST 1990

B. Bergquist, *Sympotic Space: A Functional Aspect of Greek Dining-Rooms*, in MURRAY 1990, pp. 37-65.

BEYER 1994

D. Beyer, *Jardins sacrés d'Emar au Bronze Récent*, "Ktema" 15 (1990 [ma 1994]), pp. 123-131.

BEYER 1996

D. Beyer, *Jardins sacrés d'Emar au Bronze Récent*, in *Nature et paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques*, Actes du colloque de Strasbourg, 11-12 juin 1992, pp. 11-19, G. Siebert (éd.), Paris 1996.

BIANCHI BANDINELLI 1980²

R. Bianchi Bandinelli, *Situazione storica dell'arte ellenistica*, in R. Bianchi Bandinelli, *Dall'ellenismo al medioevo*, Roma 1980², pp. 19-48.

BIANCHI BANDINELLI 1984

R. Bianchi Bandinelli, *Arte greca*, in R. Bianchi Bandinelli, *L'arte classica*, Roma 1984, pp. 3-158.

BIANCO 1963

V. Bianco, *Mercato dell'arte*, in *E.U.A. IX*, 1963, cc. 46-48.

BIGA, RAMAZZOTTI 2007

M. G. Biga - M. Ramazzotti, *I giardini dell'Eden: mito, storia, tecnologia*, in *Giardino antico* 2007, pp. 22-43.

BINNI, PINNA 1989²

L. Binni - G. Pinna, *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal cinquecento a oggi*, Milano 1989².

BOARDMAN 1990

J. Boardman, *Symposion Furniture*, in MURRAY 1990, pp. 122-131.

Bronzo dei Romani 1990

L. Pirzio Biroli Stefanelli (a cura di), *Il bronzo dei Romani. Arredo e suppellettile*, Roma 1990.

BROWN 1957

B. R. Brown, *Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrian style*, Cambridge 1957 (Monographs on archaeology and fine arts 8).

BRUNELLE 1976

E. Brunelle, *Die Bildnisse der Ptolemaerinnen*, Frankfurt 1976.

BURKHALTER 1979

F. Burkhalter, *Place de la toreutique alexandrine dans l'économie lagide: sources papyrologiques*, in *Bronzes hellénistiques et romains. Tradition et renouveau. Actes du V^e Colloque International sur les bronzes antiques* (Lausanne 8-13 mai 1978), Lausanne 1979, pp. 69-85.

BURKHALTER 1998

F. Burkhalter, *La production des objets en métal (or, argent, bronze) en Égypte hellénistique et romaine à travers les sources papyrologiques*, in *Commerce et artisanat* 1998, pp. 125-133.

CALANDRA 2008

E. Calandra, *L'occasione e l'eterno: la tenda di Tolomeo Filadelfo nei palazzzi di Alessandria. Parte prima. Materiali per la ricostruzione*, "Lanx" 1 (2008), pp. 26-74.

CALANDRA c.d.s.

E. Calandra, *Monumentum non perenne: la tenda di Tolomeo II Filadelfo ad Alessandria*, "Bollettino di Archeologia Online", XVII Congresso Internazionale di Archeologia Classica, Roma, 22-26 settembre 2008.

CARETTONI 1971-1972

G. Carettoni, *Terracotta Campana dallo scavo del tempio di Apollo Palatino*, "Atti della Pontificia Accademia Romana di archeologia. Rendiconti" 44 (1971-72), pp. 123-139.

CARETTONI 1980

G. Carettoni, *Raccolte nell'antichità: templi, edifici pubblici e collezionismo privato*, in *Museo perché. Museo come*, P. Romanelli - P. Rotondi - D. Bernini - G. Carettoni (a cura di), Roma 1980, pp. 3-6.

CHAMOUX 1993

F. Chamoux, *Une évocation littéraire d'un palais macédonien (Argonautiques, III, 215 sq.)*, in *Archaiá Makedonía 5. Anakoinóseis katá to Pémpo Diethnés Sympósio*, Thessaloniki 10-15 Oktobriou 1989 = *Ancient Macedonia 5. Papers read at the Fifth International Symposium held in Thessaloniki*, October 10-15, 1989, Institut for Balkan Studies 240, Thessaloniki 1993, pp. 337-343.

CHEVALLIER 1991

R. Chevallier, *L'artiste, le collectionneur et le faussaire. Pour une sociologie de l'art romain*, Paris 1991.

CHRISTODOULOU 1999

P. Christodoulou, *Dimosia oikodomimata ton proimon ellenistikon chronon sti Makedonia*, in *Archaiá Makedonía 6, 1, Anakoinóseis katá to Ekto Diethnés Sympósio*, Thessaloniki 15-19 Oktobriou 1996 = *Ancient Macedonia 6. Papers read at the Sixth International Symposium held in Thessaloniki*, October 15-19, 1996, Institut for Balkan Studies 272, Thessaloniki 1999, pp. 307-317.

CIARALLO 2007

A. Ciarallo, *Le piante e i giardini nell'antichità*, in *Giardino antico* 2007, pp. 154-177.

ČIČIKOVA 1999

M. Čičikova, *Le système décoratif dans la peinture murale en Thrace*, in *Archaiá Makedonía 6, 1, Anakoinóseis katá to Ekto Diethnés Sympósio*, Thessaloniki 15-19 Oktobriou 1996 = *Ancient Macedonia 6. Papers read at the Sixth International Symposium held in Thessaloniki*, October 15-19, 1996, Institut for Balkan Studies 272, Thessaloniki 1999, pp. 333-344.

CIG

Corpus Inscriptionum Graecarum, A. Boeckh (Hrsg.), Berolini 1828-1877.

CIMA DI PUOLO

M. Cima Di Puolo, *Tripodi e tavoli*, in E. TALAMO VATTIMO, *La domus: gli ambienti e gli arredi*, in *Bronzo dei Romani* 1990, pp. 63-68.

Commerce et artisanat 1998

Commerce et artisanat dans l'Alexandrie hellénistique et romaine. Actes du colloque d'Athènes organisé par le CNRS, le Laboratoire de céramologie de Lyon et l'École française d'Athènes 11-12 décembre 1988, J.-Y. Empereur (éd.), *BCH Supplément* 33, Athènes-Paris 1998.

CORSO 2001

A. Corso, *Il collezionismo di scultura nell'antichità*, in *I Giustiniani e l'Antico*, catalogo della mostra (Roma 2001-2002), G. Fusconi (a cura di), Roma 2001, pp. 101-129.

CREMA 1960

L. Crema, *Festone*, in *E.A.A.*, III, 1960, p. 635.

CURTIS 2006

J. Curtis, *Ancient Persia. British Museum*, London 2006.

DASZEWSKI 1985

W. A. Daszewski, *Corpus of Mosaics from Egypt. 1. Hellenistic and Early Roman Period. Aegyptiaca Treverensia. Trierer Studien zum griechisch-römischen Ägypten*. Band 3, Mainz 1985.

DE VOS 1991

A. De Vos, *Casa di L. Caecilius e casa annessa, V, 1,23*, in *Pompei. Pitture e mosaici, 3. Regione II, III, V*, Roma 1991, pp. 574-620.

DI PASQUALE 2007

G. di Pasquale, *Una enciclopedia delle tecniche nel Museo di Alessandria*, in *Giardino antico* 2007, pp. 58-71.

DONADONI 1959

S. Donadoni, *Capitello. Egitto*, in *E.A.A.*, II, 1959, pp. 321-322.

Egitto. Tesori sommersi 2009

F. Goddio, D. Fabre (a cura di), *Egitto. Tesori sommersi*, catalogo della mostra (Torino, Venaria Reale, 2009), Torino-Londra-Venezia-New York 2009.

ERISTOV 1994

H. Eristov, *Les éléments architecturaux dans la peinture campanienne du quatrième style*, Paris-Roma 1994 (Collection de l'École française de Rome 187).

ERSKINE 1995

A. Erskine, *Culture and power in Ptolemaic Egypt. The museum and library of Alexandria*, "Greece and Rome" 42 (1995), pp. 38-48.

ESPOSITO 2004

E. Esposito, *Posidippo, Eronda e l'arte tolemaica*, "Appunti romani di filologia: studi e comunicazioni di filologia, linguistica e letteratura greca e latina" 6 (2004), pp. 191-202.

ETIENNE 2006

R. Etienne, *Architecture palatiale et architecture privée en Macédoine, IV^e-II^e s. av. J.-C.*, in *Rois, cités, nécropoles* 2006, pp. 105-116.

FABRICIUS 1999

J. Fabricius, *Die hellenistischen Totenmahlreliefs. Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten*, München 1999 (Studien zur antiken Stadt 3).

FAURE 1987

P. Faure, *Parfums et aromates de l'antiquité*, Paris 1987.

FRADIER 1994⁵

G. Fradier, *Mosaïques romaines de Tunisie*, Tunis 1994⁵.

FRAZER 1982

A. Frazer, *Macedonia and Samothrace. Two architectural late bloomers*, in *Macedonia and Greece* 1982, pp. 191-203.

FRAZER 1990

F. A. Frazer, *Samothrace, 10. The propylon of Ptolemy II*, Princeton 1990 (Bollingen series 60, 10).

GABBA 1984

E. Gabba, *Scienza e potere nel mondo ellenistico*, in *La scienza ellenistica. Atti delle tre Giornate di studio*, Pavia 14-16 aprile 1982, Napoli 1984, pp. 11-37.

GALDIERI 1983

E. Galdieri, *Strutture architettoniche lignee e problemi di conservazione: esperienze in Medio Oriente*, in *Legno nel restauro e restauro del legno* 1983, p. 11-20.

GARBINI 1959

G. Garbini, *Capitello. Oriente Anteriore*, in *E.A.A.*, II, 1959, pp. 322-323.

GASPARRI 1970

C. Gasparri, *La donazione di Seleuco Nikator al Didymaion di Mileto*, "Studi miscellanei, 15. Omaggio a Ranuccio Bianchi Bandinelli", Roma 1970, pp. 45-53.

GELSDORF 1994

F. Gelsdorf, *Antike Wrackfunde mit Kunsttransporten im Mittelmeer*, in *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mabdia*, 1-2, catalogo della mostra (Bonn 1994), G. Hellenkemper Salies, H.H. von Prittwitz und Gaffron, e G. Bauchhenß (Hrsg.), Köln 1994, pp. 759-766.

GHEDINI 1995

F. Ghedini, *Cultura figurativa e trasmissione dei modelli. Le stoffe*, "Rivista di Archeologia" 19 (1995), pp. 129- 141.

GHEDINI 1996

F. Ghedini, *Le stoffe tessute e dipinte come fonte per la conoscenza della pittura antica*, "Rivista di Archeologia" 20 (1996), pp. 101-118.

GHEDINI 1997a

F. Ghedini, *Tradizione iconografica e sistemi decorativi nel repertorio tessile e musivo*, in *Temi figurativi* 1997, pp. 73-76.

GHEDINI 1997b

E. F. Ghedini, *Trasmissione delle iconografie. Grecia e mondo romano*, in *EAA II suppl.*, 1971-1994, V, 1997, pp. 824-827.

GHISELLINI 1999

E. Ghisellini, *Atene e la corte tolemaica. L'ara con dodekatheon nel Museo greco-romano di Alessandria*, Roma 1999 (Xenia antiqua. Monografie 8).

Giardino antico 2007

Il giardino antico da Babilonia a Roma. Scienza, arte e natura, catalogo della mostra (Firenze 2007), G. di Pasquale, F. Paolucci (a cura di), Livorno 2007.

GINOUVES, MARTIN 1985

R. Ginouvès, R. Martin, *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine, 1. Matériaux, techniques de construction, techniques et formes du décor*, Paris 1985 (Collection de l'Ecole française de Rome 84).

GINOUVES 1992

R. Ginouvès, *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine, 2. Eléments constructifs. Supports, couvertures, aménagements intérieurs*, Roma 1992 (Collection de l'Ecole française de Rome 84).

Gloire d'Alexandrie 1998

La gloire d'Alexandrie, catalogo della mostra (Parigi 1998), Paris 1998 (Les musées de la ville de Paris).

GROS, ROMANO, CORSO 1997

P. Gros - E. Romano - A. Corso, *Vitruvio. De Architectura*, P. Gros (a cura di), traduzione e commento di E. Romano, A. Corso, Torino 1997 (I millenni).

GUALANDI 1980

G. Gualandi, *Dallo scavo al museo*, in *I Musei, Capire l'Italia*, TCI, Milano 1980, pp. 81-119.

GUALANDI 1984

G. Gualandi, *Il collezionismo e le realizzazioni museali dall'antichità all'età neoclassica*, in C. Morigi Govi - G. Sassatelli (a cura di), *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna 1984), Bologna 1984, pp. 87-98.

GUALANDI 1990

G. Gualandi, *La scultura ellenistica nelle raccolte collezionistiche dall'antichità ai nostri giorni*, in "Akten des XIII. Internationalen Kongresses für klassische Archäologie" (atti Berlino 1988), Mainz 1990, pp. 459-460.

GUERRINI 1961

L. Guerrini, *Las Incantadas di Salonicco*, "Archeologia Classica" 13, 1961, pp. 40-70.

HALM-TISSERANT, SIEBERT 1997

M. Halm-Tisserant - G. Siebert, *Nymphai*, in *L.I.M.C.* VIII, 1, 1997, pp. 891-902.

HARARI 1987

M. Harari, *Un punto di vista archeologico sulla lettera di Aristeia*, "Studi ellenistici" 2 (1987), pp. 91-106.

HARARI 2001

M. Harari, *Les cavaliers et la mort. Architecture et peinture à l'origine de l'art alexandrin*, in *La peinture funéraire antique, IVe siècle av. J.C. - IVe siècle ap. J.C.*, Actes du VIIe Colloque de l'Association internationale pour la peinture murale antique (AIPMA), (Saint-Romain-en-Gal -Vienne, 1998), Paris 2001, pp. 143-150.

HATZOPOULOS 2001

M.B. Hatzopoulos, *Macedonian Palaces: Where King and City Meet*, in *Royal Palace Institution* 2001, pp. 189-199.

HEERMANN 1986

V. Heermann, *Studien zur makedonischen Palastarchitektur*, Berlin 1986.

HEILMEYER, LACK 1997

M. Heilmeyer - H. W. Lack, *Le ghirlande del Fayum nella collezione Georg Schweinfurth*, in *Fayum. Misteriosi volti dall'Egitto*, catalogo della mostra (Roma, 1997-1998), S. Walzer - M. Bierbrier, con P. Roberts - J. Taylor (edd.), Roma 1997, pp. 255-265.

von HESBERG 1981

H. von Hesberg, *La scaenae frons del teatro nella Villa di Domiziano a Castel Gandolfo*, "Archeologia Laziale" IV, 5, Roma 1981, pp. 176-180.

von HESBERG 1989

H. von Hesberg, *Temporäre Bilder, oder die Grenzen der Kunst. Zur Legitimation frühhellenistischer Königserrschaft im Fest*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 104 (1989), pp. 61-82.

von HESBERG 1999

H. von Hesberg, *The king on stage*, in B. Bergmann - C. Kondoleon (eds.), *The Art of Ancient Spectacle*, New Haven-Washington, 1999, pp. 64-75.

HEURGON 1966

J. Heurgon, *Sur le manteau d'Alkisthène*, in *Mélanges offerts à Kazimierz Michalowski*, Warszawa 1966, pp. 445-450.

HINTZEN-BOHLEN 1990

B. Hintzen-Bohlen, *Die Familiengruppe - Ein Mittel zur Selbstdarstellung hellenistischer Herrscher*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 105 (1990), pp. 129-154.

HOAG 1975

J. D. Hoag, *Architettura islamica* (Storia Universale dell'Architettura), traduzione italiana, Milano 1975.

HOEPFNER 1991

W. Hoepfner, *Zum Problem griechischer Holz- und Kassettendecken*, in *Bautechnik der Antike. Internationales Kolloquium in Berlin vom 15.-17. Februar 1990*, Mainz 1991, pp. 90-98.

HUGUENOT 2003

C. Huguenot, *Les trônes dans les tombes macédoniennes: réflexions sur les coutumes funéraires de l'élite macédonienne*, in *La mort du souverain entre Antiquité et haut Moyen Age*, B. Boissavit-Camus - F. Chausson - H. Inglebert (éds.), Nanterre 2003, pp. 29-51.

JOSEPHSON 1997

J. J. Josephson, *Egyptian Royal Sculpture of the Late Period 400-246 B.C.*, Mainz am Rhein 1997 (D.A.I. Abteilung Kairo, Sonderschrift).

KALTSAS 2002

N. Kaltsas, *Sculpture in the National Archaeological Museum*, Atene 2002 (traduzione inglese di D. HARDY).

KERÉNYI 1963

C. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, I-II, traduzione italiana, Milano 1963.

KOSMETATOU 2004

E. Kosmetatou, *Constructing legitimacy. The Ptolemaic "Familiengruppe" as a means for self-definition in Posidippus' Hippika*, in B. Acosta-Hughes, E. Kosmetatou, M. Baumbach (edd.), *Labored in Papyrus Leaves. Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P. Mil. Vogl. VIII 309)*, Washington, DC: Center for Hellenic Studies / Harvard 2004, pp. 225-246.

KRINGS 2001=2007

K. Krings, *Das Festzelt des II. Ptolemäerkönigs Philadelphos*, 2001, solo on-line = *Das Festzelt des II. Ptolemäerkönigs Philadelphos* 2007.

KYRIELEIS 1975

H. Kyrieleis, *Bildnisse der Ptolemäer*, Berlin 1975 (Archäologische Forschungen 2).

KYRIELEIS 2005

H. Kyrieleis, *Griechische Ptolemäerbildnisse (Kat. 135-141). Eigenart, Unterschiede zu anderen hellenistischen Herrscherbildnissen*, in *Ägypten Griechenland Rom* 2005, pp. 235-243.

L'ARAB 1991

G. L'Arab, *L'ipogeo delle Cariatidi di Vaste*, "Taras" 11, 1 (1991), pp. 19-40.

L'ARAB 1994

G. L'Arab, *La tomba 12 di Egnazia: una rilettura*, "Taras" 14, 2 (1994), pp. 311-337.

Legno nel restauro e restauro del legno 1983

Legno nel restauro e restauro del legno, Atti del Congresso nazionale, Firenze, Palazzo Affari, 30 novembre – 3 dicembre 1983, Volume Primo, G. Tampone (a cura di), Milano 1983.

LEHMANN 1945

K. Lehmann, *The Dome of Heaven*, "The Art Bulletin" 27 (1945), pp. 1-27.

LEOSPO, NICOLA, D'AMICONE, DONEUX 1983

E. Leospo - G. L. Nicola - E. D'Amicone - K. Doneux, *Manufatti egizi in legno: un problema di conoscenza e di intervento conservativo*, in *Legno nel restauro e restauro del legno* 1983, pp. 57-72.

LIMC

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, 1, Zürich-München, 1981 -.

LLOYD s.d.

S. Lloyd, *Architettura dell'Asia anteriore antica*, in S. LLOYD, H. W. MÜLLER, R. MARTIN, *Architettura mediterranea preromana* (Storia Universale dell'Architettura), traduzione italiana, Milano s.d., pp. 5-72.

MALFITANA 2004

D. Malfitana, *Therikleia Poteria. Note per una rilettura. Ateneo e alcuni kantharoi da un santuario cipriota*, in "NumAntCl" 33, 2004, pp. 217-247.

MANTIS 1998

A. Mantis, *Ta anáglupha phatnómata tou ieroú tes Samothrákes*, in *Regional schools in hellenistic sculpture*, Proceedings of an international conference held at Athens, March 15 - 17, 1996, Oxford 1998, O. Palagia - W. Coulson (edd.), pp. 209-225.

MARABINI MOEVS 1983

M. T. Marabini Moevs, *Il kalathos alessandrino di Bologna*, "Bollettino d'Arte", Serie VI, 22 (1983), pp. 1-42.

MARABINI MOEVS 1987

M. T. Marabini Moevs, *Penteteris e le tre Horai nella Pompè di Tolomeo Filadelfo*, "Bollettino d'Arte", Serie VI, 42 (1987), pp. 1-36.

MARCADE 1969

J. Marcadé, *Au Musée de Délos. Étude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découverte dans l'île*, Paris 1969 (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome 215).

MARGUERON 1992

J.C. Margueron, *Die Gärten im Vorderen Orient*, in M. Carroll-Spillecke (Hrsg.), *Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter*, Mainz 1992 (Kulturgeschichte der antiken Welt 57), pp. 45-80.

MASSA-PAIRAULT 1985

F.H. Massa-Pairault, *Recherches sur l'art et l'artisanat étrusco-italiques à l'époque hellénistique*, Rome 1985 Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome 257).

MATTHIAE 1959

G. Matthiae, *Colonna. Iran*, s.v., in *E.A.A.*, II, 1959, pp. 751-752.

MC KENZIE 2007

J. S. MC Kenzie, *The Architecture of Alexandria and Egypt 300 B.C. – A.D. 700*, New Haven-London 2007.

MEDRI 1997

M. Medri, *Fonti letterarie e fonti archeologiche. Un confronto possibile su M. Emilio Scauro il Giovane, la sua "domus magnifica" e il "theatrum opus maximum omnium"*, "Mélanges de l'Ecole Française de Rome" 109 (1997), pp. 83-110.

MENOTTI DE LUCIA 1990

E.M. Menotti De Lucia, *Le terrecotte dell'Insula occidentalis. Nuovi elementi per la problematica relativa alla produzione artistica di Pompei del II secolo a.C.*, in *Artigiani e botteghe nell'Italia preromana. Studi sulla coroplastica di area etrusco-laziale-campana*, M. Bonghi Jovino (a cura di), Roma 1990, pp. 179-246 (Studia archeologica 56).

MENTZOS 1997

A. Mentzos, *Πρόταση για την ερμηνεία των Ειδόλων (Incantadas) της Θεσσαλονίκης με αφηρημένα νεότερα ευρήματα*, "Το αρχαιολογικό έργο στη Μακεδονία και Θράκη" 11 (1997), pp. 379-392.

MILLER 1993

S.G. Miller, *The tomb of Lyson and Kallikles. A painted Macedonian tomb*, Mainz 1993.

MORENO 1964-65

P. Moreno, *Il realismo nella pittura greca del IV secolo a.C.*, "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte" 13-14 (1964-65), pp. 27-98.

MORENO 1987

P. Moreno, *La pittura greca*, Milano 1987.

MORENO 1994

P. Moreno, *Scultura ellenistica*, Roma 1994.

MORENO 1995

P. Moreno, *Alessandro e gli artisti del suo tempo*, in *Alessandro Magno* 1995, pp. 117-133.

MOROLLI 1989

G. Morolli, *Le origini lignee dell'ordine architettonico classico: riflessioni morfologiche e strutturali*, in *Il restauro del legno*, 2° Congresso Nazionale Restauro del Legno, Firenze, 8-11 novembre 1989, Volume Primo, G. Tampone (a cura di), Firenze 1989, pp. 11-19.

ORLANDOS 1966

A. Orlandos, *Les matériaux de construction et la technique architecturale des anciens grecs*, 1, Paris 1966 (Travaux et mémoires des anciens membres étrangers de l'Ecole et de divers savants 16).

PAIRAULT-MASSA 1981-82

F. H. Pairault-Massa, *Il problema degli stylopinakia del tempio di Apollonis a Cizico. Alcune considerazioni*, "Annali della Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi di Perugia, 1. Studi classici" 19 (1981-82 [ma 1984]), pp. 147-219.

PANDERMALIS 1987

D. Pandermalis, *E kerámose tou anaktórou ste Bergína*, in *Ámetos. Timetikós tómos gia ton kathegeté Manóle Andróniko*, Thessaloniki 1987, pp. 579-605.

PANDERMALIS 1999

D. Pandermalis, *Dion. I anakalypsi*, Athina 1999.

PAPE 1975

M. Pape, *Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom. Von Eroberung von Syrakus bis in augusteische Zeit*, Hamburg 1975.

PARENTE 2002

A.R. Parente, *Ritrattistica e simbologia sulle monete di Arsinoe II*, "Numismatica e Antichità Classiche. Quaderni Ticinesi" 31 (2002), pp. 259-278.

PENSABENE 1993

P. Pensabene, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, Serie C, III, Elementi architettonici di Alessandria e di altri siti egiziani*, Roma 1993.

PFISTER 1909-1912

F. Pfister, *Der Reliquienkult im Altertum*, I-II, Giessen 1909-1912.

PFROMMER 1987

M. Pfrommer, *Studien zu alexandrinischer und grossgriechischer Torentik frühellenistischer Zeit*, Berlin 1987 (Archäologische Forschungen 16).

PFROMMER 1996

M. Pfrommer, *Roots and contacts. Aspects of Alexandrian craftsmanship*, in *Alexandria and Alexandrianism* 1996, pp. 171-189.

PFROMMER 2005

M. Pfrommer, *Silbergefäße und -geräte in ptolemäischer und römischer Zeit (Kat. 284-288)*, in *Ägypten Griechenland Rom* 2005, pp. 366-372.

PFROMMER, MARKUS 2001

M. Pfrommer, E.T. Markus, *Greek Gold from Hellenistic Egypt*, Los Angeles 2001 (Getty Museum Studies on Art).

POLITO 1998

E. Polito, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma 1998 (Xenia antiqua. Monografie 4).

POLLARD 1999

N. Pollard, *Theatrum Scauri*, s.v., in *L.T.U.R. V*, 1999, pp. 38-39.

PRIoux 2008

E. Prioux, *Petits musées en vers. Epigramme et discours sur les collections antiques*, Paris 2008 (CTHS – INHA, L'art et l'essai 5).

QUEYREL 2003

F. Queyrel, *Les portraits des Attalides. Fonction et représentation*, Paris 2003 (Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome 308).

REINSBERG 1980

C. Reinsberg, *Studien zur hellenistischen Toreutik. Die antiken Gipsabgüsse aus Memphis* (Hildesheimer ägyptologische Beiträge, 9), Hildesheim 1980.

RICHTER 1966

G.M.A. Richter, *The furniture of the Greeks, Etruscan and Romans*, London 1966.

ROUVERET 1984

A. Rouveret, *Peinture et théâtre dans les fresques de Second style. A propos de Vitruve, De architectura VII, préface 11*, in *Texte et image. Actes du Colloque international de Chantilly, 13 au 15 octobre 1982* (Paris 1984), pp. 151-165.

ROUVERET 1989

A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne, Ve siècle av. J.C. - Ier siècle ap. J.C.*, Rome 1989 (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome 274).

RUGGIERI TRICOLI, VACIRCA 1998

M.C. Ruggieri Tricoli, M.D. Vacirca, *L'idea di museo. Archetipi della comunicazione museale nel mondo antico*, Milano 1998.

SAATSOGLU-PALIADELI 2001

C. Saatsoglou-Paliadeli, *The Palace of Vergina-Aegae and its Surroundings*, in *Royal Palace Institution* 2001, pp. 201-213.

SALERNO 1963

L. Salerno, *Musei e collezioni*, in *E.U.A. IX*, 1963, cc. 739-761.

SALVADORI 1997

M. Salvadori, *Perché gli edifici stanno in piedi*, traduzione italiana, Milano 1997.

SALVADORI 2002

M. Salvadori, *Origini e sviluppo del "primo stile" (III-II secolo a.C.)*, in I. BALDASSARRE, A. PONTRANDOLFO, A. ROUVERET, M. SALVADORI, *Pittura romana. Dall'ellenismo al tardoantico*, Milano 2002, pp. 79-127.

SAVALLI LESTRADE 1994

I. Savalli Lestrade, *Il ruolo pubblico delle regine ellenistiche*, in $\text{J}\square\square\square\square\text{iv}\square$. *Studi offerti dagli allievi a Giuseppe Nenci in occasione del suo settantesimo compleanno*, Galatina 1994, pp. 415-432.

SCHEIBLER 1994

I. Scheibler, *Griechische Malerei der Antike*, München 1994.

SCHMIDT 1982

E. Schmidt, *Geschichte der Karyatide. Funktion und Bedeutung der menschlichen Träger- und Stützfigur in der Baukunst*, Würzburg 1982 (Beiträge zur Archäologie 13).

SCHMIDT 2005

S. Schmidt, *Das hellenistische Alexandria als Drehscheibe des kulturellen Austausches? (Kat. 160-165)*, in *Ägypten Griechenland Rom* 2005, pp. 267-278.

SETTIS 1973

S. Settis, *'Esedra' e 'ninfeo' nella terminologia architettonica del mondo romano. Dall'età repubblicana alla tarda antichità*, in *A.N.R.W.*, 1, 4, Berlin 1973, pp. 661-754.

SETTIS 2002

S. Settis, *Le pareti ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino*, Milano 2002.

SIGANIDOU 1996

M. Siganiidou, *Die Basileia von Pella*, in *Basileia* 1996, pp. 144-147.

SIMON 1983

E. Simon, *Festivals of Attica. An archaeological commentary*, Madison 1983.

SISMANIDES 1997

K. Sismanides, *Klīnes kai klinoeidēs kataskēuēs ton makedonikōn tǃpbon*, Tameío Archaialogikōn Póron kai Apallotriōseon, Athina 1997 (Demosieúmata tou "Archaialogikou Deltiou", 58).

SLAVAZZI 1997

F. Slavazzi, *Italia verius quam provincia. Diffusione e funzioni delle copie di sculture greche nella Gallia Narbonensis*. Perugia-Napoli 1997 (Aucnus, 6).

SLAVAZZI 2006

F. Slavazzi, *Il ciclo dei rilievi della "Kaisersaal" del ginnasio di Vedio a Efeso*, in *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 26-28 gennaio 2005), (Antenor-Quaderni 5), I. Colpo - I. Favaretto - F. Ghedini (a cura di), Roma 2006, pp. 235-243.

SLAVAZZI 2007a

F. Slavazzi, *Un epigramma di Posidippo, il bronzista Ecateo e il ritratto di Filita*, in S. Fortunelli (a cura di), *Sertum Perusinum Gemmae oblatum. Docenti e allievi del Dottorato di Perugia in onore di Gemma Sena Chiesa*, Napoli 2007, pp. 393-401 (Quaderni di Ostraka 13).

SLAVAZZI 2007b

F. Slavazzi, *Usò dei modelli e recupero del passato nei programmi scultorei ufficiali di età antonina in Asia Minore*, in *Arte e memoria culturale nell'età della Seconda Sofistica*, O. D. Cordovana, M. Galli (a cura di), Catania 2007, pp. 123-136.

SMITH 1988

R. R. R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits*, Oxford 1988.

SMITH 1996

R. R. R. Smith, *Ptolemaic portraits. Alexandrian types, Egyptian versions*, in *Alexandria and alexandrianism* 1996, pp. 203-213.

SOPHOCLES s.d.

E.A. Sophocles, *Greek Lexikon of the Roman and Byzantine Periods from B.C. 146 to A.D. 1100*, New York s.d. (ristampa anastatica edizione 1887).

STANWICK 2002

P.E. Stanwick, *Portraits of the Ptolemies. Greek kings as Egyptian pharaohs*, Austin 2002.

STANWICK 2005

P. E. Stanwick, *Ägyptische Statuen der Ptolemäer (Kat. 142-145)*, in *Ägypten Griechenland Rom* 2005, pp. 244-251.

STRAZZULLA 1990

M.J. Strazzulla, *Il principato di Apollo. Mito e propaganda nelle lastre Campana dal tempio di Apollo Palatino*, Roma 1990 (Studia archaeologica 57).

TASSIGNON 2005

I. Tassignon, *Naturalia et curiosa dans les sanctuaires grecs*, in *Idia kai demosia. Les cadres « privés » et « publics » de la religion grecque antique* (= Kernos Supplement 15), V. Dasen, M. Piérart (éds.), 2005, pp. 289-303.

Temì figuratìvi 1997

I temi figurativi nella pittura parietale antica, IV secolo a.C. - IV secolo d.C., Atti del VI Convegno internazionale sulla pittura parietale antica (Bologna 1995), D. Scagliarini Corlàita ed., Imola 1997.

THÖNGES-STRINGARIS 1965

R. N. Thönges-Stringaris, *Das griechische Totenmahl*, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Athenische Abteilung" 80 (1965), pp. 1-99.

TOMLINSON 1986

R. A. Tomlinson, *The ceiling painting of the tomb of Lyson and Kalliklides at Lefkadia*, in *Archaia Makedonia, 4. Anakoinóseis katá to Tétarto Diethnés Sumpósio*, Thessaloniki 21 - 25 Septembríou 1983. *Ancient Macedonia, 4. Papers read at the Fourth International Symposium held in Thessaloniki*, September 21-25, 1983, Thessaloniki 1986, pp. 607-610.

TOMLINSON 1993

R. A. Tomlinson, *Furniture in the Macedonian tombs*, in *Archaia Makedonia, 5. Anakoinóseis katá to Pémpito Diethnés Sumpósio*, Thessaloniki 10-15 Októbriou 1989. *Ancient Macedonia, 5. Papers read at the Fifth International Symposium held in Thessaloniki*, October 10-15, 1989, Thessaloniki 1993, pp. 1495-1499.

TUZI 2002

S. Tuzi, *Le colonne e il tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma 2002.

UNGARO 2002

L. Ungaro, *Il foro di Augusto*, in *I marmi colorati della Roma imperiale*, catalogo della mostra (Roma 2002), M. De Nuccio, L. Ungaro (a cura di), pp. 109-120.

UNGARO, VITALI 2004

L. Ungaro, M. L. Vitali, *Die bemalte Wandverkleidung der "aula del Colosso" im Augustusforum*, in *Bunte Götter. Die Farbigekeit antiker Skulpturen*, catalogo della mostra (München 2003-2004), V. Brinkmann - R. Wünsche (a cura di), München 2004, pp. 217-218.

VALEVA 1993

J. Valeva, *Hellenistic tombs in Thrace and Macedonia. Their form and decorations*, in *Functional and spatial analysis of wall painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting, Amsterdam 8-12 September 1992* (Leiden 1993), pp. 119-126.

VITTI 1996

M. Vitti, *E poleodomiké exélixe tes Thessaloníkes apó ten idruse tes éos ton Galério* (E en Athénais Archaiologiké Etaireía), Athina 1996.

WEBB 1996

P. A. Webb, *Hellenistic architectural sculpture. Figural motifs in western Anatolia and the Aegean islands*, Madison Wisconsin, 1996.

W. WEBER 1990

W. Weber, *Constantinische Deckengemälde aus dem römischen Palast unter dem Trierer Dom*, Trier 1990.

WILKINSON 1998

A. Wilkinson, *The garden in ancient Egypt*, London 1998.

WILL 1976

E. Will, *Banquets et salles de banquet dans les cultes de la Grèce et de l'Empire romain*, in *Mélanges d'histoire ancienne et d'archéologie offerts à Paul Collart*, Lausanne 1976 (Cahiers d'archéologie romande 5), pp. 353-362.

ZIMMER 1996

G. Zimmer, *Prunkgeschirr hellenistischer Herrscher*, in *Basileia* 1996, pp. 130-135.