



# THIASOS

RIVISTA DI ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA ANTICA

2024, n. 13.2

ANTICHI MAESTRI IN GRECIA E A ROMA

a cura di Massimiliano PAPINI

«THIASOS» Rivista di archeologia e architettura antica

Anno di fondazione: 2011

*Direttore:* Giorgio Rocco (Politecnico di Bari, Dipartimento di Architettura, Costruzione e Design - ArCoD;  
Presidente CSSAr Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma)

*Comitato editoriale:* Monica Livadiotti, Editor in Chief (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Roberta Belli (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Luigi M. Calì (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Maria Antonietta Rizzo (Università di Macerata, Dipartimento di Lettere e Filosofia), Giorgio Ortolani (Università di Roma Tre, Dipartimento di Architettura); Fani Mallouchou-Tufano (Technical University of Crete, School of Architecture; Committee for the Conservation of the Acropolis Monuments – ESMA); Gilberto Montali (Università di Palermo, Dipartimento di Culture e Società)

*Redazione tecnica:* Paolo Baronio (Scuola Superiore Meridionale, Napoli), Davide Falco (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Antonello Fino (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Gian Michele Gerogiannis (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Chiara Giatti (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell’Antichità), Antonella Lepone (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell’Antichità), Giuseppe Mazzilli (Università di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici), Luciano Piepoli (Università di Bari, Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica), Valeria Parisi (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Konstantinos Sarantidis (Ministero della Cultura Ellenico), Rita Sassu (Unitelma, “Sapienza” Università di Roma).

*Comitato scientifico:* Isabella Baldini (Università degli Studi di Bologna “Alma Mater Studiorum, Dipartimento di Archeologia), Dimitri Bosnakis (Università di Creta, Dipartimento di Storia e Archeologia), Margherita G. Cassia (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Ortwin Dally (Deutsches Archäologisches Institut, Leitender Direktor der Abteilung Rom), Vassiliki Eleftheriou (Director of the Acropolis Restoration Service YSMA), Diego Elia (Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Scienze Antropologiche, Archeologiche e Storico Territoriali), Elena Ghisellini (Università di Roma Tor Vergata, Dipartimento di Antichità e Tradizione Classica), Kerstin Höghammar (professore emerito Uppsala University, Svezia), François Lefèvre (Université Paris-Sorbonne, Lettres et Civilizations), Marc Mayer Olivé (Universitat de Barcelona, Departamento de Filología Latina), Marina Micozzi (Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, Dipartimento di Scienze dei Beni Culturali), Massimo Nafissi (Università degli Studi di Perugia, Dipartimento di Scienze Storiche sezione Scienze Storiche dell’Antichità), Massimo Osanna (Università degli studi di Napoli Federico II, Direttore generale Soprintendenza Pompei), Domenico Palombi (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell’Antichità), Chiara Portale (Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Beni Culturali sezione archeologica), Elena Santagati (Università degli Studi di Messina, Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne), Piero Cimbolli Spagnesi (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Storia dell’Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici), Thomas Schäfer (Universität Tübingen, Institut für Klassische Archäologie), Pavlos Triantaphyllidis (Director of the Ephorate of Antiquities of Lesbos, Lemnos and Samos, Greece), Nikolaos Tsoniotis (Ephorate of Antiquities of Athens, Greece)

Ambra MORTELLARO, *“La incoronazione di Rosana [...] amata grandemente da Alessandro”: un quadro di Aezione e la sua fortuna*

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright.

Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale.

La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)  
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2279-7297

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

A. MORTELLARO, *“La incoronazione di Rosana [...] amata grandemente da Alessandro”: un quadro di Aezione e la sua fortuna*, in PAPINI M. (a cura di), *Antichi maestri in Grecia e a Roma, Thiasos* 13.2, 2024, pp. 111-124

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.



## “LA INCORONAZIONE DI ROSANA [...] AMATA GRANDEMENTE DA ALESSANDRO”: UN QUADRO DI AEZIONE E LA SUA FORTUNA

Ambra Mortellaro\*

**Keywords:** *Action*, Alexander the Great, wedding iconography, veil.

**Parole chiave:** Aezione, Alessandro Magno, iconografia delle nozze, velo.

### Abstract:

*The paper analyses the evidence relating to the famous painting by the Greek painter Aetion depicting the wedding of Alexander the Great and Roxane. The ancient artwork is lost but its content is known thanks to an ekphrasis by the rhetorician Lucian, which inspired attempts at reconstruction and retellings of the theme by painters of the modern age. The research considers the coeval iconographic tradition for wedding scenes, known primarily from vase painting, and a Pompeian fresco perhaps derived from Aetion's painting. Aetion's work proves to be innovative, charged with multiple levels of meaning, designed to create awe and emotional involvement in viewers.*

*Il contributo prende in analisi le testimonianze relative al celebre quadro del pittore greco Aezione raffigurante le nozze di Alessandro Magno e Rossane. L'opera antica è perduta ma il suo contenuto è noto grazie ad un'ekphrasis del retore Luciano, che ha ispirato i tentativi di ricostruzione e le rielaborazioni del tema da parte di pittori d'età moderna. La ricerca considera la coeva tradizione iconografica per scene di matrimonio, nota principalmente dalla pittura vascolare, e un affresco pompeiano forse debitore della pittura di Aezione. L'opera di Aezione si rivela innovativa, carica di molteplici livelli di significato, ideata per creare stupore e coinvolgimento emotivo negli spettatori.*

Il pittore greco Aezione<sup>1</sup>, noto dalle fonti letterarie (Plinio il Vecchio<sup>2</sup> ne pone il *floruit* tra il 352 e il 349 a.C.), aveva dipinto le nozze di Alessandro Magno e Rossane, figlia del satrapo di Battriana Ossiarte, celebrate nel 327 a.C.

L'opera fu oggetto nel II sec. d.C. di un'ekphrasis di Luciano, la quale resta il principale riferimento per chi voglia interrogarsi sull'aspetto del dipinto di Aezione. Il retore offre una testimonianza unica sull'operato di Aezione, altrimenti noto solo grazie a rapidi riferimenti di altri autori: è ricordato come pittore<sup>3</sup>, bronzista<sup>4</sup> e scultore in legno<sup>5</sup>; Plinio il Vecchio<sup>6</sup> propone un elenco di opere a lui attribuite<sup>7</sup>, nominando anche una *nova nupta verecundia notabilis*, probabile sintetico riferimento a Rossane.

\* Sapienza Università di Roma; ambra.mortellaro@uniroma1.it

<sup>1</sup> Per Aezione nelle fonti antiche vd. *DNO* 2014, IV, pp. 257-263. Bibliografia moderna su Aezione (con particolare riferimento alla pittura con le nozze di Alessandro e Rossane): FAEDO 1985, p. 23; MAFFEI 1986; MORENO 1987, p. 162; MORENO 1993, p. 126; STEWART 1993, pp. 182-190; MAFFEI 1994, pp. LV-LXVI; POLLITT 2014, p. 295; CORSO 2021.

<sup>2</sup> *Plin. nat.*, XXXV, 78.

<sup>3</sup> *Cic. parad.*, 33-38; *Cic. Brut.*, 70; *Plin. nat.* XXXV, 50.

<sup>4</sup> *Plin. nat.*, XXXIV, 50; un possibile riferimento ad Aezione scultore di Amphipolis in *Call. anth. graec.*, IX, 336 (CORSO 2021, pp. 480-481, ipotizza l'attribuzione all'artista del fregio del tumulo di Kasta).

<sup>5</sup> *Theoc. anth. graec.*, VI, 337.

<sup>6</sup> *Plin. nat.* XXXV, 78.

<sup>7</sup> Per un quadro delle ipotesi di ricostruzione delle opere vd. CORSO 2021.

Nel dialogo *Herodotus sive Aetion*<sup>8</sup>, Luciano ricorda la vicenda accaduta ad Aezione incastonando nel racconto l'*ekphrasis* dell'opera<sup>9</sup>. Secondo Luciano, il pittore, piuttosto anziano, esibì il suo quadro con le nozze di Alessandro in occasione della 114° olimpiade, nell'estate del 324 a.C.; questo piacque talmente tanto al giudice Prossenide da indurlo a concedere all'artefice la propria figlia in sposa. Luciano prosegue con la descrizione dell'opera, premettendo che egli la vide personalmente in Italia<sup>10</sup>: "Rappresenta una splendida camera con il letto nuziale, e Rossane, una fanciulla bellissima, è seduta su di esso con gli occhi bassi a terra, piena di timido pudore di fronte ad Alessandro che è in piedi. Alcuni amorini sorridono: uno di loro, standole dietro le spalle, sta togliendo il velo dal capo di Rossane e la mostra allo sposo; un altro, proprio come un servo, sta sfilandole il sandalo dal piede, perché sia pronta a coricarsi. Un altro amorino ancora ha afferrato Alessandro per il mantello e lo sta trascinando con tutte le sue forze verso Rossane. Il re stesso porge una ghirlanda alla fanciulla ed Efestione pronubo e paraninfo si trova lì accanto con una fiaccola accesa in mano, appoggiato a un bellissimo giovane che suppongo sia Imeneo – il nome non era scritto. Dall'altra parte del quadro, altri amorini giocano con le armi di Alessandro: due stanno sorreggendo la sua lancia, come portatori schiacciati dal peso di una trave, altri due ne trasportano un terzo, anche lui senza dubbio un re, adagiato sullo scudo, trascinandolo per le maniglie. Un altro ancora, infilatosi sotto la corazza rovesciata a terra, sembra stare in agguato per spaventare gli altri nel momento in cui, trascinando lo scudo, gli saranno vicini"<sup>11</sup>.

L'*ekphrasis* di Luciano permette di conoscere molti dettagli dell'originale pittura di Aezione, descrivendone i personaggi, la gestualità e l'ambientazione. Tuttavia, il racconto secondo cui Alessandro starebbe assistendo allo svelamento della sposa ha indotto parte della critica moderna a credere a un fraintendimento dell'iconografia da parte del retore<sup>12</sup>. Piuttosto, la tesi di fondo del presente lavoro è che Aezione non intendesse rappresentare un momento preciso del rito nuziale ma che il velo, il sandalo e gli eroti siano funzionali alla caratterizzazione di Rossane come sposa. Si intende, inoltre, sottolineare la portata innovativa del quadro di Aezione e indagare i reali significati sottesi ad una così complessa e ricca composizione pittorica. Per il raggiungimento di tale scopo, nella prima parte del contributo si ripercorrono a ritroso i momenti salienti della ricezione dell'opera con le nozze di Alessandro e Rossane, dall'età moderna a quella antica. Nella seconda parte, si considera la tradizione iconografica greca di scene nuziali e si procede al confronto dell'opera di Aezione con altre immagini di scene matrimoniali precedenti o contemporanee all'artista.

## 1. Ridare vita all'antico: da Raffaello al Neoclassicismo

In età rinascimentale Raffaello Sanzio delinè per primo l'immagine delle nozze del re macedone e Rossane sulla base della descrizione di Luciano. L'*ekphrasis* lucianea<sup>13</sup> del dipinto di Aezione fu forse scelta da Raffaello perché offriva l'occasione di competere con un maestro dell'antichità, preferita alla descrizione più sintetica delle nozze riportata da Curzio Rufo (in cui i due sposi consumano il pane tagliato con la spada secondo l'uso macedone)<sup>14</sup>. Disegni preparatori<sup>15</sup> (fig. 1) furono predisposti dall'urbinate in vista della decorazione, commissionata dal banchiere senese Agostino Chigi, della camera da letto patronale al primo piano della romana Villa Farnesina<sup>16</sup>.

Solo a causa dell'impossibilità di far fronte a tale impegno da parte di Raffaello, l'incarico passò a Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma<sup>17</sup>, il quale adoperò e rielaborò a sua volta i disegni del predecessore. Il grande affresco delle nozze di Alessandro e Rossane dipinto dal Sodoma<sup>18</sup> andò a occupare la parete settentrionale, mentre le rimanenti tre

<sup>8</sup> Luc. *Herod.* 4-6.

<sup>9</sup> Luciano fa inoltre riferimento alle labbra rosse della Rossane di Aezione in un passo delle *Imagines* (7, 8).

<sup>10</sup> CORSO 2021 ne ipotizza l'arrivo a Roma al tempo di Nerone e una possibile esposizione dall'età di Vespasiano presso il *templum Pacis*, ma a riguardo non si hanno indicazioni nelle fonti.

<sup>11</sup> Traduzione italiana da MAFFEI 1994, pp. 113-115.

<sup>12</sup> Vd. *infra*.

<sup>13</sup> Il testo in greco dell'opera di Luciano, edito a stampa per la prima volta a Venezia nel 1503, era conosciuto in età rinascimentale mentre meno nota sembra essere stata la versione latina del dialogo *Herodotus vel Aetion*, stampata nel 1529 a cura di Obsopoe. Per i manoscritti quattrocenteschi vd. WITTEK 1952; per le edizioni a stampa vd. MACLEOD 1972; FAEDO 1985, p. 29.

<sup>14</sup> Curt. VIII, 4, 22-27.

<sup>15</sup> Si discute sulla paternità di alcuni disegni con le nozze di Alessandro e Rossane. Sono ritenute opere di Raffaello una sanguigna all'Albertina (POPHAM, WILDE 1949, p. 316; KNAB *et al.* 1983, p. 610, n. 539; FAEDO 1985, p. 24, fig. 17; ALEXANDER-SKIPNES 2024, p.

64, fig. 4.14) e un disegno a penna al Teylers Museum di Haarlem (POPHAM, WILDE 1949, p. 316; KNAB *et al.* 1983, p. 610, n. 540; FAEDO 1985, p. 24, fig. 18; ALEXANDER-SKIPNES 2024, p. 64). Un disegno di discussa attribuzione si trova nel Windsor Castel (POPHAM, WILDE 1949, p. 316, n. 809, fig. 158), mentre un'incisione al British Museum è attribuibile a Iacopo Caraglio (FAEDO 1985, pp. 25, 30; BARTALINI 2014, p. 45, fig. 6). Sui disegni di Raffaello e la loro eco in un arazzo (1550-1570, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 41.190.135) della bottega di Willem de Pannemaker vd. GRANTHAM TURNER 2020.

<sup>16</sup> Sulla Villa Farnesina, da ultimo, TURNER 2022.

<sup>17</sup> Sugli affreschi del Sodoma nella villa vd.: HAYUM 1976, pp. 30-36, 164-177, figg. 42-43; RADINI TEDESCHI 2010, p. 37, tav. p. 279; BARTALINI 2014; JAMES 2021; ALEXANDER-SKIPNES 2024, pp. 63-65.

<sup>18</sup> È probabile che l'avvio dei lavori da parte del Sodoma sia da collocare nel 1516 e che questi dovettero concludersi sul finire del 1517 o, al più tardi, all'inizio del 1518; vd. HAYUM 1966, e BARTALINI 2014, p. 48.



Fig. 1. “Le nozze di Alessandro e Rossane”, sanguigna, attribuita a Raffaello (1517 ca.). Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, inv. 17634.

furono decorate con episodi tratti dalla vita di Alessandro e con una scena che vede il dio Vulcano intento a forgiare frecce alla presenza di eroti<sup>19</sup>. Diverse le interpretazioni moderne proposte per il ciclo pittorico, alla ricerca di un nesso tra gli affreschi e le vicende biografiche del committente<sup>20</sup>. Più verosimilmente, protagonista delle pitture è la potenza dell’amore<sup>21</sup>, grazie alla quale Rossane poté soggiogare l’invincibile Alessandro. Se, con poche modifiche, la posa di Alessandro nell’affresco del Sodoma appare la medesima immaginata da Raffaello (studiata secondo alcuni sull’Apollo del Belvedere<sup>22</sup>), rispetto all’*ekphrasis* antica sono numerose le variazioni e le aggiunte. Il dipinto della Villa Farnesina, dal respiro monumentale, colto e ricco di dettagli, si caratterizza come pienamente cinquecentesco, allontanandosi dall’intento di restituzione visiva dell’*ekphrasis* che era stato proprio degli studi di Raffaello.

Le nozze di Alessandro Magno e Rossane fecero quindi la loro comparsa anche nella trattatistica rinascimentale<sup>23</sup>, pur senza alcun riferimento all’originario ideatore dell’opera, il greco Aezione. Lodovico Dolce, nel suo *Dialogo della Pittura, intitolato l’Aretino* del 1557, mise in scena un dialogo immaginario tra Pietro Aretino e Giovan Francesco Fabrini. Sul finire del passo, l’Aretino incalza<sup>24</sup>: “Questa è una carta, nella quale rappresentò Rafaello, in disegno di acquarella, tocco ne’ chiari con biacca, la incoronazione di Rosana, la quale, essendo bellissima femina, fu amata grandemente da Alessandro Magno” – segue la descrizione del dipinto. Fabrini risponde: “Questa inventione parmi aver letta in Luciano”; e Aretino ribatte che tale fu la bravura di Raffaello nel dipingerla che viene “in dubbio se Rafaello l’avesse tolta da’ libri di Luciano o Luciano dalle pitture di Rafaello; se non fosse che Luciano nacque più secoli avanti”.

Tra Cinquecento e Ottocento numerose opere pittoriche<sup>25</sup> testimoniano la continuità nella raffigurazione del tema. Fuori dal territorio italico, le nozze di Alessandro e Rossane furono dipinte da Francesco Primaticcio (tra il 1541 e il 1544) su commissione del re Francesco I a Fontainebleau, a ornamento della camera di Madame d’Étampes<sup>26</sup>. Nuovamente a Roma, intorno al 1560 Taddeo Zuccari, negli affreschi con scene della vita di Alessandro occupanti i soffitti della casa di Alessandro Mattei in via delle Botteghe Oscure (attuale Palazzo Caetani), inserì le nozze di Alessandro e Rossane al centro del soffitto del piano nobile dell’ala occidentale<sup>27</sup>. Inoltre, anche tra le immagini della vita di Alessandro che il pittore dipinse per il castello degli Orsini a Bracciano vi è una raffigurazione del Macedone con Rossane<sup>28</sup>: la coppia è al

<sup>19</sup> La parete est fu destinata alla scena dell’incontro di Alessandro ed Efestione con la famiglia di Dario (episodio dell’errore di Sisigambi); nella parte inferiore della parete, a sinistra del camino, Vulcano (la cui figura riprende quella del Laocoonte) forgia delle frecce su un’incudine, mentre a sinistra un gruppo di eroti è intento a portarne un fascio. La parete ovest fu dipinta probabilmente da un collaboratore del Sodoma poco dopo la morte di Agostino Chigi (avvenuta nel 1520) con una scena di Alessandro che doma Bucefalo; infine, sulla parete sud si trova l’affresco di Alessandro Magno in una scena di battaglia, opera di aiuti del Sodoma.

<sup>20</sup> Una sintesi in FAEDO 1985, p. 26; si segnala la proposta di D’ANDREA 1983, con una lettura ermetico-alchemica, che vede nella scena delle nozze un’allegoria della congiunzione del ferro con il rame.

<sup>21</sup> FAEDO 1985, p. 27.

<sup>22</sup> BARTALINI 2014, p. 45; contraria FAEDO 1985, p. 26.

<sup>23</sup> A riguardo FÖRSTER 1894, p. 192; FAEDO 1985, pp. 23-24.

<sup>24</sup> DOLCE 1557, pp. 191-193.

<sup>25</sup> Per uno studio delle riprese pittoriche moderne delle nozze di Alessandro e Rossane si rimanda a FÖRSTER 1894 e FAEDO 1985.

<sup>26</sup> Dell’affresco del Primaticcio resta il rifacimento ottocentesco (1835) di Abel de Pujol; vd. FÖRSTER 1894, pp. 202-203; FAEDO 1985, p. 38.

<sup>27</sup> GERE 1969, p. 176, n. 135; FAEDO 1985, pp. 32-33 (con ulteriore bibliografia).

<sup>28</sup> *Ibidem*, tav. 123b; FAEDO 1985, p. 36.



Fig. 2. In alto le nozze di Alessandro e Rossane, in basso scambio epistolare tra Alessandro e Aristotele, manoscritto “Stockholm, K. B. Vu. 20”, fol. 37r, 1300. Kungliga biblioteket, National Library of Sweden.

zione latina di Giulio Valerio e nella versione redatta nel X secolo dall’arciprete Leone) e nei testi che da questo si svilupparono. Nella *Historia de Preliis*<sup>38</sup> è narrato l’episodio delle nozze, dove tuttavia Rossane è ritenuta essere una delle figlie di Dario<sup>39</sup>. Nel romanzo di Johannes Hartlieb<sup>40</sup>, con edizioni a stampa a partire dal 1473, nel capitolo intitolato *Quomodo Alexander duxit uxorem Roxanam filiam Darii imperatoris*, Alessandro e Rossane sono descritti (a nozze avvenute) seduti su troni aurei con corone tempestate di gemme preziose<sup>41</sup>. Per la raffigurazione delle nozze l’iconografia maggiormente adoperata nei manoscritti medievali vede i due sposi in piedi e, interposto fra loro, un sacerdote che induce la coppia a congiungere le mani<sup>42</sup>: tale scena ricorre, per esempio, in un manoscritto del 1300 dal titolo *La vie du bon Roy Alixandre*<sup>43</sup> (fig. 2).

<sup>29</sup> Ultima attestazione sul mercato antiquario americano. FAEDO 1985, pp. 39-40, fig. 33 (con ulteriore bibliografia); MAFFEI 2021, p. 741.

<sup>30</sup> La rappresentazione di Rossane in piedi accanto al letto nuziale deriva dalla lettura della traduzione dell’*Herodotus vel Aetion* di Vincenzo Obsopoeo (FAEDO 1985, p. 40). Rossane era già stata raffigurata in piedi in una delle xilografie che illustravano gli *Opera omnia* luciani con la traduzione francese di Filbert Bretin del 1581; tale xilografia fu ripresa nel frontespizio realizzato dall’incisore polacco Jan Ziarnko per l’edizione delle opere di Luciano curata da Jean Baudoin nel 1613; vd. MAFFEI 2021, p. 735 e pp. 739-740, figg. 1, 3.

<sup>31</sup> Basilea, Kunstmuseum, inv. 1173; FÖRSTER 1894, pp. 205-207, tav. 13; FAEDO 1985, p. 41 (con ulteriore bibliografia).

<sup>32</sup> Copenhagen, Royal Museum of Fine Arts, inv. KMS sp306, del 1664; FAEDO 1985, p. 40 (con ulteriore bibliografia); SLUIJTER 2020, pp. 12-13, fig. 5.

<sup>33</sup> Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, 100007, del 1665-1670; FAEDO 1985, p. 40, fig. 35 (con ulteriore bibliografia).

<sup>34</sup> Firenze, Palazzo Pitti, inv. Oda Pitti 1599; ROSENBERG 1977, p. 228; FAEDO 1985, p. 40, fig. 36.

riparo entro una grande tenda dell’accampamento militare, stretta in un abbraccio su un letto, e ormai solo l’ancella che sveste il piede di Rossane rievoca il dipinto di Aezione.

Nel 1635 Laurent de la Hyre offrì su tela la sua differente interpretazione dell’*ekphrasis*<sup>29</sup>: Rossane è in piedi<sup>30</sup> accanto ad un letto, mentre Alessandro le porge una corona con la destra e stringe la sua mano con la sinistra. La congiunzione delle mani fornisce un elemento cerimoniale utile per la comprensione della scena da parte del pubblico contemporaneo ed è forse memore dell’iconografia della tradizione medievale (vd. *infra*). Nel corso del Seicento, Peter Paul Rubens<sup>31</sup>, Gérard de Lairesse<sup>32</sup> e Jean Guillaume Carlier<sup>33</sup> dipinsero le nozze di Alessandro e Rossane, riadattando il soggetto a nuove ambientazioni. Infine, tra le opere che riproposero le nozze di Alessandro e Rossane in stile neoclassico si ricordano: la tela del 1768 di Antoine Julien de Parme<sup>34</sup>, che rivela la conoscenza di Raffaello; quella del 1838 di Johann Erdmann Hummel<sup>35</sup>, con una ricostruzione della camera nuziale memore della visita dell’artista alle *domus* pompeiane.

## 2. Originalità dell’iconografia medievale: la congiunzione delle mani

Con la scelta di dipingere le nozze di Alessandro e Rossane seguendo la descrizione di Luciano dell’opera di Aezione, Raffaello aveva preso le distanze dall’iconografia affermata in età medievale<sup>36</sup>. In tale periodo, la narrazione delle gesta di Alessandro circolò a partire dal *Romanzo di Alessandro*<sup>37</sup> dello Pseudo-Callistene (noto nella traduzione latina di Giulio Valerio e nella versione redatta nel X secolo dall’arciprete Leone) e nei testi che da questo si svilupparono. Nella *Historia de Preliis*<sup>38</sup> è narrato l’episodio delle nozze, dove tuttavia Rossane è ritenuta essere una delle figlie di Dario<sup>39</sup>. Nel romanzo di Johannes Hartlieb<sup>40</sup>, con edizioni a stampa a partire dal 1473, nel capitolo intitolato *Quomodo Alexander duxit uxorem Roxanam filiam Darii imperatoris*, Alessandro e Rossane sono descritti (a nozze avvenute) seduti su troni aurei con corone tempestate di gemme preziose<sup>41</sup>. Per la raffigurazione delle nozze l’iconografia maggiormente adoperata nei manoscritti medievali vede i due sposi in piedi e, interposto fra loro, un sacerdote che induce la coppia a congiungere le mani<sup>42</sup>: tale scena ricorre, per esempio, in un manoscritto del 1300 dal titolo *La vie du bon Roy Alixandre*<sup>43</sup> (fig. 2).

<sup>35</sup> Collezione privata. HUMMEL 1954, pp. 51-52, fig. 80; FAEDO 1985, pp. 40-41, fig. 37.

<sup>36</sup> Sulla tradizione medievale su Alessandro vd.: CARY 1967; ROSS 1971; PÉREZ-SIMON 2008; STONEMAN 2011; BLYTHE 2018.

<sup>37</sup> FÖRSTER 1894, pp. 183-184; FAEDO 1985, p. 30; CENTANNI 1991, p. XXVI.

<sup>38</sup> FAEDO 1985, p. 30; STONEMAN 2011, pp. 19-20; BLYTHE 2018, pp. 503-504.

<sup>39</sup> *Historia de Preliis*, Recensione I 2, libro II, capp. 20-23. Sulla fusione in una delle figure di Rossane e Statira già nella versione del Romanzo attribuito allo Pseudo-Callistene vd. CENTANNI 1991, p. XXXI.

<sup>40</sup> FÖRSTER 1894, p. 184; ROSS 1971, pp. 7-8; FAEDO 1985, p. 30; BUSCHINGER 2011, pp. 308-309.

<sup>41</sup> Capitolo dalla copia a stampa Strasburgo 1486, fol. 20, col. 1; vd. FÖRSTER 1894, p. 184.

<sup>42</sup> ROSS 1971, p. 144, fig. 223; p. 149, fig. 252.

<sup>43</sup> *Kungliga biblioteket*, manoscritto Stockholm, K. B. Vu. 20, fol. 37; PÉREZ-SIMON 2008, fig. LXXXII.

### 3. Rossane protagonista: riflessioni su una pittura pompeiana

Quale possibile copia o rielaborazione del dipinto di Aezione nell'arte di età romana<sup>44</sup> è stata in più occasioni considerata una pittura pompeiana<sup>45</sup> (fig. 3), datata in età neroniana o flavia, proveniente dalla parete sud di un grande triclinio (n. 20) di una *domus* (VI 17, 42-44) della *Insula Occidentalis*. L'affresco raffigura un guerriero, con carnagione scura, in nudità a eccezione di una clamide purpurea, che stringe nella mano destra sollevata una lancia, la cui asta è tenuta quasi verticalmente con la cuspide rivolta verso il basso, e poggia la mano sinistra sull'elsa di una spada appesa al balteo. Sulla destra è presente una fanciulla elegantemente vestita con un sottile chitone giallo chiaro, che scivola lasciando nuda la spalla destra, e un *himation* ceruleo; sui capelli raccolti indossa una coroncina di foglie d'oro e perline ed è adorna di orecchini di perle pendenti e bracciali in oro su entrambi i polsi. Il peso del corpo gravita su un pilastrino alla sua sinistra, sul quale poggia il gomito, mentre la gamba sinistra incrocia su quella retrostante. Uno scettro trasversale è appoggiato sul braccio sinistro, mentre il destro è flesso e con la mano posata sul fianco. A sinistra della figura muliebre giace a terra un elmo calcidese con pennacchio, mentre alla sua destra è raffigurato un erote, che sorregge un arco con la sinistra e un grande scudo con la destra e volge lo sguardo verso la donna. Infine, in secondo piano sulla sinistra compare una figura maschile armata di scudo e lancia, caratterizzata dall'abbigliamento come guerriero persiano: indossa un copricapo oca che cela anche la bocca, una corta tunica manicata e pantaloni verde petrolio (forse un corto mantello è da riconoscere nelle pieghe di tessuto bruno intorno al collo). L'ambientazione è tratteggiata sullo sfondo, con alcuni alberi frondosi sulla sinistra e sulla destra un padiglione con pilastri, oltre i quali si scorge il cielo limpido. La maggioranza della critica è concorde nell'identificare Alessandro nel protagonista della scena: è sottolineata la somiglianza del volto con quello di Alessandro nel celebre mosaico pompeiano e un ulteriore elemento dirimente per il riconoscimento è ritenuto essere il soldato persiano, possibile riferimento al corpo di guardie orientali istituito dal Macedone. Resta dubbia l'identità del personaggio femminile: secondo Adele Lagi De Caro<sup>46</sup> per l'ambiente idilliaco dell'affresco (che sarebbe più adatto al matrimonio d'amore con la figlia di Ossiarte che all'unione politica con la figlia del Gran Re) si tratterebbe di Rossane; Paolo Moreno<sup>47</sup> vi riconosce Statira, il cui rango sarebbe suggerito dalla presenza dello scettro. Infine, Andrew Stewart<sup>48</sup> propone possa trattarsi non tanto di una scena matrimoniale quanto del primo incontro tra Alessandro e Rossane. D'altra parte, partendo dalla constatazione della rarità delle immagini raffiguranti il Macedone a Pompei, Volker Michael Strocka<sup>49</sup> ha offerto una differente ipotesi interpretativa secondo la quale il quadro pompeiano raffigurerebbe l'incontro di Enea e Didone, come raccontato da Virgilio<sup>50</sup>. Didone sarebbe caratterizzata



Fig. 3. Alessandro e Rossane, pannello d'affresco da Pompei, VI 17, 42-44, *Insula Occidentalis*. triclinio n. 20 (età neroniana). Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 41657.

<sup>44</sup> Il quadro di Aezione è stato considerato fonte di ispirazione anche per una pittura parietale da una residenza di Delo (100-150 d.C.): vi compare una donna seduta su un letto, con due eroti alle sue spalle ed un terzo, in prossimità di un albero, che sorregge uno scudo. Tuttavia, le differenze rispetto alla descrizione di Luciano sono numerose e non sembra esservi un rapporto di copia o rielaborazione: vd. STEWART 2014, pp. 186-187, fig. 108; CORSO 2021, p. 579.

<sup>45</sup> Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 41657. Vd. LAGI DE CARO 1988, figg. 1-6; MORENO 1987, p. 162, fig. 164; MORENO 1993, p. 126, fig. 48; STEWART 1993, pp. 186-189, figg. 59-61; *Alessandro Magno, storia e mito* 1995, pp. 278-279, n. 66; *PPM* 1996, VI, pp. 92-93, n. 104 a-c (V. SAMPAOLO); GUZZO 1997, pp. 130-131, n. 82; HODSKE 2007, pp. 264-265, n. 405, tavv. 8 e 183, figg.

4 e 1; STROCKA 2007, fig. 1; *LIMC* 2009, VIII, s.v. *Dido*, p. 169, add. 1 (SIMON E.); QUARANTA 2015, pp. 212-213; CORSO 2021, p. 479, fig. 5; BENSCH 2021, pp. 200-201, tav. 8, fig. 20; COARELLI, LO SARDO 2023, pp. 112-113.

<sup>46</sup> LAGI DE CARO 1988, pp. 77-78.

<sup>47</sup> MORENO 1987, p. 162; MORENO 1993, p. 126.

<sup>48</sup> STEWART 1993, p. 186.

<sup>49</sup> STROCKA 2007, pp. 271-272. Si ritiene identificabile come Zeus imberbe il personaggio maschile seduto in trono presso la Casa dei *Vettii* (in alternativa riconosciuto con replica dell'*Alessandro Keranophoros* di Apelle; vd. MINGAZZINI 1961).

<sup>50</sup> Verg. *Aen.* I, 588-612.

come regina tramite diadema e scettro, mentre Enea sarebbe indicato quale personaggio di rango regale dalla clamide purpurea; nel compagno in vesti orientali andrebbe riconosciuto Acate<sup>51</sup>. Lo studioso raccoglie le testimonianze di una tradizione iconografica che immortala l'incontro di Didone ed Enea, in cui l'eroe appare in nudità con *himation*, lancia e spada; riscontra inoltre un tentativo narrativo nell'ambientazione, per cui Didone sarebbe raffigurata nel suo palazzo ed Enea come colui che arriva da fuori in città<sup>52</sup>. Tuttavia, l'iconografia più ricorrente per l'incontro di Didone ed Enea li vede raffigurati (più volte in contesti pompeiani) seduti e stretti in un abbraccio, inseriti nel paesaggio della grotta del racconto virgiliano<sup>53</sup>. Inoltre, secondo Strocka l'affresco sulla parete antistante nel medesimo triclinio, raffigurante Bacco e Arianna, sarebbe stato accostato a quello con i presunti Enea e Didone con l'intento di mostrare due opposti destini femminili<sup>54</sup>. Sembra però più convincente che l'accostamento sia avvenuto in virtù della comune tematica amorosa<sup>55</sup> e per il rapporto che accomuna Alessandro e Dioniso quali conquistatori dell'Asia<sup>56</sup>; il tema della vittoria militare sarebbe anche suggerito dalla presenza di una Nike *tropaiophoros* nel riquadro centrale della volta a botte posta tra le pareti con i due affreschi<sup>57</sup>.

Il volto della figura maschile, la lunga capigliatura con *anastolè*, la clamide purpurea affibbiata sulla spalla, il soldato persiano e la tipologia delle armi raffigurate sembrano elementi decisivi per una più salda identificazione del protagonista dell'affresco sulla parete sud con Alessandro. Rispetto al dibattito sulla possibile natura di copia della pittura pompeiana, mancano alcuni elementi che permetterebbero di riconoscerci una derivazione dal quadro di Aezione, quali il letto nuziale, i compagni di Alessandro (Efestione e Imeneo) e i numerosi eroti. La critica ha pertanto giudicato l'opera una creazione indipendente di età romana o, in alternativa, una copia di una pittura antica non altrimenti nota<sup>58</sup>. Sebbene la composizione appaia lontana da quella delineata nell'*ekphrasis* luciana e sia pertanto opportuno evidenziarne l'originalità, l'elemento dell'erote che sorregge lo scudo del condottiero può forse essere riconosciuto come eco del quadro di Aezione, semplificazione da parte del pittore romano di un elemento della più ricca e complessa composizione dell'opera greca (in cui due eroti sollevano lo scudo, su cui è adagiato un terzo). Per l'interpretazione della pittura sembra infine opportuno soffermarsi sulla marcata espressività dei volti: il persiano ha gli occhi spalancati, mentre Alessandro aggrota le sopracciglia con un'espressione che sembra di sbigottimento. Anche l'erote appare sorpreso e, come il condottiero, guarda la donna, la quale, invece, tiene lo sguardo fisso di fronte a sé, con aria fiera. Vera protagonista della scena appare essere la bellezza di Rossane, che fu tale da condurre Alessandro ad un fulmineo innamoramento, superiore persino a quello per le armi.

#### 4. Immagini di nozze nel mondo greco: il velo, la corona e il sandalo

Al fine di comprendere meglio come dovesse apparire l'opera di Aezione si può rivolgere lo sguardo alle raffigurazioni di scene matrimoniali di età greca, antecedenti o contemporanee all'artista. Diversi studi hanno indagato, nell'ambito della cerimonia nuziale nel mondo greco antico, il ruolo fondamentale rivestito dagli abiti indossati, specialmente dalla sposa<sup>59</sup>. In occasione delle nozze, dopo le abluzioni e le purificazioni cerimoniali, la sposa era oggetto di una vestizione supervisionata dalla *nymphetria*<sup>60</sup> (o *nymphokomos*). Come testimoniato anche dalle fonti letterarie, la sposa era vestita con un elaborato costume cerimoniale, che comprendeva vistosi gioielli<sup>61</sup>. La testa doveva essere cinta da una corona (*stephane*) solitamente di metallo<sup>62</sup>: tra i possibili esempi, si veda la raffigurazione su un *lebes gamikos* ad Atene<sup>63</sup> (420-410 a.C.). Sul capo era posto il velo nuziale, spesso ricamato: era necessario che fosse sufficientemente opaco e spesso da nascondere in pubblico il volto della sposa<sup>64</sup>. In alcuni casi, le pitture vascolari mostrano i veli delle

<sup>51</sup> STROCKA 2007, p. 272, fig. 23.

<sup>52</sup> STROCKA 2007, p. 272.

<sup>53</sup> Vd. GHEDINI, BIZZOTTO 2019, pp. 66-70, figg. 1-4; STROCKA 2007, p. 275.

<sup>54</sup> STROCKA 2007, p. 273, fig. 2. Per il pannello di affresco raffigurante un vecchio Sileno, Dioniso e una figura femminile, presumibilmente Arianna (o una Menade) vd.: LAGI DE CARO 1988, p. 80, fig. 6; PPM 1996, VI, pp. 80-84, nn. 83-86 (V. SAMPAOLO).

<sup>55</sup> Così secondo LAGI DE CARO 1988, p. 80.

<sup>56</sup> STEWART 1993, p. 187: "... the Dionysiac scene was concocted to complete the program because he too had conquered the East, fallen victim to love, and was recognized by this time as Alexander's counterpart among the gods".

<sup>57</sup> Vd. PPM 1996, VI, p. 96, n. 110 (SAMPAOLO V.); STEWART 1993, p. 186.

<sup>58</sup> LAGI DE CARO 1988, p. 79, propone l'identificazione con una copia di un prototipo della prima età ellenistica; STEWART 1993, p.

186, ritiene il dipinto un'opera indipendente dal quadro di Aezione.

<sup>59</sup> Sul matrimonio greco vd. SUTTON 1989; OAKLEY, SINOS 1993; SMITH 2005; sul velo nella cerimonia nuziale vd. LLEWELLYN-JONES 2003; GHERCHANOC 2006; VISCARDI 2013-2014; sulla produzione vascolare con scene matrimoniali una sintesi in SUTTON 1997-1998.

<sup>60</sup> Per *nymphetria* vd.: Ar. *Achar.* 1056; Plu. *Lyc.* 15; Poll. III, 41; Paus. IX, 3, 7; Hsch. Suda, Phot., s.v. *nymphetria*; per *nymphokomos* vd. Hsch. s.v. *nymphokomos*.

<sup>61</sup> Per una rassegna delle fonti antiche con riferimenti agli abiti delle spose vd. VISCARDI 2013-2014, pp. 83-90; vd. anche LLEWELLYN-JONES 2003, p. 220.

<sup>62</sup> OAKLEY - SINOS 1993, p. 16; LEE 2015, pp. 142-145.

<sup>63</sup> Atene, National Archaeological Museum, inv. 1454 (CC1228); OAKLEY, SINOS 1993, p. 18, figg. 28-29; SMITH 2005, p. 27, fig. 6.

<sup>64</sup> LLEWELLYN-JONES 2003, p. 221.



spose decorati con un motivo a stelle: si veda, ad esempio, una *loutrophoros* a Boston<sup>65</sup> (425 a.C. ca.). È possibile, inoltre, che vi fosse una preferenza per uno specifico colore per il velo nuziale, descritto nelle fonti come *krokos* (“color zafferano”, probabilmente tendente al rosso)<sup>66</sup>. Nelle scene di preparazione della sposa, ricorrenti nella pittura vascolare di età classica, più attività sono sinteticamente raffigurate all’unisono: la giovane donna è circondata da ancelle o eroti che la aiutano a vestirsi, portano profumi, gioielli, cassette dei trucchi, specchi. Spesso le assistenti appaiono a loro volta adornate con coroncine e ghirlande e sulla scena possono parimenti essere raffigurate Afrodite e *Peitho*. Molta attenzione era riservata ai sandali<sup>67</sup> della sposa (che Esichio definisce *nymphides*), sui quali si soffermano numerose fonti iconografiche. Di frequente è un erote che allaccia il sandalo: si vedano, per esempio, una *hydria* a figure rosse a Ruvo<sup>68</sup> (450-400 a.C.) e una *lekythos* a Boston<sup>69</sup> (410-400 a.C.). In altri casi, il sandalo è allacciato da una ancella: si veda, per esempio, una pisside a Londra<sup>70</sup> (seconda metà del V sec. a.C.). Talvolta la sposa è raffigurata seduta su una *kline*, come anche Rossane secondo la descrizione di Luciano<sup>71</sup>. Su una pisside attica a Würzburg<sup>72</sup> (430-420 a.C.), la sposa, seduta su una *kline* e affiancata da un erote e due ancelle, è intenta a sistemarsi sul capo una benda di tessuto. Anche su una piccola ara a Taranto<sup>73</sup> (fine V-inizio IV sec. a.C.) una sposa siede su un letto, alto e adorno di cuscini; di fronte sono posti Afrodite, con una corona nella mano sinistra, ed Eros, che reca alla sposa una benda o velo; seduta su un poggiatesta, un’ancella predispone i calzari per la fanciulla. Anche lo sposo indossava abiti distintivi per la cerimonia, ma la sua preparazione riceve minore attenzione<sup>74</sup>: lo sposo vestiva solitamente un *himation* e sulla testa era posta una ghirlanda. Egli è di frequente raffigurato nella pittura vascolare coinvolto nel banchetto nuziale, presso la casa paterna della fanciulla, e nella processione con la quale la coppia raggiungeva la casa dello sposo. La processione nuziale<sup>75</sup> offre l’occasione ai pittori di vasi di raffigurare al meglio gli sposi, con un’iconografia ricorrente che vede lo sposo prendere gentilmente il polso della donna e condurla a seguirlo (si veda una *loutrophoros* a Toronto<sup>76</sup>, 450-440 a.C.); o, in alternativa, la coppia compare sul carro nuziale (come su una pisside a Londra<sup>77</sup>, 440-430 a.C.).

Luciano sembra descrivere nel quadro di Aezione un particolare momento della cerimonia, ovvero quello dello svelamento della sposa<sup>78</sup> (*anakalypterion*, o rito degli *anakalypteria*<sup>79</sup>). Questo va differenziato dal gesto dell’*anakalypsis*, molto ricorrente nell’arte greca e non distintivo dei contesti matrimoniali: tale gesto, che consiste nel sostenere con le dita il velo all’altezza della guancia nel tentativo di coprire il viso (e non di scoprirlo, nonostante forse una voluta ambiguità), è stato inteso dagli studiosi principalmente come una manifestazione di *aidos* femminile (modestia, pudore)<sup>80</sup>. Diversamente, nell’ambito della cerimonia nuziale, lo svelamento consisteva in un rito di passaggio in cui la sposa era svelata e ammirata per la prima volta dallo sposo nella nuova veste di moglie. Le tempistiche e i dettagli della cerimonia<sup>81</sup> sono difficili da afferrare, essendo le fonti antiche che la riguardano estremamente varie per cronologia e area geografica; il rituale cambiò certamente nel tempo e a seconda delle regioni<sup>82</sup>. In particolare, riporta Ferecide come gli *anakalypteria* avvenissero durante il banchetto nuziale presso la casa paterna della sposa; diversamente, secondo Esichio, l’*anakalypterion* doveva avere luogo nell’intimità del *thalamos* la notte del secondo giorno di nozze, mentre il giorno seguente si svolgeva la cerimonia chiamata *epaulia*, con scambio di doni<sup>83</sup>. Alcune scene di pittura vascolare greca sono state interpretate come raffigurazioni dello svelamento: ad esempio, su un frammento di pisside a figure rosse ad Atene<sup>84</sup> (460-450 a.C.)

<sup>65</sup> Boston, Museum of Fine Arts, inv. 03.802; LEWELLYN-JONES 2003, p. 221, fig. 147; SMITH 2005, p. 27, fig. 1.

<sup>66</sup> OAKLEY, SINOS 1993, p. 16; LEWELLYN-JONES 2003, p. 225-227.

<sup>67</sup> OAKLEY, SINOS 1993, p. 16; LEE 2015, pp. 160-164.

<sup>68</sup> Ruvo, Museo Jatta, inv. 1559; SICHTERMANN 1966, p. 23, tav. K13.

<sup>69</sup> Boston, Museum of Fine Arts, inv. 95.1402; SÄFLUND 1970, pp. 105-109, figg. 68 e 72; MAFFEI 1994, p. LIX, fig. 2; LEE 2015, p. 141, fig. 5.7.

<sup>70</sup> Londra, British Museum, inv. 1874,0512.1; RUTHERFURD ROBERTS 1978, p. 131, tav. 79 (London E 774); MARGARITI 2018, p. 128, nota 250.

<sup>71</sup> Luc. *Herod.*, 5: nella sua descrizione Luciano menziona sia il *thalamos* (da intendere in senso letterale come riferimento alla camera nuziale) sia la *kline nymphike*.

<sup>72</sup> Würzburg, Martin von Wagner Museum, inv. L541; RUTHERFURD ROBERTS 1978, pp. 125-126, tav. 76, 1; MAFFEI 1994, p. LXI, fig. 3; OAKLEY, SINOS 1993, p. 20, fig. 24.

<sup>73</sup> Taranto, Museo Archeologico Nazionale, inv. 208343; BERNABÒ BREA 1952, p. 6, fig. 2; DE JULIIS, LOIACONO 1985, p. 391, n. 483; MAFFEI 1994, p. LXI, fig. 10.

<sup>74</sup> OAKLEY, SINOS 1993, p. 16.

<sup>75</sup> LEWELLYN-JONES 2003, pp. 232-235.

<sup>76</sup> Toronto, Royal Ontario Museum, inv. 929.22.3; OAKLEY, SINOS 1993, p. 32, figg. 82-84.

<sup>77</sup> Londra, British Museum, inv. 1920,1221.1; RUTHERFURD ROBERTS 1978, p. 69, tav. 49, 1.

<sup>78</sup> TOUTAIN 1940; MAFFEI 1986, pp. 17-18 (“svestizione”); OAKLEY, SINOS 1993, pp. 25-26; LEWELLYN-JONES 2003, p. 227, nota 83-85; GHERCHANOC 2006, pp. 239-240; WAGNER-HASEL 2010, pp. 103-104; VISCARDI 2013-2014, pp. 87-90 (“svelamento”); LEE 2015, pp. 207-212.

<sup>79</sup> Timae. *FGrH* 3b, 566, F149; Poll. III, 36; Hsch. s.v. *anakalypterion*; Plu. *Tim.* 8; Pherecyd. fr. 68; *Anecdota Graeca*, I, 200, 6.

<sup>80</sup> LEWELLYN-JONES 2003, pp. 98-110, 156-173; LEE 2015, p. 156.

<sup>81</sup> Diversamente dall’interpretazione tradizionale che considera gli *anakalypteria* come singolo evento e momento culmine della cerimonia, LEWELLYN-JONES 2003, p. 229 ipotizza che vi fossero diversi momenti di svelamento, che iniziavano nella sfera pubblica e proseguivano in quella privata. Tale ipotesi appare possibile ma non applicabile in modo generalizzato a tutte le differenti realtà cronologiche e geografiche del mondo greco.

<sup>82</sup> LEWELLYN-JONES 2003, p. 228, nota 86.

<sup>83</sup> Vd. nota 79

<sup>84</sup> Atene, Museo dell’Acropoli, inv. 569. Secondo Sutton (SUTTON 1997-1998, p. 32, fig. 6) si tratta della raffigurazione degli *anakalypteria*; secondo LEWELLYN-JONES 2003, p. 230, fig. 151, sarebbe raffigurato un momento antecedente la cerimonia dello svelamento.



Fig. 4. Scena di *anakalypterion*, *loutrophoros* (430 a.C. ca.). Boston, Museum of Fine Arts, inv. 10.223.

ro il quadro dei riferimenti iconografici elaborati dalla cultura figurativa greca di età classica e adoperati da Aezione nella sua pittura, specie per le vesti dei due sposi, gli eroti assistenti e la camera nuziale. Tuttavia, la presenza degli eroti che, secondo la descrizione di Luciano, aiutano Rossane a svelarsi ha fatto ipotizzare un fraintendimento dell'iconografia antica da parte del retore. Secondo tale ipotesi, avanzata da Sonia Maffei<sup>91</sup>, la lettura di Luciano sarebbe da ritenere soggettiva e in parte errata, considerando il lungo tempo trascorso tra la data di esecuzione dell'opera e la sua descrizione<sup>92</sup>. Secondo la studiosa, il retore avrebbe letto una scena di svelamento della sposa in quella che doveva essere in origine una vestizione: un erote starebbe abbassando il velo sul volto di Rossane, mentre il suo compagno sarebbe intento nell'allacciare il sandalo. Tuttavia, si può constatare come nelle scene di vestizione la *nymphe* sia affiancata da ancelle o eroti mentre lo sposo non è solitamente raffigurato; solamente poche raffigurazioni possono costituire delle eccezioni, o indicare piuttosto scene di corteggiamento e non di matrimonio. Per esempio, una *pisside-skyphos* a Basilea<sup>93</sup> (340 a.C. ca: Fig. 5) mostra una fanciulla seduta su un trono decorato, con i piedi coperti da calzari posati su un basso sgabello; un erote e un'ancella sorreggono un velo sul suo capo, cinto da un'alta corona<sup>94</sup>. A sinistra è raffigurato un giovane stante, a torso nudo e con *himation* intorno alle gambe (tiene in mano un bastone nodoso), mentre una figura femminile adorna la sua chioma con un elemento vegetale. I due protagonisti sono identificabili con una coppia di sposi, entrambi oggetto delle cure di ancelle; ma piuttosto che illustrare il rituale della vestizione, l'immagine sembra offrire una generica rappresentazione del tema nuziale.

la *nympheutria* starebbe sollevando il velo della sposa seduta; su una *loutrophoros* a Boston<sup>85</sup> (430 a.C. ca.: Fig. 4) una donna alle spalle della sposa le solleva il velo dal capo mentre, di fronte, lo sposo sembra rivolgere lo sguardo sul suo viso (dietro di lui è inoltre raffigurata la doccia rituale di *katachysmata*, ovvero noci, fichi e simili).

Altre attività del cerimoniale dovevano avere luogo nel *thamos*, presso la casa dello sposo<sup>86</sup>. Il *thamos* veniva appositamente decorato con veli appesi ed era allestito uno specifico baldacchino nuziale noto come *pastos*<sup>87</sup>. Dopo l'ingresso degli sposi, le porte della stanza erano chiuse e sorvegliate, mentre gli ospiti ne rimanevano fuori e intonavano l'*epithalamion*<sup>88</sup>. Lo spazio del *thamos* è dipinto con riluttanza sulla pittura vascolare, con alcune eccezioni spesso riguardanti personaggi del mito. Per esempio, su una *pisside-tripode* a Varsavia<sup>89</sup> (525-475 a.C.) Eracle conduce la sua sposa Ebe presso il *thamos*: nell'ultima scena della sequenza, compare il letto matrimoniale e due figure femminili (forse le Cariti) che sistemano cuscini; una coperta pende da un lato e alcuni specchi sono appesi alle pareti; a sinistra una terza donna (Era?) accoglie la coppia sorreggendo torce. Su un'anfora a New York<sup>90</sup> (470-450 a.C.) Chirone attende Peleo e Teti presso il letto nuziale, posto entro un monumentale baldacchino, su cui siede una figura maschile con due torce, verosimilmente Imeneo.

Considerate tali evidenze, appare più chiaro

<sup>85</sup> Boston, Museum of Fine Arts, inv. 10.223; OAKLEY, SINOS 1993, pp. 25-26, fig. 60; SUTTON 1997-1998, p. 44.

<sup>86</sup> Sui rituali che vedevano coinvolta la coppia una volta giunta presso la casa dello sposo vd. OAKLEY, SINOS 1993, pp. 34-35; LLEWELLYN-JONES 2003, pp. 235-236.

<sup>87</sup> OAKLEY, SINOS 1993, pp. 35-37; LLEWELLYN-JONES 2003, pp. 235-239.

<sup>88</sup> Theoc. Ep. 18.

<sup>89</sup> Varsavia, Museo Nazionale, inv. 142319; OAKLEY, SINOS 1993, pp. 106-108, figg. 100-104.

<sup>90</sup> New York, Metropolitan Museum of Art (Shelby White and Leon

Levy Collection), inv. SL1990.1.21; OAKLEY, SINOS 1993, pp. 112-114, figg. 108-111.

<sup>91</sup> MAFFEI 1986; MAFFEI 1994, pp. LV-LXVI.

<sup>92</sup> MAFFEI 1994, p. LVI.

<sup>93</sup> Basilea, Antikenmuseum, inv. BS 478; BERGER 1982, pp. 162-169, tav. 26; MAFFEI 1994, p. LVIII, fig. 1; JAECCI 2021, pp. 70-71, tav. 31, 1-5.

<sup>94</sup> La presenza del trono e dell'alta corona hanno suggerito l'identificazione con Afrodite; vd. LIMC 1984, II, 1 s.v. *Aphrodite*, p. 89, n. 806 (DELIVORRIAS A.).



Fig. 5. Scena matrimoniale, da una pisside-skyphos, provenienza sconosciuta (440 a.C. ca.). Basilea, Antikenmuseum, inv. BS 478.



Fig. 6. Elena (?) con erote e due giovani, *hydria* attribuita al Washing Painter (430 - 420 a.C.). New York, Metropolitan Museum, inv. 19.192.86.

O ancora, su una *hydria* a New York<sup>95</sup> (430-420 a.C.: Fig. 6) una figura femminile seduta (Elena?) porge il piede vestito di sandalo ad un erote in ginocchio di fronte a lei, mentre ai lati compaiono due figure maschili. Una coppa a figure rosse a Berlino<sup>96</sup> (430-425 a.C.) mostra da un lato il giudizio di Paride, dall'altro una scena in cui si è riconosciuto l'incontro della coppia di amanti: mentre Paride è affiancato da due compagni, Elena siede su un *klismos*, in compagnia di una ancella e di un erote. In entrambi i casi la presenza dell'erote (che stia allacciando o slacciando i sandali) sembra finalizzata alla generica caratterizzazione di Elena come sposa (di Menelao? o futura "sposa" di Paride?), con il principe troiano che le si fa incontro con lo scopo di corteggiarla. Su una serie di opere scultoree neoattiche è parimenti raffigurata la "seduzione/persuasione" di Elena da parte di Paride. Un rilievo a Napoli<sup>97</sup>, datato nella seconda metà del I sec. a.C., si colloca cronologicamente all'inizio della serie: Elena è seduta con accanto Afrodite, la quale abbraccia la fanciulla e sembra rivolgerle uno sguardo protettivo, mentre, con un cenno della mano sinistra le indica Paride, appoggiato ad una lancia; quest'ultimo è confortato da Eros (o forse *Himeros*), mentre *Peitho*, alle spalle di Elena, assiste da un alto pilastro. La medesima scena è replicata su un rilievo al Belvedere vaticano<sup>98</sup>, arricchita dalla raffigurazione di una statua arcaica di Apollo, e su un cratere ai Musei Capitolini, proveniente dagli *horti* sull'Esquilino<sup>99</sup>. Un puteale della prima età antoniana da Pozzuoli, denominato Vaso Jenkins<sup>100</sup>, è decorato con un fregio che reca lo stesso soggetto con alcune differenze: Afrodite indica Paride con maggiore enfasi; Eros, dalle grandi ali, afferra il braccio destro di Paride e lo tira in direzione della fanciulla; tre Muse (come *Peitho* nel rilievo a Napoli) collaborano con Afrodite ed Eros nell'indirizzare il sentimento amoroso della coppia. Questi rilievi, come sottolineato da Lucia Faedo, "non raffigurano né un ratto né una cerimonia nuziale, ma una scena di seduzione, in cui Paride, con l'aiuto di Afrodite, vince le resistenze della sposa di Menelao"<sup>101</sup>.

<sup>95</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 19.192.86; OAKLEY, SINOS 1993, fig. 31. Nella scena si è voluta riconoscere la raffigurazione di Elena con i Dioscuri, suoi fratelli, o forse uno dei suoi amanti ed un compagno (Paride ed Enea, o Teseo e Piritoo); vd. LIMC 1988, IV, 1, s.v. *Helene*, p. 516, n. 80 (KAHIL L.).

<sup>96</sup> Berlino, Antikensammlung, inv. F 2536; SUTTON 1997-1998, p. 33, fig. 7.

<sup>97</sup> Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6682; FRONING 1981, p. 63, tav. 12, 1; LIMC 1988, IV, 1, s.v. *Helene*, p. 527, n. 146 (KAHIL L.); FAEDO 1994, p. 165, fig. tav. IIIc.

<sup>98</sup> Roma, Musei Vaticani, Cortile del Belvedere, inv. 867 (58d); FRONING 1981, p. 63, tav. 12,2; LIMC 1988, IV, 1, s.v. *Helene*, p. 527, n. 147, I sec. d.C. (KAHIL L.); FAEDO 1994, p. 165-166, fig. tav. IIIId.

<sup>99</sup> Roma, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, inv. MC1200; FRONING 1981, pp. 64-65; LIMC 1988, IV, 1, s.v. *Helene*, p. 527, n.

148, I sec. d.C. (KAHIL L.).

<sup>100</sup> Cardiff, National Museum of Wales, inv. 76.37A (precedentemente in Marbury Hall); MAFFEI 1986, pp. 23-24, fig. 9; MAFFEI 1994, p. LXIV, fig. 8; GOLDA 1997, pp. 31-47, 66, 75-76, n. 4, tavv. 22-23. Secondo Maffei il vaso Jenkins avrebbe tratto dal dipinto di Aezione lo spunto dell'Eros che tira Paride: la presenza del quadro in Italia (testimoniata da Luciano) e la sua notorietà avrebbero condotto ad un'imitazione del dipinto ellenistico da parte dello scultore antoniniano. Tale ipotesi non sembra cogliere nel segno: mancano tutti quegli elementi (il *thalamos*, gli eroti, i compagni di Alessandro) che farebbero pensare ad una imitazione del quadro di Aezione e anche l'Erote non tira effettivamente il mantello del giovane protagonista (come nel caso dell'*ekphrasis* lucianea), bensì lo tiene stretto per il braccio.

<sup>101</sup> FAEDO 1994, p. 168.

In conclusione, il tentativo di riconoscere nel quadro di Aezione una vestizione di Rossane o piuttosto un suo svelamento appare vano; nella questione si deve probabilmente riconoscere un cruccio moderno che non preoccupava lo spettatore antico. Come nel caso di Elena nelle scene di persuasione da parte di Paride, quel che si intendeva sottolineare con la presenza degli eroti, del sandalo e del velo era la connotazione di Rossane come sposa. Lo studio delle preesistenti e coeve immagini di matrimonio permette di inquadrare l'immagine elaborata da Aezione entro una consolidata tradizione iconografica di scene matrimoniali. Tuttavia, le vicende della vita di Alessandro furono eccezionali e altrettanto le sue nozze. Si deve pertanto porre l'accento sulla portata innovativa del quadro di Aezione: egli avrebbe raffigurato una scena, nell'ambiente intimo del talamo, in cui gli eroti non solo erano raffigurati come assistenti di Rossane ma anche mentre sottraevano divertiti le armi del re e giocavano con queste; innovativo, inoltre, il ruolo di Efestione come paraninfo. Un ulteriore elemento messo in risalto<sup>102</sup> nell'opera di Aezione è costituito dal gesto di Alessandro di porgere la corona alla fanciulla. Alessandro si sostituisce in questo modo all'ancella o alla stessa Afrodite e sovrintende egli stesso al rito dell'incoronazione della sposa; la sua apparizione al centro del dipinto ricorda un'epifania divina. Con una sottesa associazione della tematica amorosa e di quella bellica, l'incoronazione di Rossane sembra suggerire<sup>103</sup> che Aezione intendesse raffigurare Alessandro come colui che, pur avendo sconfitto il femminile nemico orientale, era stato a sua volta vinto dal fascino di una donna iraniana. Eppure, dovendo constatare l'impossibilità di un riscontro certo su quali fossero le reali sfumature di significato che Aezione volle imprimere alla sua opera, i piani di lettura dovevano essere molteplici<sup>104</sup>. La visione intimistica di Luciano non è dunque errata ed è questa stessa lettura romantica che doveva commuovere gli animi del pubblico greco e romano di fronte al quadro di Aezione. Il grande re macedone si spoglia degli abiti militari ed è vinto dal sentimento per la fanciulla: questa la lettura di Luciano, questa la lettura prediletta dai pittori moderni. Chiarificatrice in tal senso l'espressione virgiliana dipinta sul retro di un piatto di ceramica cinquecentesca con le nozze di Alessandro e Rossane<sup>105</sup>: "*OMNIA VINCIT AMOR*".

<sup>102</sup> Come già evidenziato da MAFFEI 1994, p. LXIV.

<sup>103</sup> Così già STEWART 1993, pp. 184-185, 188-189.

<sup>104</sup> CORSO 2021, p. 479, ritiene che il messaggio sia che la vittoria

militare conduce alla possibilità di godere dell'amore e della bellezza.

<sup>105</sup> Bologna, Museo Civico; realizzato nel 1537 da Francesco Xanto Avelli; vd. FAEDO 1985, p. 30, fig. 21; BARTALINI 2014, p. 40.

## Bibliografia

- Alessandro Magno, storia e mito* 1995 = DI VITA A., ALFANO C. (a cura di), *Alessandro Magno, storia e mito*, catalogo della mostra Roma, Roma 1995.
- ALEXANDER-SKIPNES 2024 = ALEXANDER-SKIPNES I., *Alexander the Great in Renaissance Art. North and South of the Alps*, New York 2024.
- BARTALINI 2014 = BARTALINI R., *Sulla camera di Alessandro e Rossane alla Farnesina e sui soggiorni romani del Sodoma (con una nota su Girolamo Genga a Roma e le sue relazioni con i Chigi)*, in *Prospettiva* 153-154, 2014, pp. 39-73.
- BENSCH 2021 = BENSCH M.J., *Held im Bild. Zur visuellen Konstruktion heroischer Figuren im Imperium Romanum anhand von Darstellungen des Aeneas und des Romulus* (Tübinger Archäologische Forschungen 30), Rahden/Westf. 2023.
- BERGER 1982 = BERGER E., *Auszug aus dem Jahresbericht 1981*, in *AntK* 25, 1982, pp. 162-169.
- BERNABÒ BREA 1952 = BERNABÒ BREA L., *I rilievi tarantini in pietra tenera*, in *RLA* 1, 1952, pp. 5-241.
- BLYTHE 2018 = BLYTHE B., *Medieval and Renaissance Italian Receptions on the Alexander Romance Tradition*, in ROYCE MOORE K. (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great*, Leiden-Boston 2018, pp. 503-524.
- BUSCHINGER 2011 = BUSCHINGER D., *German Alexander Romances*, in *Companion to Alexander* 2011, pp. 291-314.
- CARY 1956 = CARY G., *The Medieval Alexander*, Cambridge 1956.
- CENTANNI 1991 = CENTANNI M. (a cura di), *Il Romanzo di Alessandro*, Torino 1991.
- COARELLI, LO SARDO 2023 = COARELLI F., LO SARDO E. (a cura di), *Alessandro Magno e l'Oriente*, catalogo della mostra Napoli, Milano 2023.
- Companion to Alexander* 2011: ZUWIYYA D. (ed.), *A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages*, Leiden-Boston 2011.
- CORSO 2021 = CORSO A., *Action, artist of the age of Alexander the Great*, in PAPPAS V., TERZOPOULOU D. (eds.), *Ancient Macedonia VIII. Macedonia from the death of Philip II to Augustus' rise to power*, Thessalonica 2021, pp. 473-488.
- D'ANDREA 1983 = D'ANDREA P., *Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma. Sala delle Nozze di Alessandro e Rossane*, in CASSANELLI L., ROSSI S. (a cura di), *I luoghi di Raffaello a Roma*, catalogo della mostra Roma, Roma 1983, pp. 62-66.
- DE JULIIS, LOIACONO 1985 = DE JULIIS E., LOIACONO D., *Taranto. Il Museo Archeologico*, Taranto 1985.
- DNO 2014 = KANSTEINER S., LEHMANN L., HALLOF K., MIELSCH H., RAEDER J. (Hrsg.), *Der Neue Overbeck (DNO). Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, I-V, Berlin-Boston 2014.
- DOLCE 1557 = DOLCE L., *Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino*, Venezia 1557.
- FAEDO 1985 = FAEDO L., *L'impronta delle parole. Due momenti della pittura di ricostruzione*, in SETTIS S. (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino 1985, pp. 5-42.
- FAEDO 1994 = FAEDO L., *Le Muse suadenti*, in *StClOr* 42, 1994, pp. 165-187.
- FÖRSTER 1894 = FÖRSTER R., *Die Hochzeit des Alexander und der Roxane in der Renaissance*, in *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* 15, 1894, pp. 182-207.
- FRONING 1981 = FRONING H., *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr.: Untersuchungen zu Chronologie und Funktion*, Mainz am Rhein 1981.
- GERE 1969 = GERE J.A., *Taddeo Zuccaro*, London 1969.
- GHEDINI, BIZZOTTO 2019 = GHEDINI F., BIZZOTTO J., *Il mito di Enea e Didone fra letteratura ed arti figurative*, in *Mare internum* 11, 2019, pp. 65-74.
- GHERCHANOC 2006 = GHERCHANOC F., *Le(s) voile(s) de mariage dans le monde grec: se voiler, se dévoiler. La question particulière des anakaluptèria*, in *Avez-vous vu les Érinyes?*, in *Mètis* n. s. 4, 2006, pp. 238-267.
- GRANTHAM TURNER 2020 = GRANTHAM TURNER J., *Raphael, Sodoma, and the Afterlife of the Nuptial of Roxana and Alexander the Great*, in *Source. Notes in the History of Art* 39, 3, 2020, pp. 172-183.
- GOLDA 1997 = GOLDA T.M., *Puteale und verwandte Monumente. Eine Studie zum römischen Ausstattungsluxus* (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 16), Mainz 1997.
- GUZZO 1997 = GUZZO P.G. (a cura di), *Pompeii. Picta Fragmenta*, catalogo della mostra Torino, Torino 1997.
- HAYUM 1966 = HAYUM A., *A New Dating for Sodoma's Frescoes in the Villa Farnesina*, in *ArtB* 48, 2, 1966, pp. 215-217.
- HAYUM 1976 = HAYUM A., *Giovanni Antonio Bazzi - "Il Sodoma"*, Harvard Diss. 1968, New York-London 1976.

- HODSKE 2007 = HODSKE J., *Mythologische Bildthemen in den Hausern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis* (Stendaler Winkelmann-Forschungen 6), Ruhpolding 2007.
- HUMMEL 1954 = HUMMEL G., *Der Maler Johann Erdmann Hummel. Leben und Werk*, Leipzig 1954.
- JAEGGI 2021 = JAEGGI O., *CVA Schweiz, Faszikel 11, Basel, Faszikel 6*, Basel 2021.
- JAMES 2021 = JAMES J., *Bedding Agostino Chigi: Sodoma's Marriage of Alexander and Roxanne in the Villa Farnesina*, in *Sixteenth Century Journal* 52, 3, 2021, pp. 647-666.
- KNAB *et al.* 1983 = KNAB E., MITSCH E., OBERHUBER K., FERINO PAGDEN S. (Hrsg.), *Raphael. Die Zeichnungen*, Stuttgart 1983.
- LAGI DE CARO 1988 = LAGI DE CARO A., *Alessandro e Rossane come Ares ed Afrodite in un dipinto della casa Regio VI, Insula occidentalis, n. 42*, in CURTIUS R.I. (ed.), *Studia Pompeiana et classica in honor of Wilhelmina F. Jashemski*, I, New Rochelle (N.Y.) 1988, pp. 75-88.
- LLEWELLYN-JONES 2003 = LLEWELLYN-JONES L., *Aphrodites's Tortoise, The Veiled Woman of Ancient Greece*, Swansea 2003.
- LEE 2015 = LEE M.M., *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*, Cambridge 2015.
- MACLEOD 1972 = MACLEOD M.D., *Luciani Opera*, Oxford 1972.
- MAFFEI 1986 = MAFFEI S., *Una ricostruzione impossibile: le "Nozze di Alessandro e Rossane" di Aezione*, in SETTIS S. (a cura di), *Archeologia dell'arte. Cicli perduti e procedure di ricostruzione*, in *Ricerche di Storia dell'arte* 30, 1986, pp. 16-26.
- MAFFEI 1994 = MAFFEI S., *Descrizioni di opere d'arte*, Torino 1994.
- MAFFEI 2021 = MAFFEI S., *Luciano emblematico*, in *StClOr* 67, 2, 2021, pp. 735-752.
- MARGARITI 2018 = MARGARITI K., *Lament and Death instead of Marriage: The Iconography of Deceased Maidens on Attic Grave Reliefs of the Classical Period*, in *Hesperia* 87, 1, 2018, pp. 91-176.
- MORENO 1987 = MORENO P., *Pittura greca: da Polignoto ad Apelle*, Milano 1987.
- MORENO 1993 = MORENO P., *L'immagine di Alessandro Magno nell'opera di Lisippo e di altri artisti contemporanei*, in CARLSEN J., DUE B., STEEN DUE O., POULSEN B. (eds.), *Alexander the Great, reality and myth (AnalRom Suppl. XX)*, Roma 1993, pp. 101-136.
- OAKLEY, SINOS 1993 = OAKLEY J.H., SINOS R.H., *The Wedding in Ancient Athens*, Madison 1993.
- PÉREZ-SIMON 2008 = PÉREZ-SIMON M., *Mise en roman et mise en image. Les manuscrits du Roman d'Alexandre en prose*, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2008.
- POLLITT 2014 = POLLITT J.J., *Painting in Greek and Graeco-Roman Art Criticism*, in POLLITT J.J. (ed.), *The Cambridge History of Painting in the Classical World*, Cambridge 2014, pp. 288-301.
- POPHAM, WILDE 1949 = POPHAM A.E., WILDE J. (eds.), *The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949.
- RADINI TEDESCHI 2010 = RADINI TEDESCHI D., *Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma. La vita, le opere e gli allievi di uno dei massimi artisti del Rinascimento*, Subiaco 2010.
- ROSENBERG 1977 = ROSENBERG P., *La pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine*, Firenze 1977.
- ROSS 1971 = ROSS D.J., *Illustrated Medieval Alexander Books in Germany and the Netherlands*, Cambridge 1971.
- RUTHERFURD ROBERTS 1978 = RUTHERFURD ROBERTS S., *The Attic Pyxis*, Chicago 1978.
- SÄFLUND 1970 = SÄFLUND M.L., *The East Pediment of the Temple of Zeus at Olympia* (Studies in Mediterranean Archaeology 27), Göteborg 1970.
- SICHTERMANN 1966 = SICHTERMANN H., *Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, Tübingen 1966.
- SLUIJTER 2020 = SLUIJTER E.J., *On Gerard de Lairese's "Frenchness", His Liège Roots, and His Artistic Integration in Amsterdam*, in *Journal of Historians of Netherlandish Art* 12, 1, 2020, pp. 1-38.
- SMITH 2005 = SMITH A.C., *The politics of weddings at Athens: an iconographic assessment*, in *Leeds International Classical Studies* 4, 1, 2005, pp. 1-32.
- STEWART 1993 = STEWART A., *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993.
- STEWART 2014 = STEWART A., *Art in the Hellenistic World: An Introduction*, Cambridge 2014.
- STONEMAN 2011 = STONEMAN R., *Primary Sources from the Classical and Early Medieval Periods*, in *Companion to Alexander* 2011, pp. 1-20.

- STROCKA 2007 = STROCKA V.M., *Aeneas, nicht Alexander! Zur Ikonographie des römischen Helden in der pompejanischen Wandmalerei*, in *JdI* 121, 2007, pp. 269-315.
- SUTTON 1989 = SUTTON R.F., *On the classical Athenian wedding*, in SUTTON R.F. (ed.), *Daidalikon: Studies in memory of Raymond V. Schoder, S.J.*, Wauconda 1989, pp. 331-359.
- SUTTON 1997-1998 = SUTTON R.F., *Nuptial Eros: The Visual Discourse of Marriage in Classical Athens*, in *JWaltersArtGal* 55-56, 1997-1998, pp. 27-48.
- TOSINI 2007 = TOSINI P., *La decorazione tra Cinquecento e Seicento al tempo dei Mattei*, in FIORANI L. (a cura di), *Palazzo Caetani: storia arte e cultura*, Roma 2007, pp. 141-170.
- TOUTAIN 1940 = TOUTAIN J., *Le rite nuptial de l'Anakalypterion*, in *REA* 42, 1940, pp. 345-353.
- TURNER 2022 = TURNER J.G., *The Villa Farnesina*, Cambridge 2022.
- VISCARDI 2013-2014 = VISCARDI G.P., *Usi letterari e significati culturali del krédemnon in Grecia antica: la «retorica costitutiva» del velo nella prassi dell'invisibilità*, in *I Quaderni del Ramo d'Oro on-line* 6, 2013-2014, pp. 78-105.
- WAGNER-HASEL 2010 = WAGNER-HASEL B., *The Veil and Other Textiles at Weddings in Ancient Greece*, in LARSSON LOVÉN L., STRÖMBERG A. (eds.), *Ancient Marriage in Myth and Reality*, Cambridge 2010, pp. 102-121.
- WITTEK 1952 = M. WITTEK, *Liste des manuscrits de Lucien*, in *Scriptorium* 6, 2, 1952, pp. 309-323.

