

CULTURA FIGURATIVA E TRASMISSIONE DEI MODELLI: LE STOFFE

FRANCESCA GHEDINI

Il mondo greco: le testimonianze letterarie

Nel mondo greco la tessitura era, com'è noto, una delle attività principali delle fanciulle che al telaio realizzavano con consumata abilità tessuti per l'abbigliamento (bende, chitoni, pepi, mantelli...) e per l'arredo della casa (tende, tappezzerie, coperte, tappeti...). Naturalmente accanto a stoffe semplici e monocromatiche le più esperte erano in grado di creare tessuti più raffinati e variopinti, in cui agli schemi geometrici (quadrati, losanghe, meandri ecc.) si affiancavano decorazioni più complesse, vegetali e figurate.

Nell'Iliade ad esempio troviamo la bella Elena intenta a tessere le scene delle battaglie "che Teucridomatori di cavalli e Achei chitoni di bronzo subivano per lei sotto la forza di Ares", mentre la sfortunata moglie di Ettore creava una tela più semplice ma non meno raffinata, adorna di elementi floreali¹.

A tal punto personalizzate dovevano essere le opere eseguite al telaio che l'esibizione di una certa stoffa era un sicuro segno di riconoscimento: "Osserva il disegno di caccia nel tessuto, opera della tua mano", dice Oreste ad Elettra nelle Coefore di Eschilo e una scena simile ritroviamo nello Ione di Euripide, quando in un momento d'alta intensità drammatica Creusa descrive al figlio il contenuto della trama della veste in cui era stato avvolto bambino e che ella stessa aveva tessuto raffigurando al centro il volto mostruoso della Gorgone Medusa, chiaro riferimento al divino concepimento entro una grotta sull'Acropoli d'Atene². Il medesimo tema è riproposto nell'Ifigenia in Tauride, quando ancora Oreste, per farsi riconoscere dalla sorella, ricorda che nella sua tela ella aveva tessuto, unitamente a raffigurazioni cosmiche, un episodio di storia familiare, cioè il dissidio fra Atreo e Tieste³.

A conferma di quanto tramandato dalle fonti le raffigurazioni vascolari ci restituiscono le immagini di fanciulle vestite con vesti decorate non solo da elementi geometrici ma anche da figure di repertorio: teorie di carri ornano ad esempio i pepi delle Moirai e delle Horai nel vaso François, mentre cavalieri al galoppo sembrano eternamente inseguirsi

nella coperta della *kline* di Achille sulla *kylix* di Oltos a Monaco e nel bordo inferiore dell'*apoptygma* del peplo di una fanciulla su un frammento del Pittore di Altamura ora al Museo dell'Agorà di Atene; animali fantastici ed esseri umani alati si rincorrono sul bordo della tela che Penelope sta tessendo nello *skyphos* dell'omonimo Pittore, conservato al Museo di Chiusi (Fig. 9); mentre ancora cavalieri e carri alternati ad uccelli in volo ritornano sulle fasce parallele dell'*himation* di Demetra sullo *skyphos* di Hieron Makron, ora a Londra (Fig. 8) e quadrighe troviamo anche sul manto di Dioniso nella coppa di Hieron Makron ora a Berlino⁴. Più manierato e artificioso Meidias preferisce bordi vegetalizzati e vesti disseminate di piccoli fiori⁵.

La ricchezza della decorazione conferma l'alto livello raggiunto dall'arte della tessitura: è infatti con tale tecnica che le vesti greche venivano realizzate, come ci conferma il costante uso dei verbi *hyphaino*, *enhyphaino* ecc. Il costume del ricamo, ben attestato nel mondo orientale e poi romano⁶, non sembra aver avuto fortuna nel mondo greco, che continuò a prediligere la più tradizionale tecnica al telaio.

Ma proprio la complessità dei temi realizzati nelle stoffe greche sottolinea lo stretto rapporto che esisteva fra cultura figurativa e decorazione dei tessuti, rapporto che in una prima fase dobbiamo ipotizzare di recezione passiva: le tele di Elena, Andromeda, Elettra, Creusa e Ifigenia, pur certamente influenzate dal patrimonio iconografico di età arcaica e classica, difficilmente possono aver avuto il ruolo di vettori di schemi e modelli, dal momento che, sia che esse fossero destinate all'abbigliamento sia che invece fossero utilizzate per l'arredamento, avevano comunque una destinazione squisitamente privata. E non a caso, accanto a scene di repertorio (battaglia; caccia; raffigurazioni floreali, cosmiche, apotropaiche) troviamo riferimenti a miti familiari quale quello di Atreo e Tieste⁷.

Diverso è il caso di quelli che potremmo definire "arredi sacri", vale a dire i preziosi tessuti che venivano o utilizzati per abbigliare le sacre immagini di culto o offerti come ex voto e poi appesi alle pareti

di templi e santuari oppure infine conservati nei tesori dei templi. Questi tessuti infatti, grazie alla loro notorietà e al fatto che in determinate occasioni venivano esposti alla vista dei devoti, potevano anche diventare oggetto di imitazione in ambito profano e quindi contribuire a trasmettere temi e modelli.

Fra i tessuti "sacri" il più celebre fu certo il peplo che le fanciulle ateniesi tessevano ogni quattro anni perché fosse offerto alla dea protettrice della città. In esso, a noi noto dai frequenti riferimenti nelle fonti, erano raffigurate le imprese di Atena ed in particolare la vittoria sui Giganti, simbolo trasparente della supremazia della *metis* sulla forza bruta. Ma, se il soggetto era sempre lo stesso, l'iconografia scelta per la sua realizzazione doveva di volta in volta subire delle modifiche, se è vero quanto ci è riferito da Diodoro e Plutarco, e cioè che in età ellenistica vennero aggiunte anche le immagini di Antigono e Demetrio, suscitando con ciò l'ira degli dèi i quali fecero sorgere una tempesta che squarciò la tela sacrilega⁸. E' dunque verisimile che ogni volta venisse creato un nuovo modello che poi le operose tessitrici erano tenute a seguire fedelmente. A conferma di ciò ricordiamo che, in un significativo e discusso passo della *Costituzione degli Ateniesi*, Aristotele fa notare che, mentre un tempo era la *bulé* che doveva giudicare i modelli (*paradeigmata*) per il peplo, successivamente tale compito toccò ad un tribunale eletto per sorteggio⁹. Sembrerebbe dunque che esistesse una vera e propria gara per aggiudicarsi l'onore di creare il disegno per il peplo della dea, gara che comportava la presentazione di diversi schizzi a un collegio giudicante, il quale doveva scegliere il più adatto ad essere realizzato.

Il passo aristotelico suggerisce un percorso che dall'invenzione passa alla realizzazione attraverso il momento intermedio del disegno. La conferma di tale processo è fornita da un epigramma dell'*Antologia Palatina*, la cui datazione è incerta ma che è plausibilmente collocabile in età ellenistica. Qui si ribadisce infatti che l'esecutrice di una tela decorata, il cui nome è Praxidike, è persona diversa dalla sua creatrice, che si chiama Dyseris¹⁰.

Il disegno preparatorio sembra d'altronde essere un passaggio indispensabile, soprattutto nel caso di composizioni complesse e non è escluso che tali disegni possano aver contribuito, quanto le stoffe, alla diffusione di certi schemi figurativi, magari seguendo percorsi diversi e indipendenti da quelle: da artigiano ad artigiano e da bottega a bottega invece che da artigiano o bottega a cliente¹¹.

Ulteriori indicazioni su tali tessuti "sacri" ci sono fornite da Euripide che nello *Ione* descrive con dovizia di particolari le tele utilizzate per adornare la tenda che il figlio di Creusa aveva fatto costruire per il popolo di Delfi¹². Il tetto era stato realizzato con il drappo che Eracle aveva offerto al dio dopo averlo sottratto alle Amazzoni: su questo era raffigurato l'intero cosmo: "Urano che raccoglie gli astri nel cerchio dell'etere, Helios che dirige i suoi cavalli verso gli ultimi bagliori, trascinandosi dietro la luce di Espero; la notte seguita da un corteo di stelle... e le Pleiadi... e Orione, e l'Orsa...". Torna alla mente la stoffa che, al dire di Ferecide, Zeus avrebbe fatto tessere in occasione del suo matrimonio in cui pure erano raffigurati la Terra e l'Oceano e le dimore di Oceano...¹³.

Alle pareti della tenda di Ione pendevano tappezzerie, anch'esse prese dai tesori, in cui erano raffigurate battaglie navali (memori forse della tradizione iconografica tardo geometrica, riattualizzata dall'espansionismo ateniese), esseri semiferini e scene di caccia; mentre sulla porta era appesa una tela adorna dall'immagine di Cecrope e delle sue figlie.

Alla tenda di Ione non si può non accostare quella quasi coeva con il bordo decorato d'animali della Tomba del Cacciatore di Tarquinia, che conferma l'ampio uso di stoffe riccamente adorne anche in area etrusca, come d'altronde appare logico, stante gli stretti rapporti con il mondo greco¹⁴.

Fra i "tessuti sacri" possiamo forse annoverare anche gli *himatia* del tesoro di Efeso, decorati a losanghe con bordi a disegni animali o vegetali, di cui abbiamo notizia da Ateneo che riporta un passo di Democrito di Efeso¹⁵. Anche la benda con corone e Vittorie che a Delfi cadde sul capo di Timoleonte, premonizione di vittoria, era appesa, come ex voto, nel *manteion* del tempio di Apollo¹⁶; mentre Vittorie con *thymiateria*, Nereidi su mostri marini, teorie di danzatori mascherati formano il ricco decoro della "sacra" veste della Despoina di Lykosoura (Fig.11)¹⁷.

Un bell'esempio della notorietà che potevano raggiungere tali preziosi manufatti, e quindi del ruolo di vettori di cultura figurativa che essi erano in grado di assumere, ci è offerto dal mantello di Alcistene, le cui peregrinazioni sono ricostruite dallo Pseudo Aristotele¹⁸. Il ricco sibarita aveva commissionato ad una manifattura, forse milesia¹⁹, un manto di inusitata grandezza (m 6,6), decorato nella sua parte centrale con la raffigurazione di Zeus, Era, Themis, Atena, Apollo e Afrodite, nella parte superiore e in quella inferiore con le immagini

ni delle città di Susa e di Persepoli, e sui lati con la scena, reduplicata, della sua incoronazione da parte della personificazione della sua città natale. Il manto, dopo essere stato proprietà e vanto di Alcistene, era stato da questi donato al santuario di Era Lacinia, dove, in occasione di certe festività, veniva esposto all'ammirazione dei fedeli. Esso infine, dopo essere stato razziato da Dionigi il Vecchio, fu da questi venduto ai Cartaginesi per l'incredibile somma di 120 talenti. La notorietà dell'oggetto, confermata dall'altissimo prezzo, spinse il retore Polemone a dedicargli addirittura uno scritto, come ci informa Ateneo.

Se dunque tale veste era così rinomata, appare più che verisimile che essa sia stata non solo ammirata ma anche variamente imitata, prima dalle tessitrici magno greche e poi da quelle puniche. In tal caso il manto di Alcistene può essere considerato non solo vettore di cultura figurativa ma anche specifico modello di riferimento.

Se poi consideriamo che, all'origine, questa veste rara e preziosa era stata indossata dal suo proprietario, ne consegue che non solo le stoffe "sacre" potevano contribuire al diffondersi del patrimonio figurativo greco, ma anche quelle destinate ad uso privato svolgevano una funzione analoga, soprattutto da quando la loro manifattura non fu esclusivamente affidata alle donne di casa, ma ad organizzazioni artigianali che acquisirono presto grande fama, ponendosi al servizio di una clientela sempre più vasta²⁰.

Tale fenomeno, di cui abbiamo attestazioni già per l'età arcaica, acquistò dimensioni macroscopiche con l'ellenismo, come ben ci illustrano le fonti che moltiplicano i riferimenti a stoffe riccamente decorate, destinate all'abbigliamento e all'arredo delle case. E' soprattutto Ateneo a fornircene significative conferme: drappi intessuti con ritratti di re e raffigurazioni mitiche erano appesi nel padiglione fatto erigere da Tolomeo II Filadelfo, mentre le fanciulle che sfilavano durante la processione vestite da Nikai indossavano chitoni riccamente ornati di figure; drappi rasati, di manifattura persiana, con raffigurazioni varie pendevano fra le gambe delle *klinai* durante il banchetto offerto dallo stesso Tolomeo II, esemplato sui modelli persiani, di cui già si era appropriato Alessandro Magno²¹. Sappiamo infatti che il duce macedone in occasione del suo matrimonio aveva fatto ornare la sua tenda con sontuose cortine disegnate con figure intessute in oro²². E a conferma del fatto che l'uso di ricoprire le pareti con tessuti variamente decorati fu precoce-

mente e ampiamente recepito dall'ambiente alessandrino possiamo ancora ricordare gli arazzi con scene religiose che Gorgo e Prassinoe ammirano nel palazzo reale, aperto al pubblico in occasione delle Adonie, come è descritto nel XV idillio di Teocrito²³.

Ad Alessandria inoltre dovettero fissarsi fabbriche specializzate nell'eseguire tessuti rasati decorati da animali: è Plauto, nello Pseudolo, che ce ne dà notizia, dopo aver ricordato anche i *peristromata picta campanica* come esempi di stoffe screziate e variamente adorne²⁴. Va tuttavia precisato che le denominazioni "persiano", "alessandrino", "campano" ecc. che vengono talvolta usate per caratterizzare certi tessuti, non necessariamente comportano che essi fossero realmente eseguiti in quei luoghi, ma indicano più probabilmente un certo tipo di tessitura o di decoro, che poteva anche essere realizzato, come avviene d'altronde ancor oggi per le tele damascate, in "fabbriche" specializzate nell'imitazione delle stoffe maggiormente richieste.

Tale imitazione poteva avvenire attraverso l'osservazione diretta dei tessuti oppure attraverso l'analisi e la riproduzione del disegno completo o di parte di esso (quel *paradeigma* di cui parlano le fonti: v. *supra*), il quale poteva essere oggetto di scambio o commercio, anche indipendentemente dal prodotto finito.

Di questo momento così vitale della manifattura tessile abbiamo purtroppo scarse notizie, sufficienti tuttavia a farci cogliere la ricchezza del repertorio figurativo: accanto alle consuete decorazioni geometriche le fonti ricordano varie tematiche, alcune già appannaggio delle età precedenti, quali le raffigurazioni animalistiche -nella soluzione della teoria di animali, della lotta o della caccia- e floreali -bordi vegetalizzati, fiori sparsi ecc.-, altre invece originali. Fra queste spiccano i soggetti storici (quali i ritratti di re, le raffigurazioni di Persiani ecc.) e mitici (ad esempio Venere ed Adone, il ratto di Ganimede ecc.) (25). Non manca una ripresa fortemente ideologizzata delle raffigurazioni cosmiche, utilizzate anche in contesto privato, come mostra la clamide di Demetrio Poliorcete, che inaugura un costume che sarà poi imitato da Scipione, il trionfatore su Cartagine, e da Nerone, nel suo risibile trionfo musicale, e di cui ancora Polluce ha notizia come mostra il suo riferimento agli *stromata* intessuti di stelle²⁶.

Alle testimonianze letterarie e alle riproduzioni di tessuti si affiancano anche alcuni significativi rinvenimenti archeologici (stoffe dell'Altai, della Crimea, di Noin Ula (Figg.3,4), drappi di Vergina (Fig.15) ecc.)

che confermano la ricchezza e varietà del repertorio decorativo tessile di età tardo classica ed ellenistica²⁷.

Stoffe e mosaici: l'età tardo classica ed ellenistica

La lunga premessa è sembrata necessaria al fine di sottolineare come il rapporto fra repertorio tessile e cultura figurativa sia sempre stato quanto mai stretto: né avrebbe potuto essere altrimenti dal momento che il patrimonio iconografico si forma, si diffonde e muta in ragione delle mode, che naturalmente incidono su tutte le manifatture artigianali.

Meno agevole è invece definire se tale rapporto si traduceva nei termini di una vera e propria dipendenza (il che avrebbe comportato che la raffigurazione creata da o per una manifattura artigiana venisse da un'altra pedissequamente copiata) oppure se fra le diverse classi di manufatti esisteva solo un generico interscambio.

Per quanto riguarda specificamente il patrimonio figurativo dell'arte tessile di età classica ed ellenistica esso va necessariamente confrontato soprattutto con le produzioni artigianali basate sul disegno, quindi con la ceramica figurata, poiché la grande pittura da cavalletto e parietale ci risulta pressoché ignota, e, naturalmente, con la produzione musiva, che dal IV secolo in avanti conobbe ampia diffusione nel bacino del Mediterraneo.

E non a caso è proprio sul rapporto fra manifattura tessile e mosaico che si è fissata l'attenzione degli studiosi da quando il von Lorentz in un ampio contributo pubblicato alla fine degli anni '30 fornì per la prima volta una significativa raccolta di testimonianze, per lo più letterarie, che sembravano ampiamente confermare la possibilità di stabilire fra le due produzioni un rapporto che andasse al di là della comune ispirazione al patrimonio figurativo coevo²⁸.

Recentemente però il Salzmänn nella sua ampia monografia dedicata ai mosaici a ciottoli, ha negato tale possibilità, riproponendo l'ipotesi di un rapporto preferenziale fra decorazione musiva e pittura parietale²⁹. Le argomentazioni addotte dallo studioso non sembrano però del tutto convincenti: innanzitutto la differenza nella concezione della scansione decorativa (a fasce sovrapposte oppure con alti bordi nelle stoffe, in disposizione accentrata intorno a riquadri o cerchi con raffigurazioni a tutto campo nei mosaici), che il Salzmänn propone come prova a sfavore, non sembra così significativa, soprattutto se si tien conto che la divisione a fasce delle stoffe di età arcaica o gli alti bordi tipici dell'età classica non

esauriscono le possibilità decorative delle manifatture tessili che non disdegnarono le raffigurazioni a tutto campo, delimitate da fasce geometriche o vegetalizzate. Basti infatti ricordare la tunica di Cecrope nel vaso dell'omonimo Pittore, decorata con una Nereide a cavallo di un animale marino³⁰ (Fig.1), o la tunica con guerrieri in armi e danzanti che indossa Vel Saties nella tomba François³¹ (Fig.2).

Inoltre bisogna tener anche presente che non è con i tessuti da abbigliamento che i pavimenti musivi vanno confrontati, bensì con quelli d'arredamento, soprattutto tappeti ed arazzi. Se dunque esaminiamo le pur scarse testimonianze di tale categoria di manufatti, e mi riferisco soprattutto alle stoffe dell'Altai, i risultati che emergono appaiono ben più confortanti: anche qui infatti la superficie tessile appare scandita, come nei mosaici, in serie di fasce, variamente decorate con figure umane od animali, oppure con fregi vegetali o geometrici, e organizzate intorno ad uno spazio centrale, che generalmente presenta una decorazione unitaria, geometrica o vegetale³² (Figg.3-4).

Sulla base di queste considerazioni non sembra inutile riesaminare l'intera questione, ponendo a confronto quanto a noi noto, attraverso fonti letterarie ed archeologiche, delle stoffe di età classica ed ellenistica, con i coevi mosaici a ciottoli e tessellati, la cui conoscenza appare oggi, anche grazie ai recenti studi del Bruneau e del Salzmänn e alla pubblicazione di tanto materiale inedito, assai più ampia di un tempo³³. Naturalmente il raffronto fra testimonianze letterarie ed archeologiche consente solo di verificare l'identità di tema ma non l'eventuale utilizzo di un medesimo schema iconografico, il quale solo potrebbe darci la certezza di quel rapporto di dipendenza stretta, che può essere diretta oppure mediata attraverso un modello di riferimento comune ("cartone" o altro): il raffronto iconografico risulta infatti possibile solo fra testimonianze archeologiche, vale a dire mosaico e tessuto, oppure mosaico e raffigurazione di un tessuto.

Arte tessile e musiva: tematiche comuni

1 Decorazione figurata

A - Caccia e animali

Uno dei temi più consueti nella decorazione delle stoffe è quello degli animali, feroci o domestici, singoli o in teoria, cacciati o in lotta fra loro. Di tale soggetto abbiamo ampia testimonianza nelle fonti: per l'età classica possiamo ricordare la scena di cac-

cia sulla tela tessuta da Elettra e la tenda di Ione, dove il tema venatorio compare sulle pareti; per l'età ellenistica i tappeti rasati alessandrini che Plauto definisce *beluata*³⁴. A tali testimonianze si possono forse aggiungere i mantelli degli efesini, conservati nel tesoro della dea, come ci informa Democrito, riportato da Ateneo, i drappi che ornavano le pareti del padiglione eretto per il matrimonio di Alessandro, i chitoni che indossavano le Nikai che portavano *thymiateria* alla processione di Tolomeo II, i tappeti persiani, pure rasati, disposti fra le gambe delle *klinai* della tenda di Tolomeo II³⁵. Tali testimonianze, su cui torneremo quando tratteremo della decorazione vegetale, possono essere inserite in questa o quella categoria, a seconda del senso che viene attribuito ai termini *zootos*, *zodion*, *zoos*, i quali valgono, come sottolinea Polluce, per entrambi i tipi di decorazione³⁶.

Le testimonianze archeologiche confermano l'ampia diffusione del tema: dai tappeti di Pazyryk con teorie di cervi sul bordo mediano a quelli più recenti di Noin Ula che preferiscono raffigurazioni di lotta fra animali³⁷ (Figg.3-4).

Il mosaico a ciottoli registra puntualmente la predilezione per le raffigurazioni animalistiche, e non tanto nella redazione venatoria (le testimonianze di Olinto ed Alessandria con raffigurazione di caccia al cervo sembrano piuttosto, come sopra s'è detto (*supra* n. 29), riproduzioni di creazioni pittoriche), quanto in quella degli animali, singoli o in teoria, o delle scene di lotta fra animali: della prima abbiamo testimonianza ad esempio a Corinto, Sicione, Olinto, Alessandria, Arpi (Fig.5), Olbia, della seconda ancora a Corinto, Sicione, Olinto, Eretria (Fig.6), Pella, Atene, Mozia³⁸.

A1 - Uccelli

Fra le raffigurazioni di animali un posto a parte sembrano meritare le immagini di uccelli, disposti per lo più in teoria, che godettero di ampia fortuna nelle stoffe di età classica ed ellenistica e di cui a noi sono pervenute numerose e significative testimonianze, sia archeologiche sia letterarie. Fra le prime possiamo ricordare il manto del fanciullo nella *kylix* del Pittore di Pan nel Museo di Villa Giulia (Fig.7), il peplo di Europa nella coppa di Monaco, il manto di Demetra nello *skyphos* di Hieron Makron ora a Londra (Fig.8), la veste di un'offerente nel cratere del Pittore di Kleophon al Museo di Spina, le stoffe della Crimea³⁹; fra le seconde la clamide del Gran Re, descritta da Curzio Rufo, e il mantello di Memnone, decorato con gli uccelli memnonidi i

quali, secondo la tradizione, sarebbero nati dalle ceneri del figlio di Aurora e Titone⁴⁰.

Raffigurazioni di uccelli compaiono, se pur raramente, anche sui mosaici a ciottoli, come attestano i pavimenti di Eretria, Atene e Pergamo, dove però i volatili sono posti come riempitivo degli spazi di risulta posti ai quattro vertici di quadrati con cerchio iscritto (proiezione di una decorazione da soffitto?); più interessante il raffronto con i pavimenti di Megara, in cui un grosso volatile occupa l'intero rettangolo della soglia, e d'Arpi (Fig.5), che mostra nella fascia centrale sei grossi uccelli effigiati in diverse posizioni, i quali però difficilmente possono essere posti in relazione con quelli eleganti, raffigurati in volo, delle vesti sopra citate⁴¹.

A2 - Animali mostruosi

Nella tematica animalistica possiamo inserire anche le raffigurazioni di animali fantastici (grifoni con testa d'aquila e di leone, sfingi, centauri) che dal repertorio orientalizzante passarono nella tradizione arcaica e classica. Tali soggetti sono ben attestati nelle stoffe tardo classiche ed ellenistiche, come confermano le fonti: dai *mixotheres* che decoravano le pareti della tenda di Ione, agli *ippalektruonai* e ai *tragelafai* che, secondo Aristofane, erano raffigurati sulle stoffe persiane, ai grifoni in lotta con i Persiani di cui parla Ateneo⁴². Una conferma archeologica dell'uso di tali soggetti nelle stoffe ci è fornita dal sopra ricordato manto di Demetra nello *skyphos* di Hieron Makron (Fig.8), a cui si possono aggiungere la tela di Penelope nello *skyphos* di Chiusi (Fig.9), in cui appaiono tessuti in successione un uomo, un cavallo ed un grifone tutti con grandi ali spiegate, e il manto di Dioniso con sfingi accovacciate nel cratere a volute del Pittore di Pronomos⁴³.

B - Raffigurazioni mitiche

In età classica ed ellenistica anche il mito fornì oggetto di ispirazione ai decoratori di stoffe: nella più volte citata tenda di Ione la raffigurazione di Cecrope e delle figlie era intessuta sul drappo che fungeva da porta, mentre gli arazzi del palazzo di Tolomeo, che Gorgo e Prassinoe ammirano nell'idillio XV di Teocrito, portavano la raffigurazione del giovinetto Adone con le gote adombrate dalla prima barba. E ancora Adone con la sua divina paredra Venere era intessuto sul mantello che uno dei due gemelli mostra al parassita prima di portarlo alla fanciulla oggetto dei suoi desideri, come ci informa Plauto nei *Menechmi*⁴⁴. Nel medesimo mantello era raffigurato anche un altro soggetto mitico,

che godette di ampia fortuna nella manifattura tessile, come si può dedurre dal fatto che ad esso fanno riferimento anche Virgilio, Valerio Flacco e Igino⁴⁵: si tratta del ratto di Ganimede, il fanciullo troiano rapito sull'Ida dall'aquila di Giove o da Giove stesso in veste d'aquila. Purtroppo la scarsa descrizione (Plauto lo cita soltanto, più elaborati i poeti latini, ma su ciò dovremo tornare) non ci consente di stabilire se la redazione tessile riproducesse l'iconografia del giovinetto con un ginocchio piegato, sovrastato dall'uccello divino, quale è documentata nello pseudo *emblema* in tessellato della casa di Ganimede a Morgantina, databile nella prima metà del III sec.a.C.⁴⁶, oppure un diverso schema figurativo, magari ricollegabile alla creazione di Leochares.

Anche Ateneo fa riferimento a raffigurazioni mitiche sulle stoffe, senza peraltro fornire indicazioni più specifiche e piacerebbe sapere se fra questi miti in tessuto si possa annoverare anche uno dei soggetti prediletti dai mosaicisti tardo classici ed ellenistici, vale a dire quel Bellerofonte che uccide la Chimera, documentato a Olinto e Rodi⁴⁷.

Numerosi altri miti sono attestati nel repertorio musivo fra tarda classicità ed ellenismo: Teseo che rapisce Elena (Pella), le Amazzoni (Pella), Achille, Tetide e le Nereidi (Olinto), Dioniso (Olinto, Pella, Delo)⁴⁸ ecc. Per tutti questi soggetti manca però, per l'età ellenistica, il riscontro tessile (d'altronde, come sopra s'è detto, in questo periodo il mosaico si ispira certamente anche ad altre produzioni artigianali), mentre alcuni di essi godettero di una certa fortuna nei tessuti tardo antichi.

A conferma della fortuna del tema dionisiaco nelle stoffe ellenistiche si potrebbe forse ricordare che l'episodio del rinvenimento di Arianna forma l'oggetto della complessa raffigurazione che decorava la coperta nuziale di Peleo e Tetide, quale è descritta nel carme LXIV di Catullo.

B1 - *Tiaso marino*

Nelle stoffe di età classica ed ellenistica compaiono frequentemente anche animali marini -delfini, ippocampi e mostri di vario genere- disposti in teorie a formare bordi dall'alto valore decorativo. Il tema è attestato sia su stoffe da abbigliamento (il motivo sembra particolarmente gradito al Pittore di Meidias e alla sua bottega, ma non mancano attestazioni antecedenti e posteriori) sia su tessuti da arredamento, come conferma la coperta della *kline* raffigurata sul collo del cratere del pittore di Meleagro⁴⁹. Si possono forse interpretare come teste

di ippocampo anche le protomi equine che ornano la fascia inferiore della veste di Era nel cratere a campana del Pittore di Meidias ora a Villa Giulia, a cui si possono affiancare quelle della veste di Atena nel cratere con Gigantomachia del Pittore di Suessola (Fig.10) che sembrano riecheggiare la teoria di protomi di leone e di grifo sul mosaico dell'atrio della Casa dei Delfini a Delo⁵⁰.

Una raffigurazione certamente più complessa ma sicuramente collocabile nell'ambito della tematica marina si disponeva nella parte inferiore del manto di Despoina. Qui infatti troviamo effigiata, fra un motivo ad onde correnti ed uno vegetale, una Nereide a cavallo di un mostro serpentiforme⁵¹ (Fig.11).

Alle numerose testimonianze archeologiche della fortuna del tema marino non si possono invece affiancare testimonianze letterarie; ciò dimostra che la ricostruzione del repertorio tematico deve essere fatta sulla base dell'integrazione fra fonti letterarie e testimonianze archeologiche.

Ricca e variata appare invece la documentazione musiva che offre un ampio panorama di raffigurazioni marine: troviamo documentati ippocampi e delfini, sia singoli sia in teoria, tritoni e tritonesse, la terrificante Scilla e Nereidi su mostri in composizioni spesso complesse ispirate all'episodio epico del trasporto delle armi di Achille (Olinto, Eretria, Clazomene)⁵².

E proprio quest'ultimo tema, nella redazione scelta dal mosaicista di Eretria (una Nereide con lancia e scudo, seduta all'Amazzone su un cavallo marino) (Fig.12), ci consente di istituire un raffronto quanto mai significativo con la raffigurazione che orna la tunica di Cecrope nel già ricordato cratere del Pittore di Cecrope ora ad Adolphseck, che ci conserva una delle poche testimonianze di rappresentazione a tutto campo su un tessuto da abbigliamento (*supra* n. 30). Qui infatti la Nereide occupa l'intero spazio a disposizione, limitato superiormente ed inferiormente da un motivo a denti di lupo seguiti da una sottile banda decorata da elementi geometrici e da una fascia con protomi equine (probabilmente ancora ippocampi).

Le due raffigurazioni non sono associabili né per tema (quella di Eretria è estrapolata dal corteo che portava ad Achille le armi forgiate da Efesto, mentre l'altra non appare caratterizzata), né per schema (l'una è a cavalcioni nella direzione di marcia, l'altra al contrario), e tuttavia fra le due non mancano significative analogie: fra queste mi sembra acquisire particolare importanza il tipo della cavalcatura,

costituita in entrambi i casi da un cavallo con gli anteriori protesi nella falcata del galoppo e lunga coda terminante con una pinna a tenaglia simile a quella dello scorpione (non si dimentichi che nel mosaico di Olinto, come sul manto di Despoina le Nereidi cavalcavano invece mostri serpentiformi o delfini, mentre in quello di Clazomene l'ippocampo ha una pinna vegetalizzata). Simile appare anche l'acconciatura adottata: nella raffigurazione vascolare la fanciulla porta i capelli, neri e folti, raccolti sulla nuca in una specie di chignon, nel mosaico la capigliatura sembra invece raccolta nel *kekryphalos* da cui sfugge un ciuffo biondo sulla nuca, identico a quello che caratterizza la Nereide del vaso di Cecrope.

B2 - Arimaspi e Grifoni

Nell'ambito dell'interscambio fra tematiche tessili e musive credo si possa annoverare anche una singolare raffigurazione attestata sempre ad Eretria: si tratta di una scena di lotta fra Arimaspi e Grifoni che si dispiega sul bordo mediano di un tappeto musivo quadrangolare, ornato al centro da un cerchio inscritto in un quadrato e chiuso esternamente da una fascia a meandro⁵⁴ (Fig.6).

La lotta contro i Grifi occupa solo due dei quattro lati del bordo, ma ad essa è dato deciso risalto con l'espedito di dilatare la scena sull'intera fascia, mentre alle raffigurazioni degli altri due lati (leoni che azzannano cavalli) è riservato lo spazio restante. L'interesse per il soggetto (un *unicum*, a quanto mi risulta, nel mosaico) risiede per noi nel fatto che in Ateneo, la cui fonte è qui Ipparco, troviamo un singolare riferimento ad una stoffa decorata con una scena di lotta fra Persiani e Grifoni⁵⁵.

In realtà, a ben guardare la raffigurazione musiva, gli Arimaspi, in cui il Ducrey riconosce delle figure femminili, mostrano singolari tangenze con l'abbigliamento dei Persiani, sì da non rendere improponibile l'ipotesi che Ateneo, o meglio Ipparco, avesse presente proprio una stoffa con una raffigurazione di Arimaspi e Grifoni, e che la denominazione di Persiani sia nata dall'equivoco ingenerato dagli abiti.

B3 - Gorgone

La raffigurazione della testa mozzata di Medusa -il *gorgoneion*- per il suo alto valore apotropaico appartiene al repertorio più tradizionale dell'artigianato greco, che usò tale immagine fin dall'età arcaica per decorare gli oggetti più diversi. Non desta dunque meraviglia il ritrovarla nella decora-

zione pavimentale di Sicione, Eretria e, forse, Olinto⁵⁶.

Particolarmente ben conservato appare l'esemplare di Eretria, caratterizzato da elementi vegetalizzati e palmette, simmetricamente disposti intorno alla figura mostruosa della Gorgone (Fig.13). La scelta del tema è stata certamente suggerita dal significato apotropaico della testa mozzata di Medusa e l'iconografia appare decisamente generica, ciononostante sembra difficile sfuggire alla suggestione di stabilire una sorta di legame con il *gorgoneion* che ornava la tela che Creusa aveva tessuto e in cui aveva avvolto il figlio Ione⁵⁷. La terrificante immagine era posta infatti, come Creusa stessa sottolinea, nel centro del tessuto (*en mesoisin hetriois*) proprio come nei mosaici di Sicione, quasi coevo al testo euripideo, e di Eretria, di poco posteriore.

B4 - Nikai

In uno dei pannelli laterali del mosaico d'Asso, purtroppo gravemente frammentario, troviamo una raffigurazione abbastanza complessa, caratterizzata da Nikai dalle ampie ali che protendono, verso un elemento centrale, oggetti in cui si possono forse riconoscere un modellino di casa o tempio e un timpano o corona⁵⁸ (Fig.14). Tale schema difficilmente si potrebbe rapportare ad un modello tessile (tenuto conto soprattutto del fatto che nella parte centrale con Afrodite ed Eroti l'ispirazione è piuttosto ricollegabile a matrice pittorica), se non ci soccorresse il confronto con il più volte citato manto di Despoina, in cui, nella fascia di maggior risalto, troviamo Nikai con *thymiateria* simmetricamente disposte rispetto ad un elemento centrale vegetalizzato (Fig.11). Il loro abbigliamento è identico a quello delle Nikai d'Asso e identico è il gesto: si tratta dunque di una delle poche testimonianze dell'uso della medesima iconografia in un tessuto e in un mosaico.

A ulteriore conferma della fortuna del tema delle Nikai nel repertorio tessile ricordiamo che una tenia ornata con corone e Vittorie era appesa fra le offerte nel *manteion* del santuario di Apollo, come afferma Plutarco nella Vita di Timoleonte⁵⁹.

2 Decorazione vegetale

La decorazione fitomorfa nelle stoffe, attestata già nei poemi omerici, come documentano i fiori variopinti (*throna poikila*) della tela di Andromaca, costituisce uno degli elementi più consueti nelle vesti della piena classicità che mostrano, come già s'è detto, una decisa predilezione sia per i bordi, tal-

volta anche assai alti, ornati con elementi fitomorfi o palmette, sia per i fiori sparsi su tutta la veste, come nel peplo di Atena dell'anfora panatenaica da Teuchira, completamente coperto di eleganti rosette⁶⁰.

In età tardo classica ed ellenistica l'uso di decorazioni vegetalizzate appare attestato anche nelle tappezzerie, come conferma Ateneo che cita ora Carete ora Calliseno: *aulaii zotoi* circondavano il padiglione per la festa nuziale di Alessandro, e chitoni *zotoi* indossavano anche le Nikai che sfilavano reggendo *thymiateria* nella processione di Tolomeo II, mentre nella tenda fatta erigere dal medesimo sovrano *psylai persikai* con *zodia* pendevano fra le *klinai*⁶¹. Alle testimonianze sopra citate possiamo anche aggiungere i chitoni degli efesini (è ancora Ateneo la nostra fonte, che cita Democrito di Efeso), i cui bordi erano decorati con *zooti*⁶². L'interpretazione dei termini *zotos*, *zodion*, *zoos*, nel senso di decoro non solo animale ma anche vegetale è autorizzata da Polluce che, illustrando il chitone *kataktistos* o *zotos*, espressamente sottolinea che esso poteva essere ornato con animali oppure con fiori⁶³.

Portava certamente una decorazione vegetale anche il velo decorato di acanto color zafferano che, secondo Virgilio, faceva parte degli oggetti preziosi che Enea e Ascanio avevano portato via da Troia⁶⁴.

Per le stoffe ornate di elementi vegetali disponiamo oggi anche di una preziosa testimonianza della seconda metà del IV sec.a.C.: si tratta dei due drappi identici, di forma trapezoidale, decorati da un cespo d'acanto da cui fuoriescono eleganti girali vegetali, resi in porpora su fondo oro, rinvenuti nella *larnax* femminile della tomba c.d. di Filippo a Vergina⁶⁵ (Fig.15).

La elegante decorazione dei drappi di Vergina sembra riecheggiare con alcune puntuali citazioni nei di poco anteriori mosaici di Eretria e Sicione (Fig.16) e in quelli coevi o di poco posteriori di Pella e Vergina⁶⁶. D'altronde, a conferma della moda dei pavimenti a decoro vegetale -che peraltro durò per un breve periodo di tempo e fu recuperata solo in età imperiale con il c.d. stile fiorito, tipico delle botteghe adriane- , possiamo ricordare che pavimenti a mosaico floreale ornavano anche le sale da pranzo di Demetrio del Falero⁶⁷.

Un'eco di tali eleganti decorazioni vegetali si può anche trovare nelle stoffe dalla Crimea e da Noin Ula, un poco più tarde ma assai interessanti perché presentano, come sopra s'è detto, sia la soluzione a bordi vegetalizzati, sia quella con elementi fitomorfi in disegno coprente⁶⁸.

3 Decorazione geometrica

La decorazione geometrica appartiene alla tradizione tessile più antica come documenta ad esempio il drappo a scacchiera sospeso sopra il cataletto nella scena di *prothesis* raffigurata sull'*hydria* del Dipylon. Impossibile comunque, a causa anche della genericità degli elementi costitutivi (meandri, triangoli, losanghe, onde correnti ecc.), spesso desunti da un repertorio consolidato e tramandati in maniera automatica e ripetitiva attraverso l'orientalizzante all'arcaismo, proporre dei confronti sicuri fra repertorio tessile e decoro musivo, anche se, singolarmente, proprio le soluzioni geometriche sono generalmente considerate maggiormente esemplificative di un interscambio fra le due manifatture.

Vi sono tuttavia alcuni schemi che, per una certa originalità, meglio di altri si prestano ad un raffronto puntuale: fra questi uno dei più interessanti appare senz'altro quello c.d. "a mura di città" (*Zinnenmuster*), la cui matrice tessile è stata anche recentemente ribadita⁶⁹.

Tale tipo di bordo, documentato nei mosaici a ciottoli, nei tessellati e nei signini già alla fine del III - inizi II sec. a.C. e diffuso soprattutto nel mondo romano, sembra potersi ricollegare a quelle decorazioni che sono attestate ad esempio nel manto dell'efebio della coppa di Eufonio ora a Monaco di Baviera, o su quello di Dioniso su un frammento di cratere del Pittore di Meidias⁷⁰. Avevano probabilmente decorazioni analoghe i chitoni *pyrgotoi* elencati nell'inventario del tesoro di Brauron e gli arazzi *pyrgotoi* stesi sul soffitto della più volte citata tenda di Tolomeo II⁷¹. Anche le raffigurazioni di Susa e Persepoli del manto di Alcistene possono rientrare nel decoro a "mura di città", se, come ha ipotizzato lo Jacobstahl, tali città erano rese schematicamente in accordo con la tradizione microasiatica⁷².

A matrice tessile credo si debba ricollegare anche il c.d. motivo "a pettine" (*ktenoton*) o a "denti di lupo" -di cui singolarmente non parla l'Ovadiah⁷³-, il quale affonda le sue radici nelle decorazioni già di età geometrica, ma che poi fu ampiamente assunto dal repertorio tessile di V - IV sec. di ambiente greco ed etrusco-italico, donde, io credo, passò ai mosaici a partire dalla fine del III sec.a.C.⁷⁴ In tale prospettiva mi sembra particolarmente significativa la testimonianza di una tomba etrusca di II sec.a.C. che mostra il soffitto decorato dall'associazione di bordi a "mura di città" e "denti di lupo"⁷⁵ (Fig.17).

Qualche spunto di riflessione

La rassegna di testimonianze tessili e musive di età tardo classica ed ellenistica mi sembra abbia ben messo in luce non solo una singolare concordanza tematica fra i due repertori, ma anche alcuni possibili interscambi iconografici (Nereide, Nikai ecc.). Tuttavia non sarà inutile sottolineare che, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze, esistono anche alcune evidenti discordanze tematiche, discordanze che in parte saranno, io credo, colmate dall'accrescersi delle nostre conoscenze in materia, ma in parte sono forse da ascrivere al fatto che non tutti i soggetti potevano essere "esportati" da una classe all'altra di manufatti.

Fra le tematiche più anticamente attestate nella produzione tessile spiccano ad esempio le raffigurazioni cosmiche: dalla tela per il matrimonio di Zeus ed Era, alla tenda di Ione, alla stoffa tessuta da Ifigenia fanciulla, al mantello di Demetrio, imitato poi da Scipione e Nerone⁷⁶. Ma nei mosaici ellenistici tale soggetto non sembra invece attestato e bisogna aspettare la piena età romana perché il tema cosmico faccia il suo ingresso nella forma prediletta dello zodiaco⁷⁷.

Mancano anche quelle che potremmo definire raffigurazioni storiche, la cui prima attestazione tessile potremmo far risalire alla più volte citata tenda di Ione, con battaglie terrestri e navali; ma anche Teofrasto parla di drappi in cui erano riprodotte immagini di Persiani, mentre da Diodoro e Plutarco abbiamo notizia dell'inserzione dei ritratti di Antigono e Demetrio nel peplo offerto ad Atena; immagini di re intessute sui drappi del padiglione di Tolomeo II sono infine ricordate da Ateneo⁷⁸. Nell'ambito di questa categoria potremmo annoverare anche la raffigurazione della lite fra Atreo e

Tieste intessuta da Ifigenia sulla sua tela, che può essere letta in chiave di microstoria familiare⁷⁹.

Rovesciando la prospettiva, vale a dire passando in rassegna il repertorio musivo, si confermano alcune significative differenze di repertorio: le tematiche dionisiache ad esempio, così ben documentate a Olinto, Pella, Eretria, Delo⁸⁰, non sembrano attestate nelle stoffe, a meno di non fare riferimento alla coperta del talamo di Peleo e Tetide, descritta nel carme LXIV di Catullo. Analogamente sembrano mancare i riferimenti alla Centauromachia, che compare ad Atene ed Eretria, né trovano riscontro le raffigurazioni mitiche di Olinto (Achille e Tetide, le Nereidi ecc.), Pella (Amazzoni, Teseo ecc.), Delo⁸¹. D'altronde, come già s'è detto, i mosaicisti potevano attingere a diverse fonti di ispirazione e il raffronto fra i repertori tessile e musivo mette ben in evidenza come, su un sostrato di cultura figurativa comune, fosse possibile anche nell'ambito delle singole classi di manufatti operare scelte precise.

Risulta dunque evidente che quel processo di selezione/ trasformazione o scarto che il Settis individua quale momento fondamentale nella formazione del repertorio figurativo di una determinata *koiné* culturale si può applicare anche al microcosmo di una classe di manufatti.

Produzione tessile e musiva dunque, pur mostrando spesso un repertorio comune, che attesta un reciproco interscambio di motivi, svilupparono anche tematiche originali e indipendenti, che specificamente rispondevano alle esigenze di una clientela sempre più esigente e raffinata.

*Dipartimento di Scienze dell'Antichità
Università di Padova*

¹ HOM. *Il.*, III, 125 ss.; XXII, 441 ss.

² ESCH. *Coef.*, 231 s.; EUR. *Ion.*, 1421. Sul tema del riconoscimento v. anche MARTINA 1975, p. 123 ss., ivi bibl.

³ EUR. *Iph. Aul.*, 814-16.

⁴ Vaso François, Firenze, Museo Archeologico: BEAZLEY 1956, p. 77,1; *kylix* di Oltos, Monaco 268: BEAZLEY 1963, p. 61,74 (v. anche, dello stesso Oltos, la *kylix* di Castle Ashby, con pantere intessute nelle vesti delle Nereidi: *ibidem*, p. 55,18); frammento del Pittore di Altamura: PRANGE 1989, A40; *skyphos* di Chiusi del Pittore di Penelope: BEAZLEY 1963, p. 1300,2; NEUMANN 1965, fig. 68; *skyphos* di Hieron Makron, Londra E 140: BEAZLEY 1963, p. 459,3; coppa di Hieron Makron, Berlino, Staatliche Museen: *ibidem*, p. 462, 48.; v. anche gli animali alati (?) sul bordo della tunica di Polinice nella *pelike* del Pittore di Chicago, ora a Lecce: BEAZLEY 1963, p. 629,23. Per altri esempi di tessuti con uccelli v. *infra* n. 39. Per altri soggetti *infra* nn. 49-50 e *passim*.

⁵ Su Meidias v. HAHLAND 1930; BECATTI 1947, *passim*; per i bordi vegetalizzati e le vesti disseminate di fiori dei pittori del tardo V sec. v. *infra* n. 60.

⁶ Secondo PLINIO (*N.H.*, VIII, 196) gli inventori dell'arte del ricamo furono i Frigi; la tradizione è riportata anche da ISIDORO *Or.*, XIX, 22, 22. Marziale riferisce più genericamente tale tecnica a manifattura orientale (*Ep.* VIII, 28, 17 s.; XIV, 150). L'uso del ricamo si generalizzò in ambito romano, come confermano le fonti (cfr. THESAURUS s. v. *acus*: *acu pingere*, *acu premere* ecc.). Un'altra tecnica per realizzare stoffe figurate era quella della pittura di origine egiziana: PL. *N.H.*, XXXV, 150 (cfr. ad es. PERDRIZET 1934, p. 97 ss.). In ambito orientale è ben diffusa anche la tecnica ad applicazioni cfr. ad es. le stoffe di Noin Ula, *infra* n. 27.

⁷ *Supra* nn. 1-3.

⁸ DIOD. 20, 46; PLUT. *Dem.*, 12,3. Sul peplo di Atena fonti in MICHAELIS 1871, p. 328 s.

⁹ AR. *Ath. Pol.*, 49,3; su cui v. FOUCART 1895, p. 24 ss.

¹⁰ *Anth. Pal.* VI, 136.

¹¹ Sul problema dei "cartoni" v. BRUNEAU 1984, che ne nega decisamente l'esistenza; diversamente l'ANDERSEN (1985) si esprime decisamente a favore. Per una posizione di mediazione v. la scrivente s.v. *Trasmissione delle iconografie*, in EAA, Suppl. II, in corso di stampa.

¹² EUR. *Ion.*, 1141 ss.

¹³ FERECIDE (Diels, *Vorsokratiker*, 2, 202 s.).

¹⁴ STEINGRÄBER 1985, nr. 51. Potremmo forse interpretare come imitazione di tessuti anche i soffitti decorati con fiori sparsi così frequenti nelle tombe di fine VI inizi V sec. a.C.: *ibidem*, *passim*.

¹⁵ ATH. XII, 525 c.

¹⁶ PLUT. *Vita Tim.*, 8.

¹⁷ Sul manto di Despoina v. da ultimo STEWART 1990, pp. 94 ss., 303 s., ivi bibl., fig. 792.

¹⁸ PS.AR. *De mir. ausc.*, 96, 838 a; v. anche ATH. XII, 541 a-b; per il commento al passo cfr. JACOBSTAHL 1938, p. 205 ss.; HEURGON 1966, p. 445 ss.

¹⁹ Sulla notorietà delle manifatture milesie v. ATH. XV, 691 a.

²⁰ RÜSCH - VON LORENTZ 1966, p. 762 ss.; sull'arte tessile e sulle sue varie tecnologie resta ancora fondamentale FORBES 1956.

²¹ ATH. V, 196 f; 197 e; 197 b. Un'interessante testimonianza del modo con cui tali drappi potevano essere appesi alle pareti proviene da una tomba etrusca del III sec. a.C. (STEINGRÄBER 1985, nr. 161); ancora dal mondo etrusco di età ellenistica siamo informati di come con tessuti venivano coperte le gambe delle *klinai* (STEINGRÄBER 1979, tav. XXVI).

²² ATH. XII, 538 c-d.

²³ THEOCR. XV, 78 ss.; ma cortine ricamate con raffigurazioni di Persiani sono ricordate come simbolo di lusso anche da Teofrasto (*Car.* V, 9).

²⁴ PLAUT. *Pseud.*, 147 s.

²⁵ Cfr. ATH. V, 196 f (immagini di re e raffigurazioni mitiche); THEOPHR. *Car.* V, 9 (Persiani); THEOCR. XV, 78 ss. (Adone); PLAUT. *Men.*, I, 142-44 (Adone e Ganimede).

²⁶ PLUT. *Dem.*, 41,3; ATH. XII, 535 s. (Demetrio); APP. *Pun.*, 66 (Scipione); SVET. *Nero*, 25 (Nerone); POLL. X,43; v. anche DIOG. LAERT. VI, 102 (berretto di Menedemo d'Eretria). Vesti ornate di stelle (spesso difficilmente distinguibili dai fiori) sono forse documentate anche nella produzione vascolare della fine del V sec. a.C. (v. ad es. l'*hydria* del Pittore di Meidias con il ratto delle Leucippidi, Londra British Museum: ARIAS - HIRMER 1960, fig. 215; l'anfora del Pittore del Dinos con Pelope ed Ippodamia, Arezzo, Museo Archeologico: *ibidem*, fig. 213; il cratere del Pittore dell'Ilioupersis con Oreste a Delfi, Napoli, Museo Nazionale: *ibidem*, fig. 239 ecc.). Un drappo stellato è appeso anche sopra il cataletto nel monumento di *Amiternum*: FRANCHI 1963-64, p. 24 ss., tav. V.

²⁷ Cfr. RUDENKO 1958, figg. 390-91; ID. 1963, *passim*; RÜSCH - VON LORENTZ 1966, *passim*; s.v. *Tappeti*, in EAA 1966.

²⁸ VON LORENTZ 1937, p. 198 ss. La tesi del VON LORENTZ fu sostanzialmente accettata: cfr. ad es. ROBERTSON 1967, p. 136; RÜSCH - VON LORENTZ 1966, p. 770; OVADIAH, 1980 pp. 189 s., 196; ulteriore bibl. in SALZMANN 1982, p. 56, n. 480.

²⁹ SALZMANN 1982, p. 55 ss. Che la grande pittura da cavalletto possa aver influenzato il repertorio musivo sembra più che probabile: il mosaico di Pella firmato da *Gnosis* ad esempio e quello degli Eroti di Alessandria (cfr. SALZMANN 1982, nrr. 103, 134) potrebbero essere messi in relazione con un quadro di *Melanthios*, discepolo di *Pamphilos* (MORENO 1964, p. 68 ss.). Così il pannello con Teseo che rapisce Elena (SALZMANN 1982, nr. 101) mostra decise assonanze con gli affreschi della tomba di Vergina (ANDRONIKOS 1992, p. 97 ss., fig. 57). Ma il repertorio pittorico (peraltro a noi per gran parte sconosciuto) non esaurisce le problematiche della produzione musiva, che trovò le proprie fonti di ispirazione anche in altre manifestazioni artistiche: la caccia di Alessandro di Pella (SALZMANN 1982, nr. 78) può forse essere ricollegata ad archetipi scultorei, come le Menadi di Olinto (SALZMANN 1982, nr. 87), lontane eredi della creazione callimachea. Il legame con la coeva produzione vascolare sembra invece emergere nel Dioniso su carro di Olinto (SALZMANN 1982, nr. 87), che sembra riproporre uno schema abbastanza originale e attestato nella ceramica attica a figure rosse e magno greca (GASPARRI 1986, nr. 457 ss.). Inoltre il mosaico, per la sua stessa funzione (copertura di pavimenti), dovette affrontare il problema della divisione dello spazio, estraneo alle creazioni pittoriche e scultoree e proprio invece dei tessuti soprattutto da arredamento.

³⁰ Adolphseck, coll. principe d'Assia, cratere del Pittore di Cecrope: BEAZLEY 1963, p. 1346,1; BECATI 1959, fig. 631.

³¹ STEINGRÄBER 1985, nr. 178.

³² V. *supra* n. 27.

³³ SALZMANN 1982; BRUNEAU 1972; sul mosaico tessellato ellenistico v. anche OVADIAH 1980 e, da ultimo, DUNBABIN 1994, p. 26 ss.

³⁴ ESCH. *Coef.*, 231 s.; ESCH. *Ion.*, 1161 s.; PLAUT. *Pseud.*, 147 s.

³⁵ V. *supra* nn. 15, 21-22.

³⁶ POLL. VII, 55; v. anche VII, 48, dove il *theraion himation* è così denominato o dall'isola di Tera oppure perché decorato con animali.

³⁷ V. *supra* n. 27.

³⁸ Animali singoli o in teoria: SALZMANN 1982, nrr. 63 (Corinto); 116, 117, 119 (Sicione); 86 (Olinto); 134 (Alessandria); 12, 13 (Arpi); 73 (Olbia). Animali in lotta: *ibidem*, 64 (Corinto); 120 (Sicione); 77, 78, 84 (Olinto); 37 (Eretria); 95, 105 (Pella); 19 (Atene); 72 (Mozia).

³⁹ *Kylix* del Pittore di Pan, Roma, Villa Giulia: BEAZLEY 1931, p. 26, n. 76; ID. 1963, p. 560, 156; coppa, Monaco: FURTWÄNGLER - REICHOLD 1909, tav. 114,1; *skyphos* di Hieron Makron: *supra* n. 4; cratere del Pittore di Kleophon, Spina, Museo: ALFIERI - ARIAS - HIRMER 1958, fig. 85; BEAZLEY 1963, p. 1143,1; per le stoffe di Crimea v. BIEBER 1928, p. 7 ss.; cfr. inoltre una stoffa da Noin Ula: BOROVKA 1926, p. 356, fig. 8.

⁴⁰ CURT. RUF. 3,3, 17; PAUS. X,31,6.

⁴¹ SALZMANN 1982, nrr. 20 (Atene); 39 (Eretria); 70 (Megara); 166 (Pergamo); 13 (Arpi).

⁴² EUR. *Ion.*, 1161; ARIST. *Ran.*, 937 s.; ATH. XI, 477 f - 478.

⁴³ *Skyphos* di Hieron Makron e *skyphos* di Chiusi: *supra* n. 4; cratere del Pittore di Pronomos con Dioniso e Arianna, ora a Napoli, Museo Nazionale: ARIAS - HIRMER 1960, fig. 218 ss. Per le sfingi nei mosaici v. SALZMANN 1982, nrr. 3 (Rodi); 9 (Olinto); 38 (Eretria) e p. 52.

⁴⁴ EUR. *Ion.*, 1163 - 65; THEOCR. XV, 78 ss.; PLAUT. *Men.*, I, 142-44.

⁴⁵ VERG. *Aen.*, 5, 250 ss.; VAL. FL. *Arg.*, 2, 407 ss.; HYG. *Fab.*, 274.

⁴⁶ SALZMANN 1982, tav. 95,1; BOESELAGER 1983, pp. 20-24.

⁴⁷ ATH. V, 196 f (raffigurazioni mitiche in generale); per Bellerofonte cfr. SALZMANN 1982, nrr. 78 (Olinto), 114 (Rodi).

⁴⁸ SALZMANN 1982, nrr. 101 (Teseo); 104 (Amazzoni); 77 (Nereidi che portano le armi di Achille); 88 (Achille, Tetide e Nereidi); 87 (Dioniso); 96 (Dioniso); BRUNEAU 1972, p. 89 (Dioniso).

⁴⁹ Mostri marini: Pittore di Meidias: HAHLAND 1930, tavv. 18-19 (cratere a campana ora a Vienna), tav. 22 a (frammento di coppa da Jena della bottega del Pittore di Meidias); coppa di Hieron Makron, Berlino, Staatliche Museen: BEAZLEY 1963, p. 462, 48; *oinochos* da Kertch: SCHEFOLD 1934, nr. 375; cratere del Pittore di Meleagro, Paul Getty Museum: ARIAS 1994, fig. 618.

⁵⁰ Protomi equine: cratere a campana del Pittore di Meidias: HAHLAND 1930, tav. 13; cratere del Pittore di Cecrope: *supra* n. 30; *hydria* del Pittore di Suessola: ARIAS - HIRMER 1960, fig. 221; v. anche il cratere di Berlino: TRENDALL - WEBSTER 1971, III, 3, 10; e alcuni vasi da Kertch: SCHEFOLD 1934, nr. 145 (*hydria*, Berlino, Staatliche Museen); nr. 152 (*hydria* da Rodi,

museo di

Istanbul); nr. 104 (cratere a campana, Napoli, Museo Nazionale). Per il mosaico di Delo: v. BRUNEAU 1972, p. 235 ss.

⁵¹ Manto di Despoina: *supra* n. 17. Nell'ambito di questa tematica si possono forse annoverare anche le quadrighe (?) con figure alate del manto d'Era del cratere a campana del Pittore di Meidias ora al Museo di Villa Giulia: HAHLAND 1930, fig. 13 a.

⁵² Pesci e delfini singoli e in teoria: SALZMANN 1982, nrr. 2 (Ai Khanoum); 12, 13, 14 (Arpi); 40 (Eretria); 106 (Pellene); 107 (Pireo); 125 (Tarso); 139 (Olimpia); 141 (Taso); suppl. 2 (Kourion); BRUNEAU 1972, p. 89 (Delo). Tritoni e tritonesse: SALZMANN 1982, nrr. 138 (Olimpia); 169 (Sparta); BRUNEAU 1972, p. 89 (Delo). Mostri marini: SALZMANN 1982, nrr. 2 (Ai Khanoum); 14 (Arpi); 137 (Lebena); 154 (Erythrai); 158 (Kaulonia). Scilla: SALZMANN 1982, nrr. 42 (Eretria); 112 (Rodi); suppl. 3 (Nea Paphos). Nereidi in teoria: v. *supra* n. 48; singole: Eretria: DUCREY 1993, p. 88 ss.; SALZMANN 1982, p. 76, tav. 93, 2-3 (Clazomene).

⁵³ Cfr. anche la Nereide della Tomba 2 di Paestum: PONTRANDOLFO - ROUVERET 1992, p. 283.

⁵⁴ DUCREY 1993, p. 88 ss.

⁵⁵ ATH. XI, 477 f - 478 a. Il passo è controverso tuttavia l'edizione critica del Koch autorizza tale lettura. Per la fortuna del tema della lotta fra Arimaspi e Grifoni nella produzione tardo classica v. DUCREY 1993, p. 91, ivi bibl.

⁵⁶ SALZMANN 1982, nrr. 119 (Sicione); 36 (Eretria); 84 (Olinto).

⁵⁷ EUR. *Ion.*, 1421.

⁵⁸ SALZMANN 1982, nr. 16.

⁵⁹ PLUT. *Vita Tim.*, 8,3.

⁶⁰ Per la tela di Andromaca v. HOM. *Il.*, XXII, 441 s.; i bordi floreali sembrano prediletti dai pittori della c.d. fase manieristica (Pittore di Meidias: *supra* n. 5; *hydria* con il ratto delle Leucippidi, Londra, British Museum: ARIAS-HIRMER 1960, fig. 215; Pittore di Pronomos, cratere a volute con Dioniso e Arianna da Ruvo, Napoli, Museo Nazionale: ARIAS-HIRMER 1960, fig. 218); ma non mancano testimonianze della tarda classicità (Pittore dell'Ilioupersis, cratere a volute con Oreste a Delfi da Ruvo, Napoli, Museo Nazionale: ARIAS-HIRMER 1960, fig. 239; Pittore di Marsia, lebetes da Kertch: *ibidem*, fig. 226) e il tema è ancora ben documentato nelle stoffe di Noin Ula (BOROVKA 1926, figg. 7-8). Per i fiori sparsi cfr. ancora i manieristi (Pittore di Meidias, Pittore di Pronomos: *supra loc. cit.*; Pittore del Dinos, anfora con Pelope e Ippodamia, Arezzo, Museo Archeologico: ARIAS-HIRMER 1960, fig. 213); per l'anfora panatenaica da Teuchira v. ARIAS-HIRMER 1960, tav. XXVIII; anche la soluzione coprente è attestata nelle stoffe di Noin Ula: BOROVKA 1926, fig. 10.

⁶¹ *Supra* nn. 21-22; ATH. XII, 538 c-d (*aulaii zootoi*); V 197 e (*chitoni zootoi*); V 197 b (tappeti con *zodia*). Per la disposizione di tali drappi illuminante mi sembra il raffronto con una delle urnette della tomba dei Volumnii: STEINGRÄBER 1979, tav. XXVI.

⁶² ATH. XII, 525 c.

⁶³ POLL. VII, 55.

⁶⁴ VERG. *Aen.*, I, 648 ss. Ricordiamo ancora i bordi decorati con olivo (*oleis pacalibus*) e con fiori ed edera (*flores hedera intextos*)

delle tele di Atena (per cui v. anche il più volte citato manto di Despoina) e Aracne nella descrizione ovidiana (Ov. *Met.*, VI, 101, 128).

⁶⁵ Drappi di Vergina: ANDRONIKOS 1992, p. 191 ss.

⁶⁶ SALZMANN 1982, nrr. 118 (Sicione); 36 (Eretria); 105 (Pella); 130 (Vergina).

⁶⁷ ATH. XII, 542 d (fonte Duride).

⁶⁸ *Supra* n. 60.

⁶⁹ Sul rapporto tra tale decorazione e la tradizione tessile v. VON LORENTZ 1937, pp. 205, 207 s., 210; e, da ultimo, BRUNEAU 1972, p. 51; OVADIAH 1980, p. 107, ivi precedente bibl.

⁷⁰ Per i mosaici con "mura di città" v. BRUNEAU 1972; OVADIAH 1980, *locc. citt.*; per la coppa di Eufonio v. BEAZLEY 1963, p. 16, 17; per il frammento del Pittore di Meidias: HAHLAND 1930, tav. 17 b; cfr. inoltre il cratere a volute di Polignoto ora a Spina: ALFIERI - ARIAS - HIRMER 1958, fig. 77.

⁷¹ Per i chitoni di Brauron v. VON LORENTZ 1937, p. 207, n. 8, ivi bibl.; JACOBSTAHL 1938, p. 214, n. 35. Per la tenda di Tolomeo v. ATH. V, 196 c. Il decoro a "mura di città" compare anche sul soffitto di una tomba tarquiniese di II sec.a.C. associato alla decorazione a denti di lupo: *infra* n. 75.

⁷² JACOBSTAHL 1938, p. 210 ss.; v. già VON LORENTZ 1937, p. 205.

⁷³ Il motivo è invece preso in considerazione dal VON LORENTZ 1937, p. 209. La differenza fra il motivo a denti di lupo e quello a triangoli (BRUNEAU 1972, p. 50 s.) consiste non solo nella lunghezza dei triangoli ma anche nel fatto che i denti di lupo risultano liberamente disposti contro il fondo contrastante, mentre i triangoli sono inquadrati in una fascia.

⁷⁴ Una rassegna delle vesti con tale motivo decorativo risulta impossibile a causa della frequenza del suo utilizzo: ricordiamo soltanto la già ricordata coppa di Eufonio: *supra* n. 70, e alcuni esempi del Pittore di Meidias (HAHLAND 1930, tavv. 13, 16 a, 18-19), a cui si può aggiungere: cratere del Pittore di Cecrope: *supra* n. 30; anfora del Pittore di Suessola: ARIAS-HIRMER 1960, fig. 221; cratere del Pittore di Pronomos: *ibidem*, fig. 218; *oinochoe* di Atene: TRENDALL - WEBSTER 1971, III.3, 38; vasi da Kertch: SCHEFOLD 1934, nrr. 104, 152, fig. 71 ecc. Per i mosaici con denti di lupo: SALZMANN 1982, nr. 167 (Praeneste); MORRICONE 1980, nr. 8 (pavimento sotto il *ludus magnus*).

⁷⁵ STEINGRÄBER 1985, nr. 161.

⁷⁶ FERECIDE (Diels, *Vorsokratiker*, 2, 202 s.); EUR. *Ion.*, 1141 ss.; EUR. *Iph. Aul.*, 814-16; ATH. XII, 535 s.; PLUT. *Dem.*, 41; APP. *Pun.*, 66; SVET. *Nero*, 25. Una conferma della fortuna del tema cosmico sulle stoffe ci è fornita dal drappo raffigurato sul monumento di Amiternum: *supra* n. 25.

⁷⁷ GHEDINI 1989, pp. 107-113.

⁷⁸ EUR. *Ion.*, 1141 ss.; THEOPHR. *Car.*, V,9; DIOD. 20,46; PLUT. *Dem.*, 12; ATH. V, 196 f.

⁷⁹ EUR. *Iph. Aul.*, 814-16.

⁸⁰ SALZMANN 1982, nrr. 39 (Eretria); 87 (Olinto); 96 (Pella); per Delo v. BRUNEAU 1972, nrr. 214, 293, v. anche p. 89.

⁸¹ SALZMANN 1982, nrr. 77, 79, 88, 101, 104, ulteriori riferimenti a p. 52; BRUNEAU 1972, nrr. 68 (Atena, Hermes e personaggio sconosciuto); 69 (Licurgo e Ambrosia).

ABBREVIAZIONI

ALFIERI N. - ARIAS P.E. - HIRMER M. 1958, *Spina*, Firenze

ANDERSEN F.G. 1985, *Pompeian Painting. Some Practical Aspects of Creation*, in *AnalRom*, 14, pp. 113-128

ANDRONIKOS M. 1992, *The Royal Tombs*, Athens

ARIAS P.E. - HIRMER M. 1960, *Mille anni di ceramica greca*, Firenze

ARIAS P.E. 1994, s.v. *Attici Vasi*, in *EAA II Suppl.* 1971-1994, I, pp. 528-562

BEAZLEY J.D. 1931, *Der Pan Maler*, Berlin

BEAZLEY J.D. 1956, *Attic Black-Figure Vase Painters*, Oxford

BEAZLEY J.D. 1963, *Attic Red-Figure Vase Painters*, Oxford

BECAITI G. 1947, *Meidias. Un manierista antico*, Firenze

BECAITI G. 1959, s.v. *Cecrope*, in *EAA*, II, pp. 450-51

BIEBER M. 1928, *Griechische Kleidung*, Berlin u. Leipzig

BIEBER M. 1934, *Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht*, Berlin

BOESELAGER VON D. 1983, *Antike Mosaiken in Sizilien*, Roma

BOROVKA 1926, *Die Funde der Expedition Koslow in der Mongolei 1924 / 25*, in *AA*, 41, pp. 341-368

BRUNEAU PH. 1972, *Les mosaïques*, in *Délos XXIX*, Paris

BRUNEAU PH. 1984, *Les mosaïstes avaient-ils des cahiers des modèles?*, in *RA*, 1984,2, pp. 241-272

DUCREY P. 1993, in DUCREY P. - METZGER I. - REBER K., *Le quartier de la maison aux mosaïques*, in *Eretria VIII*, Lausanne, pp. 85-96

DUNBABIN K.M.D. 1994, *Early Pavements in the West and the Invention of Tessellation*, in *Ancient Mosaics*, Ann Arbor, pp. 26-40

FORBES R.J. 1956, *Studies in Ancient Technology*, IV, Leiden

FOUCART P. 1895, *Aristote. Constitutions d'Athènes. Notes sur la seconde partie*, in *RPh*, pp. 24-31

FRANCHI M.L. 1963-64, *Monumenti da Amiternum*, in *Studi Miscellanei*, Roma, pp. 21-32

FURTWÄGLER A. - REICHOLD K. 1909, *Griechische Vasenmalerei*, München

- GASPARRI C. 1986, s. v. *Dionysos*, in LIMC, III, Zürich-München, pp. 424-514
- GHEDINI F. 1989, *I mosaici con raffigurazioni zodiacali in Africa Proconsolare*, in *Archeologia e Astronomia*, RdA, Suppl. 9, Venezia, pp. 107-113
- HAHLAND W. 1930, *Vasen um Meidias*, Berlin
- HEURGON J. 1966, *Sur le manteau d'Alkisthène*, in *Mél. K. Michalowski*, Varsovie, pp. 445-448
- JACOBSTAHL P. 1938, *A Sybarite Himation*, in JHS, 58, pp. 205-216
- LORENTZ VON F. 1937, *Barbaron hyphasmata*, in RM, 52, pp. 162-222
- MARTINA A. 1975, *Il riconoscimento di Oreste nelle Coefore e nelle due Elette*, Roma
- MICHAELIS A. 1871, *Der Parthenon*, Leipzig
- MORENO P. 1964-65, *Il realismo nella pittura greca del IV sec. a.C.*, in RIASA, 13-14, pp. 27-98
- MORRICONE M.L. 1980, *Scutulata Pavimenta*, Roma
- NEUMANN G. 1965, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin
- OVADIAH A. 1980, *Geometric and Floral Patterns in Ancient Mosaics*, Roma
- PERDRIZET P. 1934, *La tunique liturgique historiée de Saqqara*, in Mon Piot, 34, pp. 97-128
- PONTRANDOLFO A. - ROUVERET A. 1992, *Tombe dipinte da Paestum*, Modena
- PRANGE M. 1989, *Der Niobidenmaler und seine Werkstatt*, Frankfurt
- ROBERTSON M. 1967, *Greek Mosaics: a Postscript*, in JHS, 87, pp. 133-36
- RUDENKO S.I. 1958, s.v. *Altai*, in EAA, I, pp. 267-74
- RUDENKO S.I. 1963, s.v. *Pazyryk*, in EAA, V, pp. 1003-1008
- RÜSCH H. - VON LORENTZ F. 1966, s.v. *Tessuti*, in EAA, VII, pp. 762 - 775
- SALZMANN D. 1982, *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken*, Berlin
- SCHEFOLD K. 1934, *Kertscher Vasen*, Berlin-Leipzig
- STEINGRÄBER ST. 1979, *Etruskische Möbel*, Roma
- STEINGRÄBER ST. 1985, *Etruskische Wandmalerei*, Stuttgart-Zürich
- STEWART A. 1990, *Greek Sculpture*, New Haven - London
- TRENDALL A.D. - WEBSTER T.B.L. 1971, *Illustrations of Greek Drama*, London

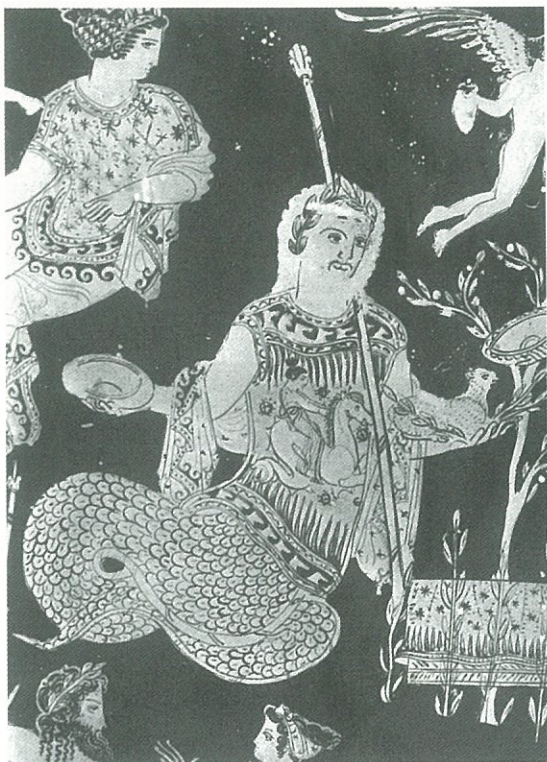


Fig. 1 - Adolphseck, coll. Principe d'Assia: cratere del Pittore di Cecrope (da: EAA, II, 1959, fig. 631)



Fig. 2 - Vulci, Tomba François: Vel Saties (da: Steingraber 1985, fig. 185)

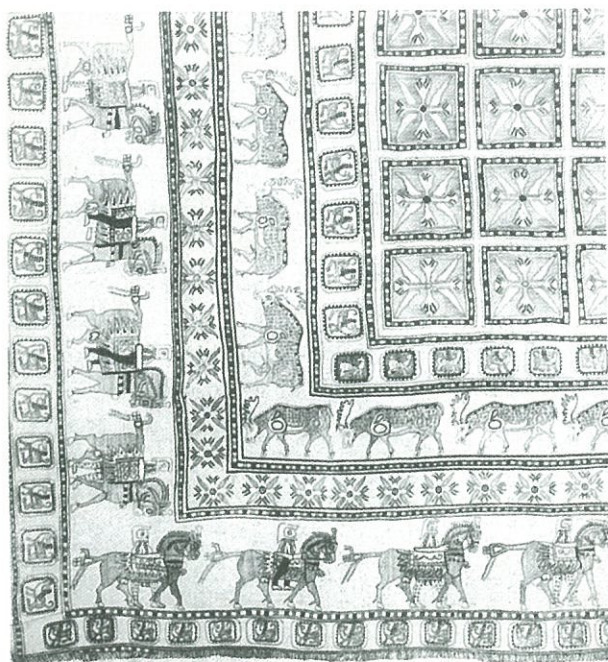


Fig. 3 - Leningrado, Museo dell'Ermitage: tappeto di lana tessuta da Pazyryk (da: Rudenko 1958, fig. 390)



Fig. 4 - Ricostruzione di un tappeto da Noin Ula (da: EAA, VII, 1966, fig. 717)



Fig. 5 - Arpi: mosaico a ciottoli (da: Salzmann 1982, tav. 67)

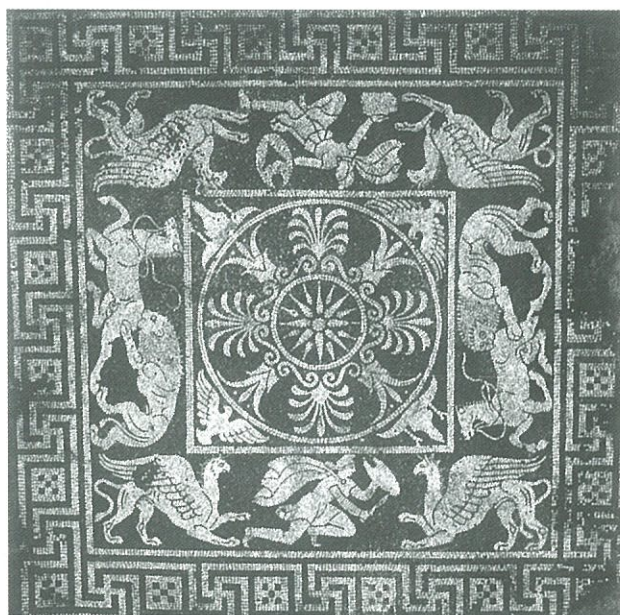


Fig. 6 - Eretria: mosaico a ciottoli (da: Ducrey 1993, tav. II,1)



Fig. 7 - Roma, Museo di Villa Giulia: coppa del Pittore di Pan (da: Beazley 1931, tav. 6,5)

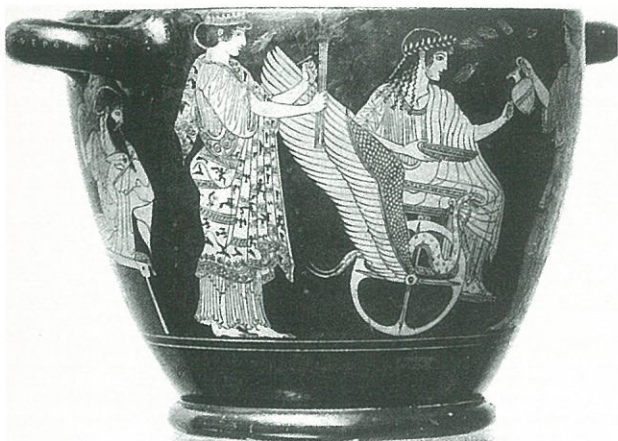


Fig. 8 - Londra, British Museum: skyphos di Hieron Makron (da: Bieber 1934, tav. 13, 1-2)



Fig. 9 - Chiusi, Museo: skyphos del Pittore di Penelope (da: Neumann 1965, fig. 68)



Fig. 10 - Parigi, Museo del Louvre: anfora del Pittore di Suessola (da: Arias-Hirmer 1960, fig. 221)



Fig. 11 - Atene, Museo Nazionale: particolare del manto della Despoina da Lykosoura (da: Stewart 1990, fig. 792)



Fig. 12 - Eretria: mosaico a ciottoli (da: Ducrey 1993, fig. 98)



Fig. 13 - Eretria: mosaico a ciottoli (da: Ducrey 1993, fig. 95)

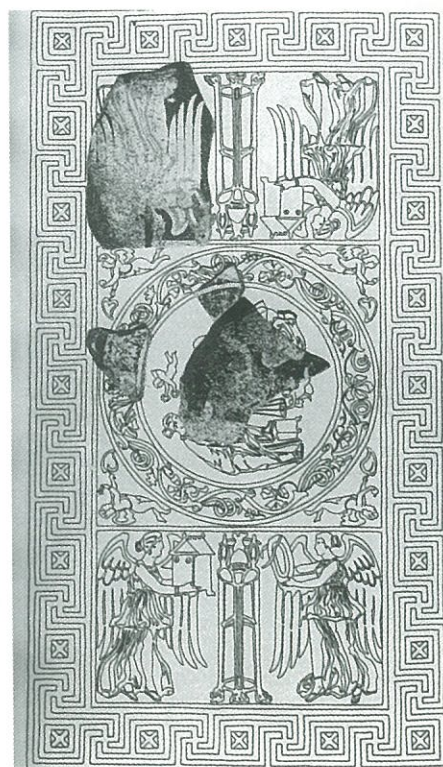


Fig. 14 - Çanakkale, Museo: mosaico a ciottoli da Asso (da: Salzmann 1982, tav. 61)



Fig. 15 - Salonicco, Museo: drappo dalla tomba di Filippo II a Vergina (da: Andronikos 1992, fig. 156)



Fig. 16 - Sicione, Museo: mosaico floreale a ciottoli (da: Salzmann 1982, tav. 20)

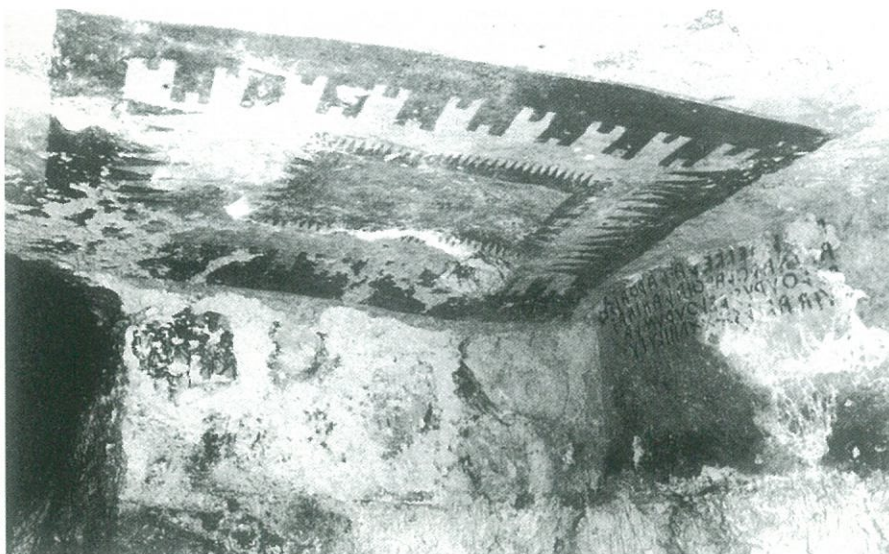


Fig. 17 - Tarquinia, Tomba Doppia: particolare del soffitto di uno dei loculi (da: Steingraber 1985, fig. 387)