

L'IMMAGINE DI AGATOCLE
E L'ARTE DELL'ETÀ DI AGATOCLE

ELISA CHIARA PORTALE

Quella dominata da Agatocle è una delle fasi più dense e problematiche della cultura figurativa siceliota, non ancora considerata in una visione complessiva in grado di chiarire le dinamiche e i passaggi, anche contraddittori, che accompagnano sul piano artistico, iconografico e architettonico gli sconvolgimenti politico-istituzionali innestati da una personalità così dirompente.

Come ha mostrato quasi mezzo secolo fa Piero Orlandini sulla scorta delle stratigrafie di Gela, il periodo di Agatocle viene in effetti a coincidere con cambiamenti palpabili nell'assortimento di manufatti, classi ceramiche e fittili¹, segnando l'ingresso del linguaggio espressivo ellenistico nell'Isola – con un ventennio circa di ritardo rispetto ad Atene o altri centri della Grecità, imputato (con varie spiegazioni) al cd. classicismo timoleonteo².

¹ P. ORLANDINI, *Tipologia e cronologia del materiale archeologico di Gela dalla nuova fondazione di Timoleonte all'età di Ierone II. Parte II*, in «Archeologia Classica», IX (1957), pp. 153-173. Al volgere tra IV e III secolo risalirebbe l'apparizione di ceramiche sovraddipinte tipo "Gnathia" e il declino delle figure rosse, l'avvio della produzione di figurine di genere "tanagrino" al posto dei fittili tardoclassici a matrice singola, nonché di arule e altri manufatti a decoro pseudo-architettonico, e nuovi seppur rari tipi di gioielli e vasellame metallico.

² F. COARELLI, *La cultura figurativa in Sicilia nei secoli IV-III a.C.*, in *La Sicilia antica*, II.1, *La Sicilia greca dal VI secolo a.C. alle guerre puniche*, a c. di E. Gabba, G. Vallet, Napoli 1980, pp. 157 sgg. La nozione del "classicismo



L'inserimento della Sicilia nel *mainstream* ellenistico corrispondeva, dal lato suo, al vigoroso intervento agatocleo sullo scacchiere politico internazionale: considerati i vasti orizzonti della politica siracusana e le relazioni intrecciate con gli ambienti allora all'avanguardia nella vita culturale, è perciò apparsa perfettamente plausibile la partecipazione dell'intera regione al clima e alle manifestazioni figurative, artistiche e architettoniche che avevano come centro propulsore la Macedonia e la Grecia. Tale assunto, riproposto anche a proposito delle attestazioni di influenze macedoni/greco-settentrionali sull'arte coeva della Magna Grecia – invero più cospicue, allo stato attuale delle ricerche³ –, è stato applicato quale categoria interpretativa generale per le testimonianze artistiche e architettoniche di livello elevato della Sicilia⁴, senza però tenere adeguatamente in conto – a mio parere – l'esigenza di definire i contesti locali in cui queste ultime avevano luogo: dagli spinosi problemi di puntualizzazione cronologica, all'individuazione dei committenti con le loro possibilità e intenzioni, dal tema

timoleonteo” è oggetto di revisione critica: cfr. per la coroplastica E. C. PORTALE, *Le terrecotte di Scornavacche e il problema del «classicismo» nella coroplastica siceliota del IV secolo*, in *Un ponte tra l'Italia e la Grecia*. Atti del Simposio in onore del prof. Antonino di Vita (Ragusa, 13-15 febbraio 1998), Padova 2000, pp. 265-282.

³ Vd., *inter alia*, S. STEINGRÄBER, *Arpi-Apulien-Makedonien. Studien zur unteritalischen Grabwesen in hellenistischer Zeit*, Mainz a.R. 2000, e le osservazioni di E. LIPPOLIS, *Ricostruzione e architettura a Taranto dopo Annibale*, in *Sicilia ellenistica*, consuetudo italica. *Alle origini dell'architettura ellenistica d'Occidente*. Atti del Convegno (Spoleto, 5-7 novembre 2004), a c. di M. Osanna, M. Torelli, Roma 2006, pp. 211-226, in part. pp. 219 sgg.

⁴ Particolarmente influenti in quest'ottica le scoperte di Iaitas: cfr., ad es., H. P. ISLER, *Einflüsse der makedonischen Palastarchitektur in Sizilien?*, in Basilea. *Die Paläste der hellenistischen Könige*. Internationales Symposium (Berlin von 16.12. 1992 bis 20.12. 1992), a c. di W. Hoepfner, G. Brands, Mainz a.R. 1996, pp. 252-257; ID., *Il teatro greco di Iaitas*, in «Sicilia Archeologica», 98 (2000), pp. 201-220.

della rifunzionalizzazione e rimodulazione degli apporti esterni, alla linea di sviluppo o involuzione in cui inserire i singoli “fatti” artistici.

La prospettiva di una connessione macedone o greco-continentale ha talora finito per riscattare, in un certo senso, la Sicilia protoellenistica dalla diffusa valutazione negativa al confronto con i fasti della prima età classica e con quel momento felice delle città e campagne isolate, che era unanimemente riconosciuto nell'età di Timoleonte. Anzi tra fine IV e inizi III secolo, di contro a certi fenomeni involutivi registrati nella parte meridionale dell'Isola, alcuni centri anellenici, specie della Sicilia occidentale e interna, avrebbero mostrato una reale fioritura, quasi che gli effetti benefici dell'apertura agatoclea al mondo ellenistico si facessero qui sentire persino più che a Siracusa e nelle aree collegate⁵.

Di quest'apparente paradosso possono essere responsabili, certo, i deficit documentari che tuttora precludono una valutazione realistica della cultura artistica della capitale siracusana, e che pesano inevitabilmente sui nostri tentativi di ricostruzione del suo ruolo nell'Ellenismo occidentale. Ma si tratta anche, io credo, di un errore di prospettiva, e non solo perché non poche delle testimonianze di ascendenza “macedone” o ellenistico-orientale chiamate in causa appartengono con tutta probabilità ad un momento seriore, persino post-ieroniano per quanto riguarda centri come Iaitas, Solunto o Palermo, e almeno tardo-ieroniano per talune pretenziose creazioni dell'artigianato locale, come i “vasi di Centuripe”.

Che a Siracusa abbiano trovato accoglienza e sviluppo

⁵ Vd. ad es. H. P. ISLER, *Bouleuteria di Sicilia*, in *Archeologia del Mediterraneo. Studi in onore di Ernesto De Miro*, a c. di G. Fiorentini, M. Caltabiano, A. Calderone, Roma 2003, pp. 429-433. Per una valutazione diversa, L. CAMPAGNA, *L'architettura di età ellenistica in Sicilia: per una rilettura del quadro generale*, in *Sicilia ellenistica*, consuetudo italica cit., pp. 15-34, con riferimenti e ampia bibliografia sulla questione.



temi e motivi dell'arte attico- macedone- alessandrina, nell'età e per iniziativa del *basileus* Agatocle (fig. 1), è del tutto plausibile e cercheremo, seppur a fatica, di coglierne i caratteri; che nel IV-III secolo tali modelli abbiano esercitato un'influenza tangibile nell'Italia centro-meridionale è pure un dato, per certi versi, inoppugnabile.



Fig. 1 - Aureo di Agatocle

Ma ciò non ci deve far omologare nel segno generico delle influenze del *mainstream* ellenistico ambienti tanto diversi e manifestazioni singolari, ciascuna col suo peculiare contesto, linguaggio e messaggio, schiacciando entro la generazione di Agatocle ed entro un unico meccanismo di recezione ciò che, nell'intera Sicilia, abbia un'aura ellenistica di tono elevato⁶.

⁶ Cfr. E. C. PORTALE, *Per una rilettura delle arti figurative nella provincia Sicilia: pittura e mosaico tra continuità e discontinuità*, in «SEIA», n. s. VI-VII (2001-2002), pp. 43-90; EAD., «Iconografia funeraria» e pratiche devozionali nella Sicilia ellenistica: il «Totenmahl», in «Sicilia antiqua», VII (2010), pp. 39-78; G. F. LA TORRE, *Origine e sviluppo dei sistemi di decorazione parietale*

A scanso dei rischi di appiattimento e fraintendimento, mi sembra pertanto opportuno muovere dal certo – ciò che con certezza possiamo assegnare ad Agatocle, e ciò che con certezza si data all'età di Agatocle – per quanto, come vedremo, le lacune e le ombre della tradizione lascino inevitabilmente un senso di “incompiutezza”.

Per il primo punto, gli unici dati espliciti provengono dalle fonti letterarie. Le tradizioni scritte, come si è ampiamente sottolineato, sollevano specifiche problematiche storiografiche e persino, per Agatocle, risentono dei filtri deformanti imposti al resoconto dei fatti dagli opposti intendimenti di Callia o Antandro, Duride o Timeo⁷. Ciò nonostante, non possono dismettersi con disinvoltura alcune informazioni che, in ogni caso, possono darci indicazioni preziose sull'autorappresentazione del dinasta e sui suoi riferimenti ideologico-culturali.

Un gruppo di notizie ha a che fare con l'importanza del banchetto, e proprio del banchetto regale, nella capitale agatoclea. A quest'ambito va infatti assegnato lo «*Hexekontaklinos oikos*», il cosiddetto Edificio dei Sessanta letti ricordato da Diodoro (XVI 83,2.1-9) tra le opere notevoli della fase di pro-

nella Sicilia ellenistica, in *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia: linguaggi e tradizioni*. Atti del Convegno di Studi (Messina, 24-25 settembre 2009), a. c. di G. F. La Torre, M. Torelli, Roma 2011 («Archaeologica» 163), pp. 255-277; E. C. PORTALE, *Un «fenomeno strano e inatteso»: riflessioni sulla ceramica di Centuripe*, *ivi*, pp. 157-182.

⁷ Dei numerosi contributi dedicati dall'A. al tema, vd. almeno S. N. CONSOLLO LANGHER, *Agatocle: da capoparte a monarca fondatore di un regno tra Cartagine e i Diadochi*, Messina 2000 (Pelorias, 6), con ampia trattazione del problema storiografico e, per l'apporto timaico, R. VATTUONE, *Sapienza d'Occidente. Il pensiero storico di Timeo di Tauromenio*, Bologna 1991, in part. pp. 45 sgg., 63 sgg., 187 sgg., 205 sgg. Succinto *status quaestionis* in C. LEHMLER, *Syrakus unter Agathokles und Hieron II. Die Verbindung von Kultur und Macht in einer hellenistischen Metropole*, Frankfurt a.M. 2005, pp. 25-33, 36 sgg.



sperità inaugurata da Timoleonte in Sicilia, ed esplicitamente attribuito ad Agatocle. Superiore per maestosità (*baros, megethos*) e costruzione (*kataskеue*) ai templi degli dei, l'*oikos* sarebbe stato perciò tacciato di *hybris* e fulminato dalla divinità: in proposito è stato riconosciuto un doppione dell'aneddoto su un Agatocle siracusano che, avendo stornato per la propria dimora parte del materiale da costruzione destinato all'*Athenaion*, di cui era *epistates*, avrebbe avuto la casa colpita dal fulmine e perciò d'allora in poi denominata *Embrontaion* (Diod. Sic. VIII 11,1-2). Di contro, la Lehmler trae spunto dalla circostanza riferita da Diodoro per ipotizzare che si trattasse di un apparato effimero del genere venuto di moda per i banchetti sontuosi apprestati da Alessandro e poi dai re ellenistici⁸ (fig. 2), e per questa ragione non più esistente all'e-

⁸ LEHMLER, *Syrakus* cit., pp. 105 sgg., in part. pp. 107 sgg., 235 sgg. I più noti esempi di tende simposiali sono la *hekatontaklinos skene* allestita da Alessandro a Dion alla vigilia dell'impresa persiana, per gli amici, gli ufficiali e gli ambasciatori delle città greche (Diod. Sic. XVII 16,4), e l'*hekatontaklinos oikos* citato da ATH. XII 538b-539a per le nozze collettive di Susa, forse persino da identificare con la tenda per le udienze del Gran Re riutilizzata all'uopo; e soprattutto la celeberrima *skene* per 100 o 130 letti di Tolemeo Filadelfo: cfr. K. VÖSSING, *Mensa Regia. Das Bankett beim hellenistischen König und bei römischen Kaiser*, Leipzig 2004 («Beiträge zur Altertumskunde», 193), pp. 72-92, 93-100, 107-110, 126 sgg., 181, 185; E. C. PORTALE, *Ideologia regale e imagerie ellenistica: osservazioni sul banchetto e l'iconografia funeraria nell'Alto Ellenismo*, in *Tyrannis*, Basilea, Imperium. *Forme, prassi e simboli del potere politico nel mondo greco e romano*, a c. di M. Caltabiano, C. Raccuia, E. Santagati, Messina 2010 («Pelorias», 18), pp. 219-251, in part. p. 237 (note 60 sgg.); E. CALANDRA, *L'occasione e l'eterno: la tenda di Tolomeo Filadelfo nei palazzi di Alessandria. Parte prima. Materiali per la ricostruzione*, in «Lanx», 1 (2008), pp. 26-74; EAD., *L'occasione e l'eterno: la tenda di Tolomeo Filadelfo nei palazzi di Alessandria. Parte seconda. Una proposta di ricostruzione*, in «Lanx», 2 (2009), pp. 1-77; EAD., *A proposito di arredi. Prima e dopo la tenda di Tolomeo Filadelfo*, in «Lanx», 5 (2010), pp. 1-38.



Fig. 2 - Ricostruzione ideale della *Skene* di Tolemeo Filadelfo

poca dell'Agirinense.

Ancorché attraente, questa proposta non parrebbe però suffragata dal contesto narrativo, che enumera costruzioni vere e proprie, e con l'espressione *to baros ton ergon* (Diod. Sic. XVI 83,2.8) suggerisce la rilevanza strutturale dell'*oikos*. Tale termine generico si presta, anche altrove, all'accezione di edificio per pratiche simposiali, mentre la capienza di 60 *klinai* ha riscontro almeno nei saloni inseriti nei monumentali *hestiatoria* eretti intorno al 300 a.C. nei santuari di Epidaurò e Trezene⁹ (fig. 3a-b). Nei casi materialmente noti, però, il grande *oikos* simposiale è solo una – la più sontuosa – delle sale di analoga funzione servite dal peristilio centrale, riproponendo in scala sovradimensionata uno schema adottato altresì nell'architettura palatina della Macedonia, come nel palazzo di Vergina (la cui schiera di *andrones* poteva alloggiare non meno di 250, forse 278 *klinai* in totale)¹⁰.

⁹ C. LEYPOLD, *Banlettgebäude in griechischen Heiligtümern*, Wiesbaden 2008, pp. 60-68, 132-136, 179, 185 sgg. Per la terminologia antica e l'uso della parola *oikos*, *ivi*, pp. 12 sgg., 194 sgg.

¹⁰ VÖSSING, *Mensa Regia* cit., pp. 101-103, 179, 183, con bibliografia precedente.



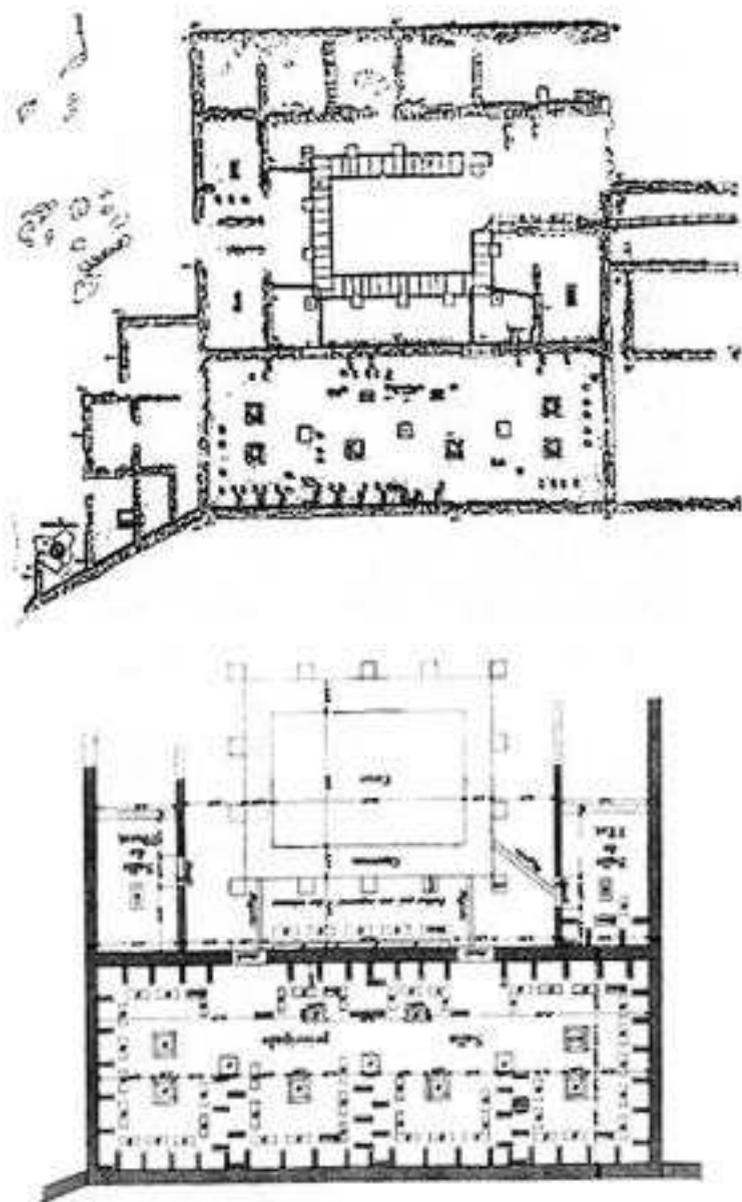


Fig. 3a-b - Pianta dell'edificio per banchetti nel santuario di Asclepio a Trezene e particolare della sala da sessanta letti

Per Siracusa si è, in analogia, supposta la pertinenza del salone di Agatocle al complesso della reggia, della cui ubicazione in piena Ortigia, come già i “*Tyranneia*” dei Dionisii, abbiamo conferma da altre fonti letterarie¹¹. Purtroppo mancano ulteriori appigli per una ricostruzione anche approssimativa dell'impianto agatocleo; la percezione della grandiosità dell’«*Hexekontaklinos oikos*» come espressione di *hybris* suggerirebbe – probabilmente per il carattere tendenzioso delle fonti¹² – una connotazione “profana” e di “proprietà personale” del re, a differenza degli *oikoi* integrati nei santuari o complessi comunitari. In ogni caso, la capienza eccezionale – che avrà forse imposto una collocazione delle *klinai* per gruppi, come a Trezene (fig. 3b) (e come supposto da ultimo dalla Calandra per la stessa *tenda* simposiale del Filadelfo)¹³ –

¹¹ LEHMLER, *Syrakus* cit., pp. 102 sgg. Vd. S. AIOSA, *Un palazzo dimenticato: i tyranneia di Dionisio I ad Ortigia*, in «Quaderni di Archeologia Università di Messina», 2 (2001), pp. 91-110; *ivi*, a p. 107 l'A. ammette che la notizia diodorea sull'*Hexekontaklinos oikos* si riferisca a un edificio, forse articolato in più ambienti con capienza complessiva di 60 letti, se non una *suite* di due *andrones* da 30 letti affiancati a un'edra centrale, secondo un modello macedone altrimenti noto in Sicilia. Un reperto infondatamente riferito alla reggia di Agatocle è l'ariete in bronzo (già in coppia con un altro esemplare, oggi perduto) del Museo “A. Salinas” di Palermo: H. GANS, *Der Widder von Castello Maniace: eine Bronze antoninischer Zeit?*, in «Antike Kunst», 48 (2005), pp. 73-97; A. VILLA, A. M. CARRUBA, *Storia e tecnica dell'Ariete bronzeo di Palermo*, in «Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie», 32 (2009), pp. 93-114.

¹² Ancorché nel testo diodereo sia il termine *anathemata* a introdurre il catalogo delle costruzioni che sarebbero state frutto del benessere apportato da Timoleonte alla Sicilia. Va considerato il ribaltamento di prospettiva in Callia, al quale DIOD. SIC. XXI 17,1 riferisce il giudizio per cui Agatocle avrebbe sopravanzato di gran lunga gli altri per *eusebeia kai philanthropia*: cfr. CONSOLO LANGHER, *Agatocle* cit., pp. 17, 334 (nota 3), 343 sgg.

¹³ LEYPOLD, *Banlettgebäude* cit., pp. 133-135, tavv. 121b-122; per la tenda tolemaica cfr. CALANDRA, *L'occasione* cit., e EAD., *A proposito di arredi* cit.,



e il fasto che trapela dalla comparazione diodorea coi templi (a svantaggio di questi ultimi) testimoniano dell'alto valore che rivestiva per il sovrano la messinscena di banchetti collettivi.

Ciò trova riscontro nella notizia delle splendide *hypodochai* apprestate dal re per gli amici, a corollario dei sacrifici di ringraziamento alle divinità, per celebrare le vittorie conseguite in Sicilia per terra e per mare alla vigilia della seconda partenza per l'Africa, e del grandioso ricevimento che diede occasione ad Agatocle di sbarazzarsi in un sol colpo di ben 500 oligarchici, fatti circondare dai mercenari mentre ignari prendevano parte alla festa (Diod. Sic. XX 63,1,1-7,5). Al di là dell'enfasi sui tratti tirannici di Agatocle (come Dionisio I) – sino all'illusoria *parrhesia*, concessa affinché l'ebbrezza, facendo cadere i freni inibitori, mettesse allo scoperto gli oppositori –, ci troviamo in presenza di tipiche modalità comportamentali dei *basileis* ellenistici: la generosità e magnificenza, con l'ammissione alla tavola del re di moltitudini di ospiti gerarchicamente differenziati, in maniera che attraverso il banchetto si cristallizzi l'ordine sociale promosso dal sovrano attorno alla sua polare figura. Da un lato, la costruzione di un edificio fastoso quale il salone dei 60 letti dava risalto al gruppo (cospicuo, ma selezionato) di ospiti privilegiati, mentre la massa dei partecipanti doveva accontentarsi di sistemazioni precarie, all'aperto; dall'altro la cerchia ristretta degli amici doveva godere di privilegi anche nelle modalità di somministrazione e nella prelibatezza delle pietanze, e nella circolazione di doni e oggetti di lusso nel contesto simposiale¹⁴.

A questo si addice la scena, inserita da Diodoro nella medesima sequenza narrativa, che ripropone un altro *Leitmotiv*

pp. 10 sgg., nella cui proposta di ricostruzione si ammette la possibilità di una ripartizione delle *klinai* in più *oikoi*, seppure questi non siano citati da Ateneo.

¹⁴ Su tutti questi aspetti vd. l'ampia analisi di VÖSSING, *Mensa Regia* cit., pp. 27-186, e 52 sgg., 60 sgg., 131, per le notizie su Agatocle e i tiranni siracusani; cfr. anche PORTALE, *Ideologia regale* cit.

della rappresentazione di Agatocle: quella, di cui Adele Cavallaro ha ben arguito la matrice duridea, relativa al detto celebre del re che, brandendo un grande *rhyton* aureo, avrebbe asserito di aver lasciato l'arte ceramica solo quando era stato capace di riprodurre perfettamente recipienti (*ekpomata*) siffatti (Diod. Sic. XX 63,4.1-5)¹⁵. La possibilità che l'aneddoto sia stato inventato a bella posta, per evidenziare l'orgoglio del *self made man* e la sua vorticoso scalata sociale dall'attività banausica al regno, nulla toglie alla sua verosimiglianza, sia perché esso rispecchia un'effettiva tendenza all'imitazione fedele di manufatti preziosi nelle fabbriche magnogreche, sia, aggiungerei, perché il motivo del re col corno potorio d'oro massiccio appare del tutto congruente con la pratica del banchetto aulico ellenistico.

Per il primo aspetto, la riproduzione di modelli toreutici non può in realtà intendersi, per l'ambito siceliota, nei termini puntuali individuati dalla Cavallaro col richiamo al "*main group*" dei *rhyta* fittili tarantini a protome animale della seconda metà del IV secolo¹⁶ (*fig. 4a-b*) – non può implicare, cioè, che si alludesse proprio ad una manifattura di *rhyta* tipo "*main group*" nell'*atelier* di Carcino, anche se si collocasse l'officina del padre di Agatocle a Reggio, prima dell'esilio termitano: si tratta infatti di una classe specifica di Taranto, al pari di altre coeve imitazioni fittili di vasellame aureo e argenteo (quest'ultimo prodotto pure nella città apula).

Tuttavia, la sensibilità nello stesso contesto siracusano per precisi canoni formali desunti dalla toreutica di pregio trova riscontro sicuramente in almeno un esemplare di età agatoclea, il grande cratere strigliato con dedica ad *Artemis Pheraia* rinvenuto nel riempimento del cd. Pozzo di Artemide

¹⁵ A. CAVALLARO, *Un "tendency" industriale e la tradizione storiografica su Agatocle*, in «Historia», XXVI (1977), pp. 33-61; cfr. CONSOLO LANGHER, *Agatocle* cit., pp. 217 (nota 36), 230.

¹⁶ CAVALLARO, *Un "tendency" cit.*, pp. 33-35.



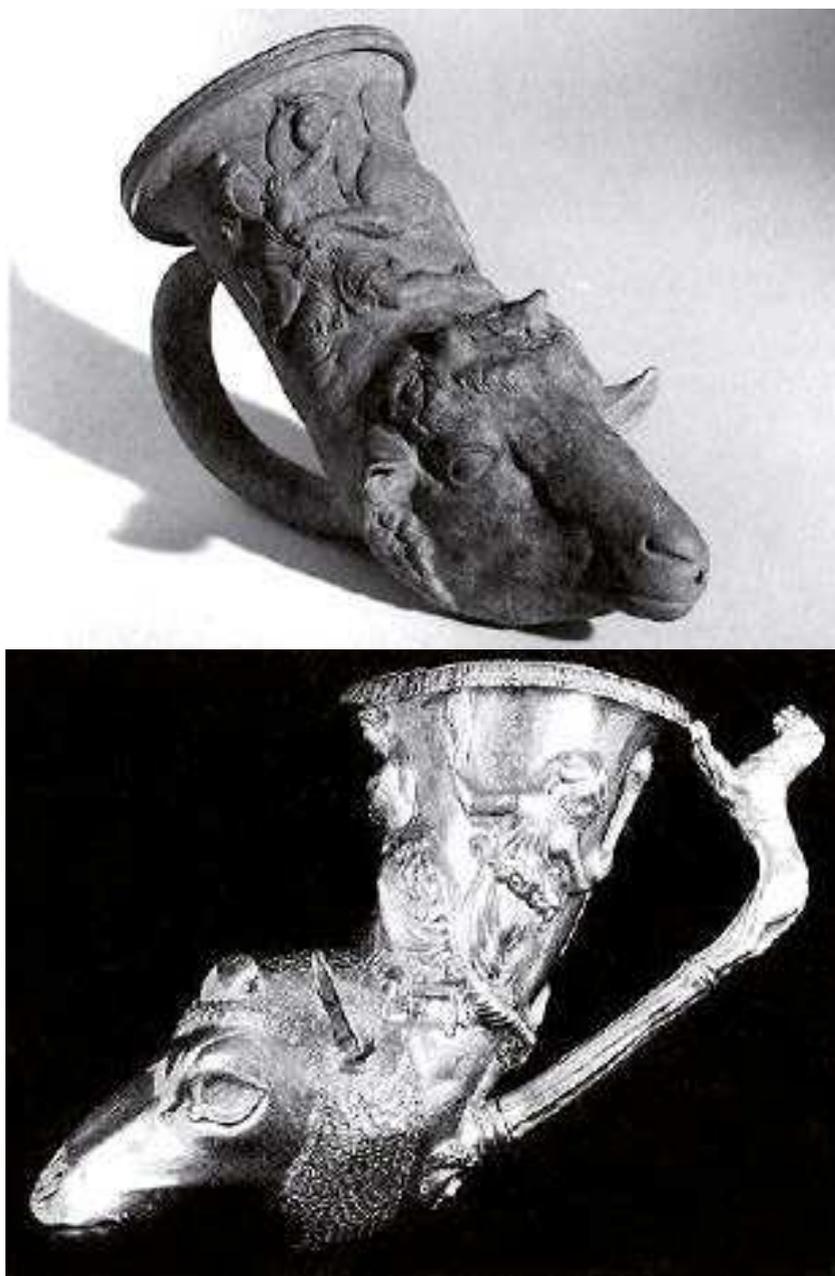


Fig. 4a-b - Rhyton fittile tarantino (in alto) ed esemplare in oro da Panagjurishte in Tracia (in basso)

nella città aretusea (fig. 5)¹⁷.



Fig. 5 - Cratere di imitazione metallica dal "Pozzo di Artemide" a Siracusa

Per il secondo aspetto, *imagerie* e *realia* illuminano a sufficienza sulle valenze del vaso potorio a protome animale non solo come attributo di Dioniso ma, più precisamente, come *status symbol* aulico. Se i riscontri materiali per il «*rhyton chrysoun*», oltre all'ambito persiano-iranico (ove l'*instrumentum* aureo è, da sempre, uno dei *paraphernalia* della regalità), riguardano sostanzialmente le sepolture regali tracie (fig. 4b), le fonti iconografiche e letterarie attestano il potente ruolo simbolico di quest'oggetto anche per la *basileia* macedone, come rivela pure il corno potorio (*keras*) d'oro massiccio recato in processione su un trono vuoto nei *Ptolemaia* di Alessan-

¹⁷ *Archeologia nella Sicilia sud-orientale*, a c. di P. PELAGATTI, G. VOZA, Napoli-Siracusa 1973, pp. 106 sgg., cat. n. 360, tav. XXXI.



dria (ATH. V, 202b)¹⁸.

Nella Macedonia stessa l'impiego dell'oro per la suppellettile è prerogativa regia, stando alla differenza, sotto questo profilo, tra la tomba di Filippo e le pur ricchissime sepolture dell'aristocrazia; anche la deposizione ostentativa di *sets* di argenti simposiali connota il rango dei defunti della famiglia regale a Vergina, e delle tombe B di Derveni e del tumulo di Naip in Tracia (riferibili a personaggi di lignaggio principesco), rispetto agli altri nobili¹⁹. Data tale esclusività, il possesso di oggetti toreutici ha dunque il valore di segno di appartenenza alla società di corte, all'élite degli amici del re o dei suoi adepti.

Per quanto concerne la Sicilia, l'eccezionale testimonianza delle *phialai* auree "di Caltavuturo" (fig. 6) e del Metropolitan Museum, se da un lato può confermare la verosimiglianza degli aneddoti sul vasellame d'oro di Agatocle – «*chrysa ekpomata*», nella versione riportata da Ateneo (XI, 466a) – riprovando che oggetti di tal fatta erano conosciuti nell'Isola (ancorché di sicuro *non* correnti), dall'altro è svilita dalla perdita dei dati di contesto (forse, nella fattispecie, il tesoro di un santuario?)²⁰. Una qualche circolazione nell'Isola di *argen-*

¹⁸ PORTALE, *Ideologia regale* cit., in part. pp. 222-225.

¹⁹ *Ivi*, pp. 222, 238, con riferimenti alle note 12 e 62.

²⁰ Vd. ora P. G. GUZZO, F. SPATAFORA, S. VASSALLO, *Una phiale aurea iscritta dall'entroterra di Himera. Dalla Sicilia a New York, e ritorno*, in «Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité», 122 (2010), pp. 451-477; anche F. SPATAFORA, S. VASSALLO, *La phiale aurea cosiddetta di "Caltavuturo"*, in *Sicani Elimi e Greci. Storie di contatti e terre di frontiera*. Catalogo della Mostra (Palermo, Palazzo Belmonte Riso, 27 giugno-20 ottobre 2002), a c. di F. Spatafora, S. Vassallo, Palermo 2002, pp. 124-131, cat. n. 229, e *ivi* bibliografia anche sull'esemplare gemello del Metropolitan Museum; il valore ponderale delle *phialai*, registrato dall'iscrizione, è discusso da G. MANGANARO, *Darici in Sicilia e le emissioni auree delle poleis siceliote e di Cartagine nel V-III sec. a.C.*, in «Revue des Études Anciennes», XCI (1989), pp. 299-317, in part. pp. 302-304, che purtroppo non presta alcuna attenzione alla questione del



Fig. 6 - Phiale aurea "di Caltavuturo"

teria da tavola e per pratiche cultuali nel IV secolo documenta invece il tesoro di Paternò, ricondotto da Gertrud Platz-Horster a manifatture di alto profilo localizzabili a Taranto, dove compaiono pure versioni fittili delle forme più nobili, come la *phiale chrysomphalos*. Anche qui l'assenza di notizie sul rinvenimento e il passaggio dei pezzi attraverso più proprietari, prima del seppellimento finale, non consentono di ricostruire modalità di formazione della collezione e fisionomia della committenza originaria: problema che si ripete per altri lotti di argenterie e oreficerie, di età ieroniana, verosimilmente connessi con le officine o i canali di approvvigionamento della corte

contesto di pertinenza. Per la versione di Cecilio di *Kale Akte* dell'aneddoto sui vasi aurei di Agatocle, cfr. CAVALLARO, *Un "tendency"* cit., pp. 38-41; cfr. anche LEHMLER, *Syrakus* cit., p. 225. 300 talenti d'oro (secondo Timeo la metà, 150) e 2000 medimni di grano sarebbero giunti ad Agatocle dal trattato di pace del 306/5 con Cartagine (DIOD. SIC. XX 79, 5.7-10).



siracusana e finiti in mano di privati magari tramite donativi o razzie²¹.

Tornando al nostro re, un'altra interessante testimonianza di lusso simposiale è stata rintracciata da Konrad Vössing che, sulla base dei riscontri letterari, riconosce proprio nel vasellame e negli arredi da mensa preziosi l'«*instrumentum regale*» affidato, «*cum omni pecunia et familia*» (Iust. XXIII 2,6), da Agatocle morente alla moglie Teossena, rinviata coi figliuoli ad Alessandria per scongiurare vendette trasversali²².

Supplettila a parte, la descrizione del banchetto, già ricordato, in cui il dinasta siracusano epurò 500 oppositori, mostra come attorno alla figura di Agatocle si sia sviluppato il *topos* del monarca dedito alla *tryphe*, con tonalità non lontane da quelle che meglio conosciamo per la dinastia lagide non solo dall'aneddotica di segno ostile, ma – e ciò riveste particolare interesse – anche attraverso testimonianze di diretta emanazione regia e perciò di connotazione positiva.

Nel caso di Agatocle, pare indicativa la scenografia del banchetto succitato, con musica dei flauti e danze, e specialmente l'abbigliamento del dinasta vestito del femminile e lussuoso «*krokotos*» (Diod. Sic. V 3,3.5-7), un abito di color zafferano con connotazioni legate alla sessualità e alle nozze, e all'immaginario ellenistico di Dioniso²³: basterà richiamare

²¹ G. PLATZ-HORSTER, *Der Silberfund von Paternò in der Antikensammlung Berlin*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 118 (2003), pp. 205-282, e *ivi*, pp. 235 sgg. anche riferimenti al cd. tesoro di Morgantina, di età ieroniana, per cui pure restano oscuri i canali di formazione del *set* di argenteria. I passaggi per più mani sono rivelati per gli argenti di Paternò dall'onomastica delle iscrizioni di possesso, con un probabile Osco-italico (*Papelo*) cui seguirebbe un esponente della *gens Lollia* presente a Hybla/Paternò all'epoca di Verre: *ivi*, pp. 233 sgg.

²² VÖSSING, *Mensa Regia cit.*, p. 61 (nota 3); cfr. CONSOLO LANGHER, *Agatocle cit.*, p. 321 (nota 17).

²³ La discussione moderna sul *krokotos* è principalmente legata ai riti di

il simulacro del dio recato in processione nei *Ptolemaia* di Alessandria, che Calliseno (in ATH. V 198c) descrive vestito di chitone purpureo e sopravveste trasparente color zafferano («*chitona porphyroun hechon diapezon ep'autou krokoton diaphane*») e in atto di libare da un «*karchesion chrysoun*»²⁴. I suddetti dettagli dell'apparizione di Agatocle non solo collimano con il tratto “dionisiaco-regale” del *rhyton* aureo che contrassegna il nostro personaggio allorquando, a tavola, si autocompiace per l'abilità figulina nell'aneddoto sopra ricordato (Diod. Sic. XX 63,4,1-5), ma sembrano persino fornire una versione *ante litteram* della messinscena regale tolemaica. Sebbene quest'ultima ci sia pervenuta ridicolizzata dal seve-

Artemide Brauronia in Attica: P. BRULÉ, *La fille d'Athènes. La religion des filles à Athènes à l'époque classique. Mythes, cultes et société*, Paris 1987, pp. 280-245, raccoglie le fonti letterarie sull'abito, che nel caso di personaggi maschili è riferito a Imeneo (OVID. *Met.* X 1-2; OVID. *Her.* XXI 162) o allo sposo/amante “dionisiaco” (GRAT. *Dionysalex.* fr. 40 Kassel-Austin, in ATH. XI 475a: Paride si appresta a sedurre Elena [?] con tunica color zafferano, mantello ricamato, tirso e *karchesion*), o a effeminati/travestiti sia umani che divini, come Eracle e soprattutto Dioniso (cfr. ARISTOPH. *Ran.* 45-47). Vd. ora F. GHERCHANOC, *Les atours féminins des hommes : quelques représentations du masculin-féminin dans le monde grec antique. Entre initiation, ruse, séduction et grotesque, surpuissance et déchéance*, in «Revue historique», 628 (2003), pp. 739-791, in part. 754 sgg., 776 sgg., 781 sgg. L'A. (pp. 785 sgg.) evidenzia il nesso seduzione politica (con la *charis* e la forza di persuasione)- seduzione erotica nella caratterizzazione “tirannica” di Alcibiade, stigmatizzato anche per l'abito muliebre di porpora (PLUT. *Alcib.* XVI 1), oltre che per gli eccessi nelle bevute e nel sesso; ma ciò che per l'uomo è criticabile e pericoloso, per Dioniso ha valenze positive e di potenza (*ivi*, pp. 751 sgg.): «*Le travestissement masculin comporte un danger. Néanmoins, ce danger n'existe pas pour Dionysos: homme et femme, successivement ou simultanément, il est de ce fait surpuissant. Les métamorphoses dont il joue n'altèrent en rien sa nature et sa personnalité, mais au contraire en sont une manifestation*».

²⁴ PORTALE, *Ideologia regale cit.*, p. 224 (nota 18), con riferimenti.



ro vaglio della critica stoica, Heinz Heine²⁵ ha ben evidenziato come, al di là della deformazione fattane dalle fonti, si trattasse in realtà di una componente significativa dell'autorappresentazione del *basileus*: Tolemeo VIII si sarebbe presentato in pompa magna ai suoi importanti ospiti – è la famosa ambasceria romana guidata da Scipione Emiliano Africano nel 140/139 a.C. – indossando una «*perlucida vestis*» (IUST. XXXVIII 8,10-11) o un «*chitoniskos poderes*» (POSEID. *FGrHist* 87, F6, in ATH. XII 549d-e), cioè, come il «*krokotos*» di Agatocle, un abito variopinto e femminile, che impressionò sfavorevolmente i convitati abituati a ben altra sobrietà, ma che dal punto di vista di Tolemeo doveva confarsi perfettamente alla sua figura di monarca “dionisiaco” e cultore della *tryphe* (in senso positivo), elargitore di felicità e benessere ai sudditi, quale lo designavano gli appellativi ufficiali, Evergete e Trifone(!). Quanto ai flauti, prima citati per il dinasta siciliano, è noto come un discendente di Tolemeo VIII (il XII) porti l'epiteto *Auletes* e sia altresì appellato *Neos Dionysos*, ribadendo l'attrattiva della sfera conviviale-festiva-dionisiaca per l'immagine ufficiale(!) del re²⁶.

Una conferma della stabile associazione, nell'immaginario e forse nell'esperienza dei contemporanei, tra Agatocle e la *tryphe* conviviale potrebbe trapelare persino attraverso la de-

²⁵ H. HEINEN, *Die Tryphé des Ptolemaios VIII. Euergetes II. Beobachtungen zum ptolemäischen Herrscherideal und zu einer römischen Gesandtschaft in Ägypten (140/39 v. Chr.)*, in *Althistorische Studien Hermann Bengtson zum 70. Geburtstag dargebracht von Kollegen und Schülern*, a c. di H. Heinen et alii, Wiesbaden 1983 («Historia Einzelschriften», 40), pp. 115-130, in part. pp. 125 sgg.

²⁶ Vd. HEINEN, *Die Tryphé* cit.; PORTALE, *Ideologia regale* cit., p. 225. Cfr. GHERCHANOC, *Les atours féminins* cit., p. 784 per le accuse rivolte da un cortigiano dell'Aulete contro un filosofo che, solo, si era rifiutato di travestirsi da donna e bere vino alle Dionisie, in ciò rifiutando il genere di vita e la *tryphe* del sovrano (LUC. *De calumn.* XVI).

formazione parodistica nell'aneddotica circa lo «*stephanos*» che il sovrano avrebbe costantemente indossato al posto del diadema, impostogli da un sacerdote come talismano, insegna di una carica religiosa o semplice espediente per nascondere la calvizie (DIOD. SIC. XX 54, 1.5-9)²⁷. Eliano (*VH.* XI 4) parla infatti di «*corona myrtea*», un serto specialmente connesso ai banchetti, in ispecie nuziali, e all'ornato degli sposi, per le connotazioni afrodisie della pianta²⁸. Se la prestanta erotica è un altro dei tratti tramandati per Agatocle, con condimento di allusioni triviali²⁹, d'altro lato l'enfasi delle nozze dinastiche – quelle con Teossena, principessa tolemaica, saranno state presumibilmente sontuose – affiora anche nell'immagine della figlia Lanassa, inviata per mare a Pirro «*stoloi kekosmemenen*

²⁷ VATTUONE, *Sapienza* cit., p. 187; LEHMLER, *Syrakus* cit., p. 47 (nota 92). HEINEN, *Die Tryphé* cit., sempre a proposito della comparsata di Tolemeo VIII come novello Dioniso, disquisisce dello *stephanos* che il re poteva indossare (ipotizzando, nella fattispecie, una corona d'edera), anche in assenza di un'indicazione delle fonti, in quanto attributo costante nei banchetti cerimoniali. La mancata adozione del diadema da parte di Agatocle è espressamente citata da DIOD. SIC. XIX 9,7,1-2 (anche se la stessa fonte menziona, ad es., porpora, *basilike esthes* e *kosmos* già nella scena delle simulate “dimissioni” con cui egli in Africa sarebbe riuscito a sedare un inizio di rivolta nell'esercito: XX 34,3,1-5,5; cfr. CONSOLO LANGHER, *Agatocle* cit., p. 154), e ribadita quando si riferisce della sua assunzione del titolo regale su imitazione di Antigono, Tolemeo, Seleuco, Lisimaco, Cassandro, ai quali il Siracusano non si riteneva inferiore né per forze, né per possessi territoriali né per imprese (XX 54,1: cfr. CONSOLO LANGHER, *Agatocle* cit., pp. 203, 279 [nota 30], 330 sgg. [nota 14]).

²⁸ Cfr. M. BLECH, *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin-New York 1982 («Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten», XXXVIII), pp. 71, 80, 250 sgg., 319 sgg. Cfr. PLIN. *N.H.* XV 37: «*tria genera myrti [...] coniugalam, fortassis a coniugiis, ex illo Cluacinae genere*».

²⁹ VATTUONE, *Sapienza* cit., pp. 190 sgg.; CONSOLO LANGHER, *Agatocle* cit., pp. 18 sgg., 153 sgg., 321 (nota 17). TIMAE. *FGrHist* 566, F122 giunge a presentare Agatocle come rapitore di una parente che va in sposa ad un altro, predone di *anakalypteria* (cfr. VATTUONE, *Sapienza* cit., p. 198)!



basilikoi» (Diod. Sic. XXI 4,1.6-8), che dà un'eco del potenziale scenografico di tali celebrazioni, funzionali alla propaganda regia non meno delle *performances* istrioniche del dinasta³⁰.

La spettacolarizzazione della vita pubblica è, del resto, il risvolto consequenziale di dinamiche, ben visibili anche nella Siracusa protoellenistica, che relegano sempre più i soggetti tradizionali al ruolo di spettatori acclamanti, e il re a unico, o principale, attore della scena³¹.

L'esaltazione del ruolo eccezionale del monarca si realizza infatti, prima che nei banchetti e nelle feste regali, nella personalizzazione della vita politica e militare: com'è stato mostrato da Sebastiana Consolo Langher e da Maria Caccamo Caltabiano, l'eponimia monetale di Agatocle (figg. 1, 11), sin dalla seconda fase delle sue emissioni, coincidente con la spedizione africana, fino all'introduzione del titolo regale nell'ultimo periodo, è indicatore inequivocabile e ufficiale di tale fenomeno, e della volontà di adesione del monarca al modello di Alessandro e dei Successori³².

Un riscontro materiale della svolta in senso personalistico fornirebbero le iscrizioni apposte sulle torri del Porto Piccolo, menzionate da Diodoro (XVI 83,2.10) dopo l'«*Hexekontaklinos oikos*», recanti il nome («*prosegoria*») di Agatocle. La sibillina espressione «*tas ... epigraphas ... ex he-*

³⁰ LEHMLER, *Syrakus* cit., pp. 191 sgg. Cfr. anche CONSOLO LANGHER, *Agatocle* cit., pp. 276, 304 sgg.

³¹ Vd. specialmente A. CHANIOTIS, *Theatricality beyond the Theater. Staging Public Life in the Hellenistic World*, in «*Pallas*», 47 (1997), pp. 219-259.

³² Vd. almeno S. CONSOLO LANGHER, *Oriente persiano-ellenistico e Sicilia. Trasmissione e circolazione di un messaggio ideologico attraverso i documenti numismatici*, in «*Revue des Études Anciennes*», XCII (1990), pp. 29-43; EADEM, *Agatocle* cit., pp. 190, 246 sgg., 291 sgg.; LEHMLER, *Syrakus* cit., pp. 60-83, in part. pp. 69 sgg., con altra bibliografia; M. CACCAMO CALTABIANO, *La Nike/Nymphe di Agatocle e l'ideologia della vittoria*, in *Tyrannis, Basileia, Imperium* cit., pp. 277-302.

terogenon lithon» è stata resa «iscrizioni a mosaico di diverse pietre», fors'anche sulla suggestione dei pannelli «*ek pantoion lithon*» raffiguranti episodi dell'Iliade, quindi mosaici figurati, che Moschione/Ateneo cita per l'arredo della celebre nave *Syrakosia* di Ierone II (Ath. V 206d-209e)³³.

Nel nostro caso, però, non si hanno confronti per iscrizioni musive inserite in un apparato murario, o con le lettere costituite da elementi litici colorati appositamente tagliati, in una sorta di *opus sectile*³⁴; è possibile che piuttosto *i blocchi* recanti l'iscrizione spiccassero per la loro natura diversa rispetto all'opera muraria, come suppongono la von Boeseleger e la Lehmler³⁵. Doveva trattarsi comunque di epigrafi monumentali, atte a segnalare la persona del costruttore nel punto di maggiore visibilità della struttura – come, per restare alla *Syrakosia* di Ierone, l'iscrizione incisa sulla prua della nave. Con tutte le difficoltà del caso, risulta chiaro il messaggio affi-

³³ PORTALE, *Per una rilettura* cit., pp. 60 sgg., 79 sgg., con riferimenti e bibliografia; LEHMLER, *Syrakus* cit., pp. 210-232, in part. pp. 220 sgg.

³⁴ Tale interpretazione resta decisamente poco verosimile, per quanto si conosca una limitata adozione di *sectilia* in mosaici pavimentali protoellenistici di tecnica “transizionale” dai ciottoli al tessellato, e malgrado taluni riconoscano un *opus sectile* nel «pavimento di agate e di tutte le pietre più belle dell'Isola» nel più tardo allestimento dell'*Aphrodision* sulla nave di Ierone: cfr. PORTALE, *Per una rilettura* cit., p. 79, con riferimenti.

³⁵ LEHMLER, *Syrakus* cit., pp. 109-111. Non convince, tuttavia, la proposta dell'A. di individuare un *pendant*, pure agatocleo, nei frustuli epigrafici dal Castello Eurialo con menzione di un *basileus* (*ivi*, p. 118, fig. 43), giacché il testo, forse neanche unitario, risalirebbe per caratteristiche paleografiche all'avanzato III secolo e pertanto, piuttosto, a Ierone: A. DI MARTINO, *Per una revisione dei documenti epigrafici siracusani pertinenti al regno di Ierone II*, in *Guerra e pace in Sicilia e nel Mediterraneo antico (VIII-III sec. a.C.). Arte, prassi e teoria della pace e della guerra*. Atti delle quinte Giornate Internazionali di Studi sull'area elima e la Sicilia occidentale nel contesto mediterraneo (Erice, 12-15 ottobre 2003), Pisa 2006, pp. 703-717, in part. p. 709, n. 2.3.



dato alla menzione, percepibile a distanza per il contrasto cromatico del supporto o delle lettere, del nome «*tou kataskeuasantos autous Agathokleos*»: cioè dell'unico e solo costruttore di un elemento distintivo dell'immagine urbana di Siracusa, ubicato al raccordo tra la terraferma con l'agorà e l'abitato e l'isola-acropoli con la reggia e i santuari poliadici.

E veniamo qui al più importante complesso artistico a noi tramandato per la Siracusa di Agatocle, che aveva sede proprio in Ortigia e nell'*Athenaion*, uno degli edifici sacri più "connotati" sul piano del prestigio militare, stando alla presenza su di esso di uno scudo visibile dal mare (ATH. XI 462a). Nell'*Actio Secunda in Verrem* (122) Cicerone accusa l'ex governatore di essersi sacrilegamente appropriato, per abbellire le sue residenze private, dei dipinti che ornavano per intero ("vestivano") le pareti del tempio: una «*pugna equestris Agathoclis regis in tabulis picta praeclare*», nonché «*viginti et septem tabulae... in quibus erant imagines Siciliae regum ac tyrannorum*»³⁶.

Quest'ultimo ciclo, distinto («*praeterea*») nell'enumerazione ciceroniana da quello di soggetto bellico, è stato reputato da Filippo Coarelli coevo e complementare alla *pugna*, entrambi, a suo avviso, legittimando l'assunzione del titolo regale da parte di Agatocle sul doppio versante della vittoria militare e della continuità con la tradizione dei grandi tiranni sicelioti³⁷; diversamente, Ralf Krumeich ne ha postulato un'origine

³⁶ Lo studio principale resta F. COARELLI, *La pugna equestris di Agatocle nell'Athenaion di Siracusa*, in *Απαρχάι. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias*, a c. di M. L. Gualandi, L. Massei, S. Settis, Pisa 1982, pp. 547-557. Da ultimo cfr. LEHMLER, *Syrakus* cit., pp. 111-116, in part. pp. 114 sgg.

³⁷ COARELLI, *La pugna* cit., in part. pp. 548 sgg., 556 sgg., per cui «la realizzazione di un simile complesso deve coincidere con un momento storico in cui nacque il tentativo di realizzare in Sicilia una monarchia nazionale (e poco importa che essa sia stata in un primo momento di carattere personale)».

a partire da età geloniana e una formazione graduale, tramite singole dediche dei ritratti come doni votivi³⁸.

Non potendo approfondire in questa sede la questione come meriterebbe, mi limito a richiamare le più ovvie delle ragioni che sconsigliano entrambe le soluzioni. La citazione di più re implicherebbe, nel caso di un ciclo unitario agatocleo, almeno un incremento ad opera dei successivi *basileis*, da Pirro a Ieronimo³⁹. D'altro lato, una così nutrita serie di re e tiranni di *Sicilia* troverebbe difficilmente giustificazione in una "normale" prassi di singole dediche da parte o in nome di esponenti della vita politica cittadina: in un santuario di Siracusa, non ci si aspetterebbe di trovare i tiranni di altre *poleis*. Di contro, a sostegno di una cronologia unitaria⁴⁰, ma durante il regno ieroniano, depongono le complesse operazioni genealogiche e gli intrecci familiari elaborati da Ierone II e

Concorda sostanzialmente J. PRAG, *Tyrannizing Sicily: the Despots who cried 'Carthage!'*, in *Private and Public Lies: The Discourse of Despotism and Deceit in the Graeco-Roman World*, a c. di A. Turner et alii, Leiden 2010, pp. 51-71, in part. p. 61. Tuttavia, mentre da un lato non si può dire che Agatocle circoscrivesse le proprie ambizioni territoriali ed egemoniche alla Sicilia, anche dopo il 305/4, neppure l'evocazione nella Battaglia equestre dei successi africani come legittimazione del potere regale – giusta la plausibile ipotesi di Coarelli (vedi *infra*) – si coniugherebbe con la prospettiva "siciliana" o "siceliota" suggerita dalla serie dei ritratti "storici".

³⁸ R. KRUMEICH, *Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr.*, München 1997, pp. 48 sgg.

³⁹ LEHMLER, *Syrakus* cit., p. 112, ventila l'ipotesi alternativa che la serie cominciasse dal re Kokalos, o che semplicemente la denominazione ciceroniana *reges* fosse imprecisa per alcuni dei personaggi effigiati.

⁴⁰ Potrebbe ostare all'idea di una concezione unitaria il plurale usato da Cicerone per riferirsi ai pittori («*quae non solum pictorum artificio delectabant, sed etiam commemoratione hominum et cognitione formarum*»), ma si tratta di un'indicazione generica per cui vale soprattutto la ricerca della corrispondenza chiasmica fra gli elementi raccordati con «*non solum... sed etiam*» (i pittori, i personaggi e le fattezze).



dagli Ieronidi per agganciare la propria dinastia ai *gene* dei più potenti tiranni (Dinomenidi e Dionisii) e dei re (Agatocle e Pirro) di Sicilia, la propaganda dinastica ufficializzata nella monetazione della famiglia regale e nelle iscrizioni del teatro di Siracusa, e non ultimo le ambizioni del giovanissimo Ieronimo all'*arche* sulla Sicilia intera, basate proprio su siffatte credenziali genealogiche⁴¹.

Quello degli antenati nobili è invece un elemento estraneo all'autorappresentazione di Agatocle, il *self made man* assunto al massimo potere per esclusive doti personali, e per l'eccezionale valore militare. Sin dalle prime prove nell'esercito siracusano, il futuro re spicca per l'abilità e il coraggio, e persino per la grandezza e il peso della panoplia, che nessun altro era in grado di sostenere (DIOD. SIC. XIX 3,2,1-2): armi eroiche per un personaggio carismatico, come le armi iliache per il giovane Alessandro all'esordio dell'impresa antipersiana⁴². Che proprio il ciclo pittorico del combattimento equestre di Agatocle costituisca un precoce esempio di *imitatio Alexandri* è stato evidenziato da Coarelli, e riconosciuto altresì da una folta schiera di studiosi per la parallela, rarissima emissione agatoclea degli aurei con testa di Alessandro con spoglie di elefante/ Athena-Nike gradiente (*fig. 1*), variante di un noto

⁴¹ Rinvio in proposito a E. C. PORTALE, *Euergetikotatos kai philodoxotatos eis tous Hellenas. Riflessioni sui rapporti fra Ierone II e il mondo greco*, in *Nuove prospettive della ricerca sulla Sicilia del III sec. a.C.* *Archeologia, Numismatica, Storia*. Atti dell'Incontro di Studio (Messina, 4-5 luglio 2002), a c. di M. Caltabiano, L. Campagna, A. Pinzone, Messina 2004 («Pelorias», 11), pp. 229-264, in part. pp. 262-264, e *ivi* riferimenti e bibliografia. Per la monetazione: M. CACCAMO CALTABIANO, B. CARROCCIO, E. OTERI, *Siracusa ellenistica. Le monete "regali" di Ierone II, della sua famiglia e dei Siracusani*, Messina 1997 («Pelorias», 2).

⁴² Cfr. CONSOLO LANGHER, *Agatocle* cit., p. 23. Vd. sul tema delle armi eroiche-regali E. POLITO, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma 1998 («Xenia antiqua Monografie», 4), pp. 21-23.

tipo tolemaico⁴³.

L'immagine che viene idealmente evocata per le pitture dell'*Athenaion* è il vivido combattimento rappresentato nel mosaico pompeiano "di Alessandro", dipendente da un celebre quadro di battaglia del Primo Ellenismo, variamente identificato⁴⁴ (*fig. 7*).

Se tale orizzonte di riferimento è indubbiamente corretto, restano alcuni aspetti su cui riflettere – purtroppo, con scarse *chances* di addivenire ad una soluzione definitiva dei quesiti posti dalla suggestiva, ma troppo cursoria, notizia ciceroniana.

Questa richiama l'attenzione su una problematica di interesse centrale per l'arte figurativa e narrativa al passaggio tra l'età classica e l'Ellenismo, e altresì al punto di giunzione tra la tradizione della pittura storica sviluppatasi in Grecia dal V

⁴³ COARELLI, *La pugna* cit., pp. 549 sgg., e tav. 158,2 per l'aureo; A. STEWART, *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993, pp. 266-269 e 432 sgg., con riferimenti; A. CHANIOTIS, *War in the Hellenistic Period*, Carlton-Maldon-Oxford 2005, pp. 59 sgg.

⁴⁴ La bibliografia sul "Mosaico di Alessandro" è in continua crescita. Mi limito a ricordare, per l'ipotesi più fortunata sull'archetipo pittorico (dipinto commissionato da Cassandro e realizzato da Filosseno di Eretria), H. FURHMANN, *Philoxenos von Eretria. Archäologische Untersuchungen zu zwei Alexandermosaik*, Göttingen 1931, e le contrastanti tesi di M. PFROMMER, *Untersuchungen zur Chronologie und Komposition des Alexandermosaiks auf antiquarischer Grundlage*, Mainz a.R. 1998 («Aegyptiaca Treverensia» 8), e di P. MORENO, *La Battaglia di Alessandro*, Milano 2000. Per le problematiche narrative vedi specialmente T. HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg 1973, pp. 122-169, in part. pp. 151 sgg., 218-223, e 170-172 per i dipinti di tema affine noti dalle fonti; A. COHEN, *The Alexander Mosaic. Stories of Victory and Defeat*, Cambridge 1997; W. ERHARDT, *Das Alexandermosaik oder: Wie authentisch muß eine historische Darstellung sein?*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung», 114 (2008), pp. 215-269; cfr. anche STEWART, *Faces of Power* cit., pp. 130-153.





Fig. 7 - "Mosaico di Alessandro" dalla "Casa del Fauno" di Pompei, particolare della zona centrale del pannello musivo

secolo e quella che s'inaugura a Roma proprio da fine IV- inizi III secolo. In proposito, Tonio Hölscher, uno dei più autorevoli interpreti degli *Historienbilder* classici, ha rilevato la significativa circostanza che la prima *pittura di battaglia* esposta in luogo pubblico a Roma fosse il vittorioso combattimento di Valerio Massimo Messalla contro Ierone II e i Cartaginesi, agli inizi della prima guerra punica (263 a.C.) – un soggetto per la cui complessità e novità sembra giustificata l'ipotesi, già avanzata dalla Felletti Maj, che fosse stato ingaggiato un pittore siceliota per realizzare la suddetta *Tabula Valeria* (PLIN. *N.H.* XXXV 22)⁴⁵. In effetti, l'esperienza siracusana nel campo delle

⁴⁵ B. M. FELLETTI MAJ, *La tradizione italica nell'arte romana*, Roma 1977, p. 61. Cfr. T. HÖLSCHER, *Römische Nobiles und hellenistische Herrscher*, in *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie* (Berlin,

pitture storiche, attestata dai dipinti agatoclei dell'*Athenaion*, e forse proseguita con Ierone dopo l'acclamazione a re per la vittoria sui Mamertini presso il fiume Longano⁴⁶, sembrerebbe, nelle circostanze dell'epoca, il precedente più prossimo al filone romano, destinato a sua volta a grandi sviluppi, sulla scia della brillante politica espansionistica dell'Urbe⁴⁷. Una coinci-

1988), Mainz a.R. 1990, pp. 73 sgg., in part. p. 75 (nota 17); P. J. HOLLIDAY, *The Origins of Roman Historical Commemoration in the Visual Arts*, Cambridge 2002, pp. 91, 198. J.-M. DENTZER, *Les témoignages sur l'histoire de la peinture italique dans la tradition littéraire latine et le problème de la peinture murale en Italie*, in «Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité», 79 (1967), pp. 7-27, in part. pp. 21, 25 sgg. richiama sia le pitture dell'*Athenaion* siracusano sia la *Tabula Valeria* a riprova del carattere greco del *pinax/tabula* e della tradizione di pitture di tema bellico cui si ricollega, adattandoli ai propri intenti, la pittura trionfale romana.

⁴⁶ Cfr. PORTALE, *Euergetikotatos* cit., pp. 238-240, 257, 261 sgg.

⁴⁷ M. TORELLI, *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano 1997, pp. 192 sgg., sottolinea come la tomba dell'Esquilino (cfr. *infra*, nota 49) resti ancorata al linguaggio pittorico magnogreco di IV secolo (organizzazione a fasce sovrapposte, indicazione schematica di quinte architettoniche), a differenza dell'*ambientazione paesistica* della vera e propria pittura storica inaugurata dalla *Tabula Valeria*, seppure la prima esplicita testimonianza in tal senso riguardi la *tabula* dedicata da Tiberio Sempronio Gracco nel tempio di *Mater Matuta* nel 174 a.C. per il trionfo sui Sardi (LIV. XLI 22,8-10: «*Forma Sardiniae erat, atque in ea simulacra pugnarum picta*»). La svolta individuata nel secondo quarto del III secolo, appunto con la *Tabula Valeria*, è collegata dall'A. agli sviluppi della pittura alessandrina di paesaggio, sulla scorta dell'assegnazione all'età di Tolemeo II del dipinto da cui dipende il Mosaico nilotico di Palestrina, arguita da F. COARELLI, *La pompé di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina*, in «Ktema», XV (1990), pp. 225-251. Va però rimarcato che la cronologia del/i quadro/i tolemaico/i in questione resta controversa e potrebbe piuttosto slittare all'età di Tolemeo III o IV (cfr. specialmente P. G. P. MEYBOOM, *The Nile mosaic of Palestrina. Early evidence of Egyptian religion in Italy*, Leiden 1995 [«ÉPRO» 121]), venendo in tal caso a cadere la connessione suddetta. Per le pitture trionfali ricordate dalle fonti cfr. HOLLIDAY, *The Origins*



denza cronologica forse non casuale, in quest'ottica, è fornita dai primi dipinti parietali di carattere storico, realizzati da un membro dell'élite, C. Fabio Pittore, per il tempio di *Salus* dedicato nel 303 a.C. da C. Giunio Bubulco, che l'aveva votato durante le campagne antisannitiche del 311, e intrapreso nel 306⁴⁸; secondo una parte della critica, un'eco potrebbe riconoscersene nelle note pitture funerarie della tomba dei *Fabii* sull'Esquilino⁴⁹, per quanto non manchino discussioni sulla relazione tra i due monumenti e sullo stesso soggetto del ciclo del tempio di *Salus* (forse illustrante le celebrazioni trionfali, piuttosto che gesta belliche). Siamo, in ogni caso, negli stessi anni in cui si concepisce e si realizza il ciclo agatocleo dell'*Athenaion*, per cui non abbiamo date certe ma termini assai verosimili di riferimento nelle vittorie della prima fase dell'impresa africana, tra il 311 e il 308/7, la conseguente assunzione del titolo regale da parte di Agatocle e dopo alterne vicende la conclusione nel 306/5 del conflitto antipunico in termini non troppo vantaggiosi rispetto alle aspettative nutrite in un primo tempo, ma sicuramente presentati dalla propaganda regia come un grande successo di colui che era riuscito a sconfiggere Cartagine sul suo stesso terreno e a garantirsi con la forza delle armi l'egemonia in Sicilia⁵⁰.

cit., pp. 30 sgg.; M. BEARD, *The Roman Triumph*, Cambridge Massachusetts-London 2007, pp. 178 sgg., sottolinea tuttavia la prospettiva differente dei due generi, in quanto le pitture trionfali paiono concentrare l'attenzione sul destino degli sconfitti e la devastazione dei territori conquistati, anziché sulle imprese belliche vittoriose dell'esercito e del generale romano, eminenti di contro nelle pitture storiche (cfr. in part. p. 180: «the triumphal paintings, as they are very briefly described in ancient accounts, appear to feature significantly different themes from the historical paintings on permanent display»).

⁴⁸ PLIN. *N.H.* XXXV 19. Bubulco, più volte console, era stato *magister equitum* nella seconda guerra sannitica. HOLLIDAY, *The Origins* cit., pp. 17-21.

⁴⁹ HOLLIDAY, *The Origins* cit., pp. 83-91, e *ivi* bibliografia precedente.

⁵⁰ COARELLI, *La pugna* cit., pp. 552 sgg. pensa proprio allo scontro del 310 in

Ora, la problematica artistica che, dal cenno di Cicerone, emerge per l'opera dell'ignoto pittore di corte, dedicata secondo ogni verosimiglianza da Agatocle stesso, concerne la sperimentazione di modalità espressive adeguate ad un tema narrativo complesso – stante l'articolazione in più tavole –, eppure unitario: l'affermazione dell'*arete* del condottiero regale, culminante nello scontro di cavalleria.

Premetto che nelle narrazioni storiche superstiti non vi è la possibilità di un'identificazione puntuale di un combattimento *equestre* in cui Agatocle abbia riportato un successo degno di essere eternato nelle immagini pittoriche. È vero che le lacune della documentazione sconsigliano di trarre conclusioni definitive; tuttavia il problema è probabilmente di natura diversa, attiene cioè i modi, le funzioni e i procedimenti della narrazione pittorica, in un'opera che promana direttamente dalla cerchia del sovrano e ha finalità panegiristiche e di legittimazione del suo ruolo prima che di documentazione oggettiva dell'accaduto⁵¹; d'altronde la difficoltà di porre in relazione

cui fu ucciso Annone (vedi *infra*, note 57 e 73; cfr. CONSOLO LANGHER, *Agatocle* cit., p. 145) sia per il probabile coinvolgimento della cavalleria e la presenza in campo dei due condottieri, sia per l'episodio delle civette che giustificherebbe con più pregnanza la dedica del ciclo nel tempio di Athena a Siracusa, magari per assolvere un voto espresso in quella circostanza, anche se in effetti la dedica sarebbe stata realizzata solo dopo la stipula della pace con i Cartaginesi nel 306/5 e la conseguente assunzione del titolo regale: «con la realizzazione del voto ad Athena, divenuto allora possibile, il nuovo sovrano veniva ad esprimere la sua pretesa a un potere dinastico, che aveva per oggetto tutta la Sicilia greca» (305/4 a.C.) (*ivi*, p. 556).

⁵¹ Cfr. le osservazioni metodologiche di HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder* cit., pp. 12-24; K. STÄHLER, *Griechische Geschichtsbilder klassischer Zeit*, Münster 1992 («Eikon», 1), in part. pp. 100 sgg.; T. SCHÄFER, *Ein Schlachtfries von der Akropolis*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung», 115 (2000), pp. 281-358, in part. pp. 357 sgg.; ERHARDT, *Das Alexandermosaik* cit., in part. pp. 221 sgg., 250 sgg.; e per l'ambiente italo-romano HOLLIDAY, *The Origins* cit., in part. pp. 203 sgg.



immediata le redazioni letterarie e figurative di grandi scontri militari si ravvisa persino nei casi più famosi del genere, come la battaglia di Mantinea nella *stoa* di Zeus Eleutherios ad Atene o lo stesso quadro da cui dipende il mosaico pompeiano “di Alessandro” (*fig. 7*), per cui si è argomentata l’identificazione tanto con la battaglia di Isso, quanto con quelle del Granico o di Gaugamela, senza che si sia potuta rilevare una coerenza stringente con le narrazioni degli scontri nella – pur ricchissima – tradizione letteraria sull’impresa di Alessandro⁵².

È tuttavia, ancor più che nei dipinti della battaglia di Mantinea – ora ricollocato nel contesto seriore della *leadership* di Eubulo, una ventina di anni dopo il combattimento (ca. 343-2 a.C.⁵³) – e delle battaglie di Alessandro – commissionati non da lui stesso, bensì, postumi, dai Diadochi intenzionati ad appropriarsi dell’eredità del Macedone nella lotta per il potere –, nel caso delle pitture agatoclee dell’*Athenaion* siracusano si tratta di un soggetto che ha una dimensione spazio-temporale specifica e attuale, appartenendo alla storia recente e concernendo in prima persona il committente dell’opera, che certo ne orienta e ne “dilata” il significato tramite le circostanze dell’offerta e le occasioni di fruizione del dipinto (con tutta probabilità circoscritte e solenni, per la collocazione interna all’edificio templare⁵⁴).

⁵² Per un esame recente del problema cfr. COHEN, *The Alexander Mosaic* cit., pp. 83 sgg., 130-138; ERHARDT, *Das Alexandermosaik* cit., in part. pp. 246 sgg., e per le precedenti interpretazioni pp. 215-220. Per il dipinto della Battaglia di Mantinea vedi nota seguente.

⁵³ N. HUMBLE, *Re-dating a Lost Painting: Euphranor’s Battle of Mantinea*, in «Historia», 57 (2008), pp. 347-366; cfr. anche HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder* cit., pp. 115-119.

⁵⁴ È del resto esplicitamente attestata per Agatocle la pratica di dare risalto alle vittorie militari attraverso dediche spettacolari, ad es. l’abbellimento dei templi con le spoglie sottratte ai nemici nella campagna siciliana del 312/1: vedi DIOD. SIC. XIX 104,4 (cfr. CONSOLO LANGHER, *Agatocle* cit., pp. 93, 102, 107

Ma, al tempo stesso, anche qui il soggetto storicamente determinato ambisce ad attingere una valenza più universale attraverso *estensioni paradigmatiche*⁵⁵: da un lato in virtù del confronto con Alessandro Magno, che doveva essere ben percepibile agli osservatori contemporanei, data la vasta e immediata eco dell’immagine del Macedone come cavaliere vittorioso; dall’altro in virtù del contesto di esposizione, che istituiva una relazione con le glorie dei tiranni sicelioti (come riprova l’associazione della serie dei re e tiranni di Sicilia, a qualunque epoca essa risalga). A questo riguardo, è stata giustamente evidenziata da Coarelli la pregnanza della scelta del tempio di Athena⁵⁶, eretto presumibilmente da Gelone dopo la vittoria di Himera e visivamente connotato dal grande scudo in facciata

[nota 35]).

⁵⁵ Vd. M. D. STANSBURY-O’DONNELL, *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*, Cambridge 1999, pp. 118 sgg.

⁵⁶ COARELLI, *La pugna* cit., p. 555, anche sulla scorta dell’affinità rilevata con i piccoli *pinakes* votivi col motivo dell’*heros equitans* (cfr. *infra*, nota 84), sottolinea «il carattere eroico di questo *anathema*, il cui protagonista appare rivestito di un aspetto quasi sacrale. Ancora una volta, siamo riportati ad aspetti del culto di Alessandro, che traspaiono attraverso opere d’arte, quali l’originale del mosaico con la Battaglia di Alessandro». Senza nulla togliere all’aura eroica del Siracusano e alla sua *imitatio Alexandri*, vanno però meditate le differenze di motivazione e significato fra un’opera che rappresenta il committente stesso, dedicata all’Athena dell’acropoli di Siracusa in un contesto celebrativo di cui il re presumibilmente è il protagonista, e gli onori tributati *post mortem* dai Diadochi ed Epigoni ad Alessandro, già assunto ad una sfera eroico-divina. Se pure per Agatocle opera il modello alessandro come patente di legittimità per il regno, l’autorappresentazione quale novello Alessandro assume con lui toni più personalistici e, com’è naturale, rivolti all’uditorio siracusano inscrivendo letteralmente le glorie di Agatocle sulle pareti del tempio poliadico. Il legame istituito fra i successi del passato prossimo e del presente e quelli più antichi prefigura un futuro altrettanto felice, estendendo la dimensione temporale ben oltre la singola impresa narrata: cfr. STÄHLER, *Griechische Geschichtsbilder*, pp. 28 sgg., 31, 110 e *passim*.



e forse da *Nikai* acroteriali: tutti elementi atti a farne la sede più idonea di un complesso celebrativo del rinnovato trionfo sui Punici, soprattutto perché Agatocle si era posto all'inizio della campagna africana sotto la protezione di Athena, oltre che di Demetra e Kore (DIOD. SIC. XX 7,1,4-4,10). Mi riferisco al noto episodio delle civette che – stratagemma di Agatocle o segno reale del favore della dea (DIOD. SIC. XX 20,11,3.4-5.6) – andarono a posarsi sugli scudi dei soldati dell'esercito siracusano all'esordio del grande scontro campale nel quale avrebbe perso la vita, dopo strenuo combattimento, il comandante punico Annone⁵⁷. La civetta, eloquentemente, affianca la figura arcaistica di Athena – alata come Nike – sul rovescio dei succitati aurei alessandrei che Agatocle emise in ridottissimo numero, evidentemente in una circostanza speciale, associando la propria “crociata africana” (così A. Stewart) al modello e all'*ethos* del grande Macedone (*fig. 1*): un parallelo in seguito consolidato presso il pubblico romano, se è vero che l'abbinamento Agatocle- Alessandro sarà un luogo comune per gli spettatori di Plauto e che Scipione l'Africano si richiamerà a tale precedente, riesumando il *cliché* del condottiero che ardisce portare guerra nel cuore dell'impero nemico⁵⁸.

Purtroppo non abbiamo modo di accertare come si concretizzassero, nelle pitture dell'*Athenaion*, le coordinate sot-

⁵⁷ Un altro evento eccezionale all'avvio dell'impresa è l'eclissi solare verificatasi il giorno successivo alla partenza (15 agosto del 310 a.C.), per cui Agatocle dovette tranquillizzare le truppe, interpretandola come segno di sfavore divino verso i Cartaginesi destinatari della spedizione (DIOD. SIC. XX 5,5; IUST. XXII 6,1-3); CONSOLO LANGHER, *Agatocle* cit., pp. 120 sgg.; *ivi*, pp. 134 sgg. per il sacrificio a Demetra e Kore e l'incendio delle navi, 140 sgg. per il prodigio delle civette e lo scontro campale di Tunisi con la morte di Annone.

⁵⁸ PLAUT. *Mostell.* 775 sgg.; POLYB. XV 35,6. Cfr. VATTUONE, *Sapienza* cit., pp. 80 sgg.; STEWART, *Faces of Power* cit., p. 269; COHEN, *The Alexander Mosaic* cit., pp. 192 sgg.; PRAG, *Tyrannizing Sicily* cit., pp. 65 sg., 70 sgg. Per la vasta eco dell'impresa africana cfr. CONSOLO LANGHER, *Agatocle* cit., pp. 131 sgg., 335.

tese a ogni rappresentazione storica, cioè le categorie spazio, tempo e realtà⁵⁹. Quest'ultima attiene non tanto alla realtà effettiva, ai fatti come realmente accaduti, quanto alla caratterizzazione più o meno accurata di *realia* dell'armamento e abbigliamento e all'adozione o meno di moduli ritrattistici, se non alla citazione o allusione a fatti puntuali, quale ad esempio – dato il contesto della dedica – il prodigio delle civette.

Per lo spazio il dilemma riguarda non tanto l'adozione o meno di elementi di ambientazione – per cui è possibile un ricorso parco e mirato a motivi come alberi o rocce, o anche indicazioni schematiche di rive di fiumi o mura – quanto l'omogeneità oppure la variazione dello scenario; lo stesso interrogativo vale per il tempo⁶⁰. Tale dilemma è posto da una caratteristica che doveva avere un ruolo fondamentale nell'organizzazione della materia e nell'effetto artistico: il soggetto era dipinto *in più tavole*, quindi come un *ciclo* articolato in una serie di segmenti, episodi o tappe dell'insieme narrativo.

Teoricamente, non sarebbe da escludere una frammentazione in più monomachie, presupponendosi l'unità temporale del combattimento nonostante la suddivisione del campo in più pannelli, *unificati idealmente* in un'azione comune⁶¹. Tale soluzione ricorre nei fregi dorici sia per scontri mitologici – in epoca pressoché coeva, ad esempio, per la Centauromachia sulla facciata della tomba di Leukadia (*fig. 8a-b*) e, con una figura dipinta in ogni metopa, nel tempio sull'agorà di Cuma⁶²

⁵⁹ STÄHLER, *Griechische Geschichtsbilder* cit., pp. 27 sgg.

⁶⁰ Sui problemi fondamentali della narrazione figurata, cfr. STANSBURY-O'DONNELL, *Pictorial Narrative* cit., e *ivi* la bibliografia precedente.

⁶¹ Secondo la modalità della «unified narrative»: cfr. STANSBURY-O'DONNELL, *Pictorial Narrative* cit., pp. 6 sg., 136 sgg.

⁶² Leukadia: H. BRÉCOULAKI, *La peinture funéraire de Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur IV^e-II^e s. av. J.-C.*, Athènes 2006 («Meletemata», 48), pp. 204 sgg., in part. 215, tavv. 74 sgg. Cuma: C. RESCIGNO, *Metope dipinte con Centauromachia da un tempio cumano di epoca sannitica. Osservazioni*



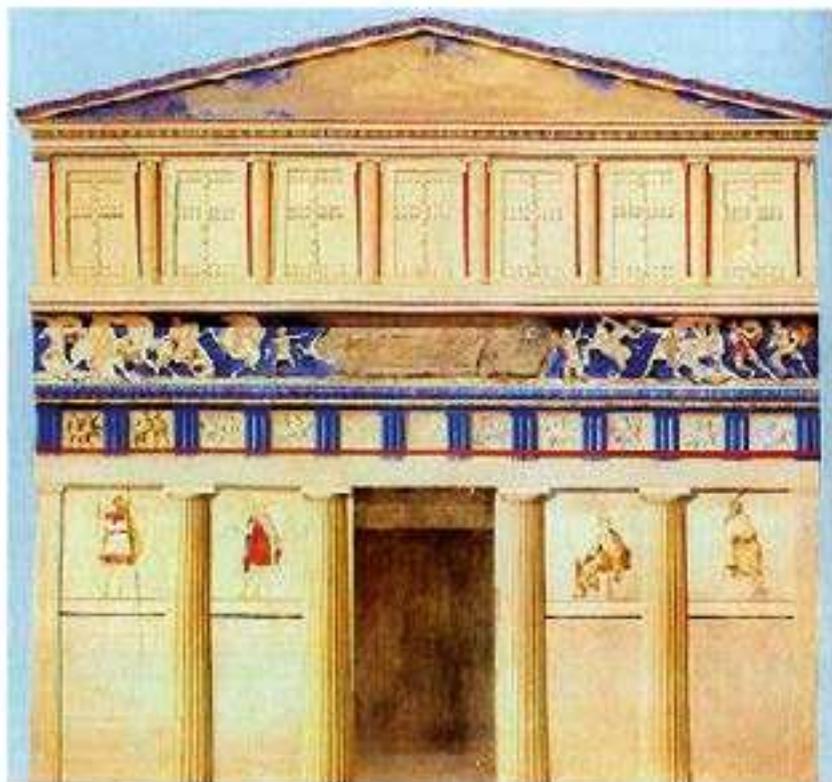


Fig. 8a-b - Facciata della “Grande Tomba” macedone di Leukadia e particolare del fregio dorico

–, sia per temi “storici” o storicizzanti – come nel fregio del cd. Tempio della Pace di Paestum, pure con personaggi isolati, e con duelli più animati nelle metope del monumento funerario di via Umbria a Taranto (entrambi di cronologia discussa)⁶³–: essa si adatta infatti al ritmo del fregio a metope e triglifi, non prestandosi invece a focalizzare l’attenzione su una scena o un personaggio tra gli altri. Un procedimento del genere sembra perciò poco plausibile per il ciclo siracusano, certamente *incentrato* su Agatocle, e ripartito in più quadri per una *scelta* espressiva precisa, non per condizionamento architettonico.

Avendo a disposizione le pareti lunghe della cella (per ben 32 m di sviluppo lineare), sarebbe stato infatti più ovvio ricorrere ad un fregio unitario snodantesi in lunghezza: quest’ultimo è invero il formato prediletto per rappresentare lo svolgimento di battaglie mitiche o storiche, come in una veduta panoramica. Seppure la *Maratonomachia* nella *stoa Poikile* di Atene presentasse diverse fasi, luoghi e protagonisti del combattimento ricordati in una veduta *sinottica*⁶⁴, di

preliminari, in Atti del X Congresso Internazionale dell’Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Napoli, 17-21 settembre 2007), a c. di I. Bragantini, I, Napoli 2010, pp. 15-28.

⁶³ Cfr. rispettivamente: M. DENTI, *Scultori greci a Poseidonia all’epoca di Alessandro il Molosso; il tempio «corinzio-dorico» e i Lucani. Considerazioni preliminari*, in *Alessandro il Molosso e i “condottieri” in Magna Grecia*. Atti del XLIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto-Cosenza, 26-30 settembre 2003), Taranto 2004, pp. 665-697, in part. pp. 677-685, 695, fig. 6, tavv. XIV sgg., con la proposta di individuare nel ciclo una battaglia nell’ambito della vittoria degli Italici contro Alessandro il Molosso, di cui un episodio aveva avuto luogo vicino Paestum (329 o 332 a.C.); E. LIPPOLIS, *Metopa con scena di combattimento*, in *Alessandro Magno. Storia e mito*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Ruspoli, 21 dicembre 1995-21 maggio 1996), Martellago 1995, pp. 313-315, cat. n. 109, con datazione al 200 a.C. ca. (cfr. anche COHEN, *The Alexander Mosaic* cit., p. 39; HOLLIDAY, *The Origins* cit., pp. 76 sgg.); e *ivi* bibliografia precedente.

⁶⁴ Con “progressione” spazio-temporale da sinistra a destra, dall’inizio



norma negli esempi noti – molti coevi al nostro ciclo⁶⁵ – viene

dello scontro al suo esito con la *débaclé* persiana e la fuga delle navi: donde la definizione «progressive narrative» (cfr. STANSBURY-O'DONNELL, *Pictorial Narrative* cit., pp. 6, 142-145). Vd., *inter alia*, HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder* cit., pp. 68 sgg.; STÄHLER, *Griechische Geschichtsbilder* cit., pp. 31 sgg., in part. pp. 39 sgg., 97 sgg., 103 sgg.; F. DE ANGELIS, *La battaglia di Maratona nella Stoa Poikile*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. IV, I,1 (1996), pp. 119-171; M. STANSBURY-O'DONNELL, *The Painting Program in the Stoa Poikile, in Periklean Athens and its Legacy: Problems and Perceptions, In Honour of J. J. Pollitt*, a c. di J. M. Barringer, J. M. Hurwit, Austin 2005, pp. 73-87, in part. p. 77. J. BOARDMAN, *Composition and Content on Classical Murals and Vases, ivi*, pp. 63-72, in part. 66 sgg., reputa verosimile la distinzione fisica in tre pannelli, contigui ma staccati, delle tre sezioni della Maratonomachia, incentrate su ciascuno dei personaggi menzionati per nome dalle fonti (Milziade, Callimaco, Cinegiro) per le fasi salienti del combattimento, preceduti eventualmente dal pannello poi identificato come Battaglia di Oinoe. Resta altresì incerto se nel Monumento di Lucio Emilio Paolo a Delfi ciascuno dei lati del fregio fosse da leggere «as a separate event in the battle», come per HOLLIDAY, *The Origins* cit., pp. 91-96, in part. p. 93.

⁶⁵ Vd., *inter alia*: fregio ionico in stucco dipinto della tomba di Leukadia (fig. 8a) (cfr. COHEN, *The Alexander Mosaic* cit., p. 35; BRÉCOULAKI, *La peinture* cit., pp. 204 sgg., tav. 74); pitture nel *dromos* delle tombe tracie di Kazanlak o di Alexandrovo (L. SHIVKOVA, *Das Grabmal von Kasanlak*, Recklinghausen 1973; G. KITOV, *A Newly Found Thracian Tomb with Frescoes*, in «Archaeologia Bulgarica», 5 [2001], pp. 15-29, in part. pp. 19 sgg.); rilievi ai lati della scala di ingresso dell'Ipogeo Palmieri di Lecce (G. L'ARAB, *L'ipogeo Palmieri di Lecce*, in «Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité», 103 [1991], pp. 457-497; DENTI, *Scultori greci* cit., p. 684, tav. XIX1); un lato lungo del «Sarcofago di Alessandro» da Sidone (fig. 9) (HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder* cit., pp. 189-196; COHEN, *The Alexander Mosaic* cit., pp. 35 sgg., e *ivi* altra bibliografia); *kline* dipinta dalla «Tomba macedone» I di Dion (BRÉCOULAKI, *La peinture* cit., pp. 247 sgg., in part. pp. 249-251, tav. 88); fregio con scontro Greci-Macedoni dall'acropoli di Atene (SCHÄFER, *Ein Schlachtfries* cit.); nonché i dipinti con temi storico e mitico affrontati nella Tomba François di Vulci (HOLLIDAY, *The Origins* cit., pp. 65-74, e *ivi* bibliografia precedente) e, ancora sul versante mitico, i sarcofagi con Amazzonomachia di Vienna, a rilievo (SCHÄFER, *Ein Schlachtfries* cit., p. 322, con bibliografia) e di Tarquinia, dipinto (A. BOTTINI,

mantenuta l'unità di tempo, con la molteplicità degli attori impegnati *simultaneamente* in duelli più o meno coordinati (fig. 8a). Particolarità compositive, reiterazioni o anomalie negli schemi di movimento, vestiario e armi, *Pathosformeln*, tratti fisiognomici (per esempio nel «Sarcofago di Alessandro» dalla necropoli regale di Sidone)⁶⁶ (fig. 9) potevano, poi, segnalare nella scena corale qualcuno dei personaggi.

Del resto, determinati *schemata* paiono fungere di per sé da vere e proprie cifre di *arete* e vengono ripresi anche in forma isolata, ad esempio in tombe macedoni – come quella Kinch (fig. 10) – o, in altro contesto, sui crateri dipinti a tempera o nelle pitture degli ipogei arpani della prima metà del III secolo, per connotare in senso eroico il defunto⁶⁷.

Le cycle pictural du «sarcophage des Amazones» de Tarquinie: un premier regard, in *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, a c. di S. Descamps-Lequime, Paris 2007, pp. 132-147). Vd. in part. SCHÄFER, *Ein Schlachtfries* cit., pp. 318 sgg., 355 per l'evoluzione delle modalità compositive dei fregi con scene di combattimento nel IV-II secolo a.C. e la tendenza, a partire dal «Sarcofago di Alessandro», a inframmezzare i gruppi di avversari con altre figure di combattenti e caduti che disarticolano la chiara sequenza di duellanti contrapposti, sino allora prediletta per esprimere il valore esemplare e il destino dei singoli guerrieri.

⁶⁶ HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder* cit., pp. 190 sgg.; STEWART, *Faces of Power* cit., pp. 294-306.

⁶⁷ Arpi: M. MAZZEI, *Arpi. L'ipogeo della Medusa e la necropoli*, Bari 1995, pp. 135-138, 249-258 (crateri dipinti); S. STEINGRÄBER, *La pittura funeraria della Daunia: elementi iconografici caratteristici nel contesto della pittura apula, magnogreca e mediterranea preromana (IV-III sec. a.C.)*, in *Storia e archeologia della Daunia. In ricordo di Marina Mazzei*. Atti delle Giornate di studio (Foggia, 19-21 maggio 2005), a c. di G. Volpe, M. J. Strazzulla, D. Leone, Bari 2008, pp. 183-193, in part. pp. 183-187; e A. PONTRANDOLFO, *Le scoperte della Daunia e il contributo di Marina Mazzei alla conoscenza della pittura ellenistica, ivi*, pp. 171-182, in part. pp. 178 sgg., fig. 13 (Arpi, Tomba della Nike). Tomba Kinch: COHEN, *The Alexander Mosaic* cit., pp. 54 sgg.; BRÉCOULAKI, *La peinture* cit., pp. 217-221, in part. pp. 219 sgg., tav. 77.



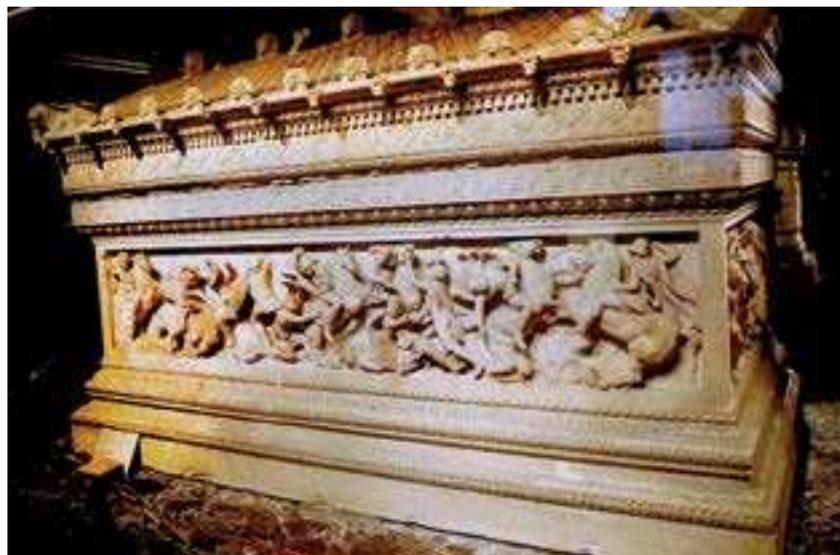


Fig. 9 - "Sarcophago di Alessandro" dalla necropoli regale di Sidone - veduta del lato lungo con scena di battaglia Greci-Persiani (Museo Archeologico di Istanbul)



Fig. 10 - Lunetta dipinta della "Tomba Kinch" di Leukadia

Non a caso, il tema delle *hippomachiai* viene chiamato in causa a proposito del pittore Nicia come soggetto per eccellenza in cui sperimentare *schemata* per i cavalli e i cavalieri, avendo materia (*hypothesis*) appropriata alla grande pittura⁶⁸.

All'opposto rispetto all'estrapolazione della cifra figurativa eroizzante, l'uso magistrale dei mezzi compositivi, espressivi e pittorici creava infine nell'archetipo del "Mosaico di Alessandro" una vera scena di *massa* inserita in uno spazio unitario e tridimensionale, in cui lo scontro epocale tra due imperi ha il suo vertice nella *contrapposizione* tra i due re protagonisti⁶⁹ (fig. 7).

Di fronte alle opportunità offerte dall'arte coeva, come intendere allora, per un'opera che doveva esaltare l'*arete* di Agatocle, l'insolita scelta di *una serie di tavole*, quando si sarebbe ben potuto svolgere il tema bellico in *una* scena di scontro dominata dal condottiero regale? Intendendo dare una panoramica della battaglia, in cui far spiccare l'eroismo del re siracusano, la soluzione del fregio unitario sarebbe stata certamente appropriata, tanto più che le pareti destinate ad accogliere il dipinto avrebbero consentito un cospicuo sviluppo longitudinale. E comunque, non c'è dubbio che il suddetto messaggio encomiastico fosse comunicato attraverso gli *schemata* della *hippomachia*: lo conferma la definizione lapidaria

⁶⁸ N. KOCH, *Techne und Erfindung in der griechischen Malerei. Eine Terminologische Untersuchung*, München 2000 («Studien zur antiken Malerei und Farbgebung», VI), pp. 100-104; anche COHEN, *The Alexander Mosaic* cit., p. 46. SCHÄFER, *Ein Schlachtfries* cit., pp. 335 sgg. e 357 sgg., sottolinea appunto l'adozione di *clichés* figurativi, che in forza del loro ripetuto impiego dovevano risultare connotati, comunicando all'osservatore determinate associazioni, significati e giudizi etici.

⁶⁹ COHEN, *The Alexander Mosaic* cit., in part. pp. 102 sgg., e *ivi* bibliografia precedente.; vedi ora la discussione del "Mosaico di Alessandro" come «historisches Referenzbild» in ERHARDT, *Das Alexandermosaik*, pp. 221 sgg.; per la caratterizzazione dei due re *ivi*, pp. 256 sgg.



di Cicerone, «*pugna equestris Agathoclis regis*». Dobbiamo perciò ammettere che il pannello più qualificante del ciclo pittorico effigiasse il momento culminante dello scontro, quello in cui il re a cavallo sta per travolgere il nemico: ma tale scena non può essere considerata alla stregua di un *excerptum* di una composizione più ampia che restava sottintesa, come nelle pitture arpane o nella lunetta della tomba Kinch (*fig. 10*)⁷⁰.

Semmai, l'isolamento su un pannello – probabilmente un grande pannello, data l'ampiezza del vano interno dell'*Athenaion* – dell'*exploit* equestre del sovrano può riflettere la tendenza, che tocca l'apice nella succitata battaglia di Alessandro riflessa nel mosaico pompeiano dalla “Casa del Fauno” (*fig. 7*), a enucleare una “scena madre”, in cui contrapponendo *ethe* e destini dei protagonisti si fornisce un'interpretazione degli avvenimenti, esulando dal particolare della storia per ambire all'universale della poesia e della tragedia. Si tratta dell'istanza, teorizzata com'è noto nell'*Estetica* aristotelica⁷¹, che portava ad esiti convergenti il filone letterario della storiografia drammatico-mimetica, capitanato dal peripatetico Duride, e quello artistico-figurativo degli *Historienbilder* del Primo Ellenismo⁷².

⁷⁰ Cfr. nota 67 *supra*.

⁷¹ Vd. ora M.-A. ZAGDOUN, *L'esthétique d'Aristote*, Paris 2011, in part. pp. 225-240 e *passim*. Cfr. anche KOCH, *Techne und Erfindung* cit., pp. 207 sgg., in part. 217 sgg.; A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture antique (V^e siècle av. J.-C. - I^{er} siècle ap. J.-C.)*, Rome 1989 («BÉFAR», 274), pp. 129-135.

⁷² Vd. HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder* cit., in part. pp. 112 sgg.; IDEM, *Il linguaggio dell'arte romana*, Torino 1993 (titolo or.: *Römische Bildsprache als semantische System*, Heidelberg 1987), pp. 21-34. Cfr. COHEN, *The Alexander Mosaic* cit., in part. pp. 95 sgg., 143-174: «If narrative is dynamic and is communicated by the actions of each and every participant in the scene, the dramatic dimension is tense and focuses on the unified group of a few key individuals who interlock by lively gestures and axes of sight... They are elevated above the ordinary and the real and are presented larger than life, in emotional sense. Consequently, the viewer becomes a spectator

Di fronte a una narrazione figurata dell'impresa bellica di Agatocle, è del resto difficile sfuggire al condizionamento dell'operazione storiografica del Samio e della sua icastica rappresentazione delle battaglie del dinasta siciliano, ancora palpabile nel lungo racconto di Diodoro: si pensi solo alle immagini dei nemici che travolgono i propri commilitoni, o di Annone che, più volte trafitto, continua a combattere sino alla morte, entrambe con precisi riscontri nell'arte figurativa (DIOD. SIC. XX 12,1.1-4.1; 7.1-8.1⁷³).

Bisogna tuttavia resistere alla tentazione di ricostruire il ciclo dell'*Athenaion* sulla scorta della “pittura” duridea del-

experiencing a distancing from the figures on the stage» (p. 152); ERHARDT, *Das Alexandermosaik*, pp. 221 sgg., 245 sgg. CHANIOTIS, *War* cit., pp. 207 sgg., in part. pp. 211 sgg. sottolinea i risvolti socio-culturali della drammatizzazione del racconto bellico: «In a period in which spectacles were all the rage, and in a culture which can be characterized as “a culture of onlookers”, both historical narratives and pictorial representation of war created a stage on which dramatic contrasts and unexpected changes of fortune could be presented», laddove però, diversamente dai miti rappresentati a teatro, per i fatti d'arme gli spettatori erano coinvolti non solo emotivamente, ma anche per esperienza diretta. L'enfasi drammatica esaltava il ruolo salvifico ed eroico del protagonista che era stato in grado di sbaragliare il nemico e di mettere al sicuro la propria parte, col favore divino (*ivi*, pp. 143 sgg.): «it is not death, destruction, and loss that are in the foreground of commemorations, but superiority, salvation, success, and divine protection» (*ivi*, p. 243).

⁷³ Cfr. anche DIOD. SIC. XX 29,10,5-11,1 per l'episodio (stavolta in assenza di Agatocle, alle porte di Siracusa) in cui i cavalli travolgono i soldati della stessa armata cartaginese in fuga, nodale perché fruttò ai Siracusani la cattura e l'esecuzione del comandante nemico Amilcare (CONSOLO LANGHER, *Agatocle* cit., pp. 152 sgg.). Sul motivo, che più di ogni altro visualizza il panico delle truppe sconfitte, ma anche ne stigmatizza la mancanza di disciplina e l'inferiorità morale, sino alla *hybris* e all'*asebeia*, vedi SCHÄFER, *Ein Schlachtfries* cit., pp. 347 sgg., in part. pp. 352-357. Sia per questo che per il tema del barbaro trafitto il Mosaico di Alessandro offre magistrali interpretazioni: cfr. COHEN, *The Alexander Mosaic* cit., pp. 8 sgg., 86 sgg.; ERHARDT, *Das Alexandermosaik*, pp. 233 sgg.



le imprese di Agatocle⁷⁴, per quanto lo storico – un esperto di questioni artistiche e di pittura *in primis* – abbia potuto basarsi su resoconti degli avvenimenti, almeno in parte filo-agatoclei e in sintonia con il programma figurativo dei dipinti e con la propaganda per immagini coeva. Penso, per citare un esempio noto, al tema del trofeo, che accoppiato a Nike rappresenta il più spettacolare emblema monetale del re (fig. 11), e che costituisce un *Leitmotiv* ricorrente della sua personale “anabasi”⁷⁵.

Pur rinunciando alla velleità di ricostruirne l'iconografia e i soggetti precisi, alla luce di queste considerazioni possiamo allora riconoscere il movente dell'adozione del formato *tabulae*: la volontà di strutturare il racconto in una serie di scene staccate, in modo che in ciascuna si potesse concentrare, in un'unità di tempo e di luogo, un momento nodale del dramma (diremmo “un atto”) in cui, con i *pathe* – inevitabili in una narrazione di tema bellico –, si manifestassero gli *ethe* dei

⁷⁴ Per la poetica di Duride vedi VATTUONE, *Sapienza* cit., pp. 39 sgg., e 73 sgg. per l'opera su Agatocle. Il problema della mimesi della realtà è, com'è noto, richiamato all'interno della narrazione dell'impresa del Siracusano in un passo di Diodoro (XX 43,7,1-10) di matrice discussa (duridea o timaica), ove si rileva la difficoltà del testo narrativo, costretto a interrompersi e separare nel tempo fatti contemporanei: cfr. *ivi*, pp. 46 sgg.; anche CONSOLO LANGHER, *Agatocle* cit., pp. 187 sgg., 199-201, 232 sgg.

⁷⁵ Per la moneta cfr. CACCAMO CALTABIANO, *La Nike/Nymphe* cit., e *ivi* bibliografia precedente; non sembra praticabile l'ipotesi di riconoscere un tipo statuario corrispondente negli esemplari di Tripoli-Vaticano-Parigi-Lugano, già proposta da C. ISLER-KERÉNYI, *Nike mit dem Tropaion*, in «Antike Plastik», X (1970), pp. 57-64; *contra*, LEHMLER, *Syrakus* cit., pp. 77 sgg.; B. RABE, *Tropaia, Trope und skyla: Entstehung, Funktion und Bedeutung des griechischen Tropaions*, Rahden-Westf. 2008, pp. 88 sgg., 188 e 86 per le monete. Per l'erezione di trofei da parte di Agatocle vedi, ad es., DIOD. SIC. XX 39,4,1; XXI 2,3.5-6; (cfr. CONSOLO LANGHER, *Agatocle* cit., p. 297). Vd. anche CHANIOTIS, *War* cit., pp. 233 sgg.



Fig. 11 - Tetradrachmo argenteo di Agatocle con testa di Kore/Nike e trofeo

personaggi⁷⁶. Ma non vi è dubbio che l'attore principale fosse Agatocle⁷⁷: la serie di quadri dell'impresa militare del re, culminante nello scontro a cavallo, non doveva esaltare un'azione collettiva della *polis* siracusana – com'era stata per la città di Atene la battaglia di Maratona –, bensì mostrare i momenti e gli aspetti di una storia con un unico protagonista, secondo modalità della narrazione *ciclica*⁷⁸. Il racconto ambisce così

⁷⁶ Cfr. COHEN, *The Alexander Mosaic* cit., in part. pp. 152 sgg., 159 sgg.

⁷⁷ È virtualmente certo che il *basileus* avocasse a sé e al suo nome la gloria militare dell'intera vicenda: lo dicono le monete, lo dicevano le epigrafi delle torri del Porto Piccolo (vedi *supra*, note 33 sgg.).

⁷⁸ STANSBURY-O'DONNELL, *Pictorial Narrative* cit., pp. 3 sgg., 139-142 distingue fra il modo propriamente “ciclico”, che prevede la ripetizione di uno o più personaggi in una serie di scene spazialmente e temporalmente differenziate relative a una “storia” comune, e l’“episodico” e il “seriale” che mantengono le ultime due caratteristiche ma non la riproposizione di uno/più personaggio/i in scene diverse. Nel nostro caso non abbiamo elementi a disposizione per propendere per una soluzione specifica, ma è certo che la



a una dimensione epica, alla validità universale della poesia: non a caso, un parallelo coevo per la suddivisione in più tavole di un tema coeso lo fornisce un ciclo pittorico di soggetto epico, il «*bellum Iliacum pluribus tabulis*» realizzato dal pittore Theoros (o Theon di Samo?) a inizi III secolo (PLIN. *N.H.* XXXV 144); nella nave di Ierone, come ricordato, tutto il *mythos* dell'*Iliade* sarà istoriato sui pannelli musivi, e persino sui tetti e porte; ancora Virgilio (*Aen.* I 456-494) mostrerà Enea in lacrime alla vista del ciclo di dipinti iliadici nel tempio di Giunone a Cartagine⁷⁹.

Sarebbe certo eccessivo omologare la battaglia di Agatocle a un'epopea, un'"Agatocleide"; più propriamente, l'intento di esaltare il protagonista in toni epico-drammatici e l'attenzione, vigile nella cultura contemporanea, alla complessità e alle modalità di rappresentazione, in relazione a tempo e spazio, dell'agire umano e delle energie che lo governano, avranno suggerito l'amplificazione e scansione in più "staccati" della vicenda unitaria (non, quindi, una sequela di differenti *athla*), di cui si potevano mostrare i presupposti, le tappe salienti e soprattutto esprimere il significato: la legittimazione del nuovo titolo regale.

Listanza per un'arte narrativa efficace, l'interesse per le imprese umane, la memoria e l'interpretazione dei fatti storici come strumento di legittimazione politica sembrano esercitare, in diverse condizioni, un impulso determinante sulla nascente pittura storica romano-italica⁸⁰. In altri ambienti, presso le aristocrazie apule o campane, le scene belliche di colorito eroico sollecitano rielaborazioni diverse, appropriate alle esigenze

serie/ciclo venisse percepita da Cicerone come un'unità (cfr. nota seguente).

⁷⁹ HOLLIDAY, *The Origins* cit., pp. XV sgg., rileva come qui «Diomedes's surprise attack on Rhesus's encampment and Achilles's desecration of Hector's body are not depictions of battles: rather, they stand out as singular events within an epic struggle».

⁸⁰ HOLLIDAY, *The Origins* cit., con bibliografia precedente.

di autorappresentazione, soprattutto in campo funerario, delle committenze: la mitizzazione dell'impresa di Alessandro, col "pittore di Dario"⁸¹; il recupero a livello paradigmatico degli *schemata* dei combattenti, nella pittura funeraria e vascolare; le battaglie animate come metafora di eroizzazione nella scultura funeraria tarantina⁸².

Eppure fenomeni comparabili *non* si registrano in Sicilia nel periodo dominato dalla figura di Agatocle: non sono certo indizi sufficienti in tal senso le citazioni di elementi tropaici in *semata* funerari come quello del Fusco a Siracusa (*fig.* 12) o quello di Butera o la lancia a rilievo su una colonna dorica pertinente a un'edicola nella necropoli di Abaceno⁸³; né basta l'adozione del motivo emblematico dell'eroe-cavaliere, nei *pinakes* votivi che cominciano a costellare le pareti rupestri del Siracusano (*fig.* 13). Si tratta qui, infatti, della trivializzazione di uno *schema* in partenza aulico – diffuso, come cifra pregnante, nella stessa monetazione di Agatocle, peraltro sui bronzi di diffusione più "popolare", e persistente sotto Ierone – per forme di culto di dimensione più ristretta e "familiare"⁸⁴.

⁸¹ HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder* cit., pp. 174-180; STEWART, *Faces of Power* cit., pp. 150-157; COHEN, *The Alexander Mosaic* cit., pp. 64 sgg.; e soprattutto A. GEYER, *Geschichte als Mythos. Zu Alexanders ‚Perserschlacht‘ auf apulischen Vasenbildern*, in «*Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*», 108 (1993), pp. 443-455; *ivi* altra bibliografia.

⁸² Vd. *supra*, note 67, 65, 63; inoltre STEINGRÄBER, *Arpi-Apulien-Makedonien* cit., pp. 160 sgg., in part. pp. 165 sgg.

⁸³ Rispettivamente: N. BONACASA, E. JOLY, *L'ellenismo e la tradizione ellenistica*, in Sikanie. *Storia e civiltà della Sicilia greca*, a c. di G. Pugliese Carratelli, Milano 1985, pp. 277 sgg., in part. p. 308, *fig.* 345; RABE, *Tropea* cit., pp. 156 sgg., 187 sgg., cat. nn. 68-69, *tav.* 64; G. M. BACCI, P. COPPOLINO, *La necropoli di Abakainon. Primi dati*, Messina 2009, pp. 44, 117 sgg., *fig.* 83 (degno di nota il rinvenimento di un fodero di spada in ferro in una delle sepolture sottostanti il crollo dell'edicola).

⁸⁴ Perciò mi sembra ardito (cfr. *supra*, nota 56) l'accostamento del grande





Fig. 12 - Sema funerario dalla necropoli del Fusco a Siracusa



Fig. 13 - Pinax votivo con "eroe cavaliere", da Siracusa

E del resto non sembrano ancora positivamente documentate *in tale epoca* influenze macedoni neppure al livello di architettura elitaria o di ideologia funeraria.

Sono altre le influenze ellenistiche che determinano il cambiamento di stile e, in larga misura, di soggetti figurativi, consuetudini decorative del vasellame e pratiche artigianali che contrassegna l'età di Agatocle⁸⁵. Si tratta infatti, a parte qualche piccola scultura in marmo, della recezione e rielaborazione – con esiti assai felici a Siracusa, e con echi un po' dappertutto nell'Isola – di stilemi di matrice prassitelica nelle "Tanagrine" o nelle figurine fittili di divinità e fedeli, prodotte su larga scala per santuari spesso di apparato modesto, ma oggetto di vivace frequentazione e devozione (fig. 14). Anche i tradizionali busti "di tipo siceliota" (fig. 15) – nella prima fase del periodo agatocleo ancora assolutamente classici, e talora

anathema costituito dal ciclo pittorico nell'*Athenaion* offerto dal sovrano nel corso, presumibilmente, di festeggiamenti e sacrifici di ringraziamento per la vittoria militare, e i *pinakes* in questione, posti invece «entro lo stesso ambito concettuale» da COARELLI, *La pugna* cit., pp. 554 sgg., secondo cui «il grandioso quadro dedicato da Agatocle [...] di essi rappresenta in un certo modo una redazione ingigantita». Sulla stessa scia, CONSOLO LANGHER, *Agatocle* cit., pp. 263 sgg., 267, 335 (nota 6), 340, reca sulla copertina della monografia dedicata al dinasta un *pinax* con *heros equitans* (fig. 13). Pur nella radice iconografica in parte coincidente, su tutt'altro piano e significato si collocano infatti, a mio parere, le pratiche di venerazione di *daimones* protettori, antenati o defunti eroizzati da parte di piccoli gruppi di fedeli e congiunti, che utilizzano il motivo del cavaliere vittorioso quale "cifra" iconica dello statuto eroico, a metà tra l'umano e il divino, del *destinatario* dell'offerta: cfr. PORTALE, «Iconografia funeraria» cit., pp. 56 sgg., 62 (nota 2). Per il tipo del cavaliere sulla monetazione dei re siracusani, vedi A. CARBÉ, *Il "cavaliere" di Ierone II: aspetti iconografici*, in *Nuove prospettive* cit., pp. 267-274.

⁸⁵ ORLANDINI, *Tipologia e cronologia* cit.; COARELLI, *La cultura figurativa* cit.; BONACASA, JOLY, *L'ellenismo* cit.; PORTALE, *Le terrecotte* cit.; EAD., *Coroplastica votiva nella Sicilia di V-III secolo a.C.: la stipe di Fontana Calda a Butera*, in «Sicilia antiqua», V (2008), pp. 9-58; *ivi* riferimenti e bibliografia.





Fig. 14 - Statuetta fittile femminile di grande formato dal Santuario Nord di Morgantina

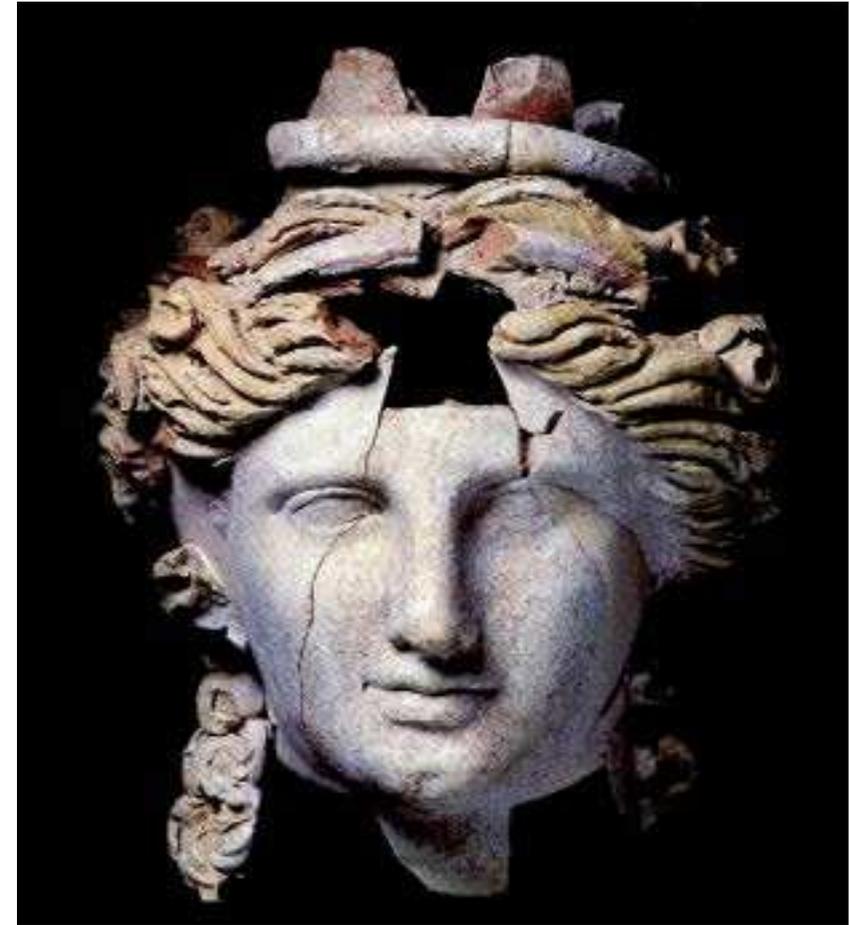


Fig. 15 - Busto fittile femminile da Siracusa



persino arcaizzanti – vengono aggiornati con pettinature alla moda e *parures* di gioielli, morfologie più naturalistiche per il torso, anche modellato, e volti nello stile ellenistico; sono anche assai diffusi i piccoli oggetti pseudo-architettonici per il culto, come arule o edicole. Inoltre, si rileva la riproposizione di modelli di ascendenza toreutica per la fattura di *phialai*, *kantharoi*, *olpai* a vernice nera con decorazioni a rilievo impresse a matrice o sovraddipinte in bianco e oro (fig. 5). Tramonta invece la tradizione delle figure rosse, salvo notevoli fenomeni “residuali” in contesti, come quello liparese⁸⁶, dove un ceramografo dotato come il Pittore di Lipari anima una “scuola” (fig. 16), in parallelo con la peculiare fabbrica locale specializzata in maschere e terrecotte di ispirazione teatrale. A parte questa esperienza, si segnalano rare e “speciali” forme di vasi di carattere nuziale decorati a tempera, presenti in santuari e tombe di Morgantina e Centuripe, dove solo più tardi si svilupperanno – ben più pretenziose – le versioni note come “vasi di Centuripe”⁸⁷.

Non è dunque che il quadro sia statico, ma la sfera in cui la produzione si manifesta vitale è quella dell’artigianato di

⁸⁶ Vd. L. BERNABÒ BREA, M. CAVALIER, *La ceramica policroma liparese di età ellenistica*, Muggiò 1986; M. CAVALIER, *L'atelier du Peintre de Lipari au cours de la première moitié du IIIe siècle av. J.C.*, in *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique*. Actes de la table ronde organisé par l'École Française de Rome (Rome, 18 février 1994), Roma 1998 («Collection de l'École Française de Rome», 244), pp. 191-202; da ultimi C. LUCCHESI, *Il linguaggio della ceramica siceliota della prima età ellenistica: l'esempio del Pittore di Lipari*, in *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia* cit., pp. 127-144; F. MOLLO, *La ceramografia policroma siciliana del primo ellenismo: spunti e riflessioni*, *ivi*, pp. 145-155, in part. pp. 147-150. Per la coroplastica di ispirazione teatrale: L. BERNABÒ BREA, *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma 2001; vd. ora A. SCHWARZMAIER, *Die Masken aus der Nekropole von Lipari*, Wiesbaden 2011.

⁸⁷ Cfr. PORTALE, *Un «fenomeno strano e inatteso»* cit.



Fig. 16 - Pisside skyphoide del “Pittore di Lipari”

buon livello, le cui creazioni esercitano *appeal* tra larghe fasce di popolazione, restando scevre da connotazioni sofisticate, da temi regali ed eroici: è il trionfo dell’*imagerie* nuziale e “femminile”, che ruota attorno agli ambiti del matrimonio, della famiglia, dei culti di propiziazione della fertilità e maturazione, già di rilievo nella pratica religiosa popolare arcaico-classica, e ora più che mai seguiti e integrati nei contesti urbani, del quartiere, della singola casa.

E a ben vedere, non dovremmo aspettarci una situazione diversa. L’artigianato, anche di qualità, ma di fruizione estesa e popolare, corrisponde un po’ alla faccia demagogica e “popolare” della politica di Agatocle: non nel senso che sia il re a determinarne il successo – seppure nell’atteggiamento istrioni-



co, nella spettacolarità delle feste, persino nelle favolose nozze dinastiche e nell'esuberanza erotica egli potesse compiacere la massa –; ma nel senso che è la società dell'età di Agatocle, con gli oligarchi ridotti all'angolo, le guerre e i bagni di sangue, i rimescolamenti o sovvertimenti del corpo civico in ampie zone della Sicilia, a sentire l'esigenza di pratiche culturali che diano sicurezza, di occasioni di aggregazione, di manifestazioni artistiche alla portata di tutti, di una volgarizzazione, se si può usare questo termine, della plastica per l'artigianato seriale come dei modelli toreutici per la tavola della classe media.

Quella che invece non emerge, nella nostra documentazione, è l'élite: in parte schiacciata verso il basso oppure verso modelli comportamentali più conservatori; in parte attratta dalla stella polare del dinasta – gli amici del re – e perciò coinvolta, di riflesso, nel suo stile di vita, ma non in grado di assumere un risalto autonomo e di diventare a sua volta committente a sé stante. Per questa ragione è così arduo scovare influenze macedoni e financo agatoclee, del *basileus* Agatocle intendo dire, nella Sicilia di Agatocle, mentre le troviamo sin d'ora in certi ambienti dell'Italia meridionale, e le troveremo in Sicilia stessa più tardi, laddove vi siano élites locali desiderose di consolidare ed esibire il proprio status.

E per questo, infine, del *basileus* Agatocle, proprio perché ispiratore di una produzione artistica aulica a lui indissolubilmente legata, e naufragata dopo di lui, resta soprattutto l'immagine nella tradizione letteraria, e la magnifica moneta (figg. 1, 11), ma non (più) l'arte e l'iconografia*.

* REFERENZE FOTOGRAFICHE E ICONOGRAFICHE

Fig. 1 - Aureo di Agatocle (da D. BEREND, *De l'or d'Agathocle*, in *Studies in Greek Numismatics in memory of Martin Jessop Price*, a c. di R. Ashton, S. Hurter, London 1998, pp. 37 sgg.).

Fig. 2 - Ricostruzione ideale della *Skene* di Tolemeo Filadelfo (da M. PFROMMER, *Alexandria. Im Schatten der Pyramiden*, Mainz a.R. 1999).

Fig. 3a-b - Pianta dell'edificio per banchetti nel santuario di Asclepio a

Trezene e particolare della sala da 60 letti (da C. LEYPOLD, *Banlettgebäude in griechischen Heiligtümern*, Wiesbaden 2008).

Fig. 4a-b - Rhyton fittile tarantino (in alto) ed esemplare in oro da Panagjurishte in Tracia (in basso) (da M. VICKERS, O. IMPEY, J. ALLAN, *From Silver to Ceramic. The Potter's debt to Metalwork in the Graeco-Roman, Oriental and Islamic Worlds*, Oxford 1986).

Fig. 5 - Cratere di imitazione metallica dal "Pozzo di Artemide" a Siracusa (da N. BONACASA, E. JOLY, *L'ellenismo e la tradizione ellenistica*, in *Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia greca*, a c. di G. Pugliese Carratelli, Milano 1985, pp. 277 sgg.).

Fig. 6 - Phiale aurea "di Caltavuturo" (da *Sicani Elimi e Greci. Storie di contatti e terre di frontiera*. Mostra [Palermo Palazzo Belmonte Riso, 27 giugno-20 ottobre 2002], a c. di F. SPATAFORA, S. VASSALLO, Palermo 2002).

Fig. 7 - "Mosaico di Alessandro" dalla "Casa del Fauno" di Pompei, particolare della zona centrale del pannello musivo (da <http://www.weidigschule.de/pompeji/neapel.htm>).

Fig. 8a-b - Facciata della "Grande Tomba" macedone di Leukadia e particolare del fregio dorico (da H. BRÉCOULAKI, *La peinture funéraire de Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur IV^e-II^e s. av. J.-C.*, Athènes 2006 [«Meletemata», 48]).

Fig. 9 - "Sarcofago di Alessandro" dalla necropoli regale di Sidone - veduta del lato lungo con scena di battaglia Greci-Persiani (Museo Archeologico di Istanbul).

Fig. 10 - Lunetta dipinta della "Tomba Kinch" di Leukadia (da BRÉCOULAKI, *La peinture* cit.).

Fig. 11 - Tetradracmo argenteo di Agatocle con testa di Kore/Nike e trofeo (da *Numismatica Ars Classica NAC AG, Auction 48* [21.10.2008]).

Fig. 12 - Sema funerario dalla necropoli del Fusco a Siracusa (da BONACASA, JOLY, *L'ellenismo* cit., pp. 277 sgg.).

Fig. 13 - Pinax votivo con "eroe cavaliere", da Siracusa (da C. CIURCINA, *Siracusa in età ellenistica e romana. Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" di Siracusa*, Canicattini Bagni 2006).

Fig. 14 - Statuetta fittile femminile di grande formato dal Santuario Nord di Morgantina (da <http://www.chasingaphrodite.com/tag/sicily>).

Fig. 15 - Busto fittile femminile da Siracusa (da *Syracuse, the fairest Greek city. Ancient art from the Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi"*. Emory University Museum of Art and Archaeology, Atlanta [November 1, 1989, to May 14, 1990], a c. di B. D. Westcoat, Roma 1990).

Fig. 16 - Pisside skyphoide del "Pittore di Lipari" (da L. BERNABÒ BREA, M. CAVALIER, *La ceramica policroma liparese di età ellenistica*, Muggiò 1986).

