

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 15 - 16



2008-2009 Napoli

ANNALI
DI ARCHEOLOGIA
E STORIA ANTICA

Nuova Serie N. 15 - 16

Prima di copertina: statuetta fittile da Ialysos (*Museo Archeologico di Rodi*).

Quarta di copertina: scarabeo da Monte Vetrano, faccia inferiore (foto Soprintendenza Archeologica Salerno).

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 15 - 16

2008 - 2009 Napoli

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli,
Giuseppe Camodeca, Matteo D'Acunto, Bruno d'Agostino, Anna Maria D'Onofrio, Luigi Gallo,
Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Fabrizio Pesando, Giulia Sacco

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

I contributi vanno redatti in due copie; per i testi scritti al computer si richiede l'invio del dischetto, specificando l'ambiente (Macintosh, IBM) e il programma di scrittura adoperato. Dei testi va inoltre redatto un breve riassunto (max. 1 cartella).

Documentazione fotografica: le fotografie, in bianco e nero, devono possibilmente derivare da riprese di originali, e non di altre pubblicazioni; non si accettano fotografie a colori e diapositive. Unitamente alle foto deve pervenire una garanzia di autorizzazione alla pubblicazione, firmata dall'autore sotto la propria responsabilità.

Documentazione grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max. cm. 17x24; pertanto l'impaginato va organizzato su multipli di queste misure, curando che le eventuali indicazioni in lettere e numeri e il tratto del disegno siano tali da poter sostenere la riduzione. Il materiale per le tavole deve essere completo di didascalie.

Le documentazioni fornite dagli autori saranno loro restituite dopo l'uso.

Gli autori riceveranno n. 30 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

Gli autori dovranno sottoscrivere una dichiarazione di rinuncia ai diritti di autore a favore dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*American Journal of Archaeology*, integrate da quelle dell'*Année Philologique*.

Degli autori si cita la sola iniziale puntata del nome proprio e il cognome, con la sola iniziale maiuscola; nel caso di più autori per un medesimo testo i loro nomi vanno separati mediante trattini. Nel caso del curatore di un'opera, al cognome seguirà: (a cura di). Tra il cognome dell'autore e il titolo dell'opera va sempre posta una virgola.

I titoli delle riviste, dei libri, degli atti dei convegni, vanno in corsivo (sottolineati nel dattiloscritto).

I titoli di articoli contenuti nelle opere sopra citate vanno indicati tra virgolette singole, come pure la locuzione 'Atti', quella 'catalogo della mostra...' e le voci di lessici, enciclopedie, ecc.; vanno poi seguiti da: in. I titoli di appendici o articoli a più mani sono seguiti da: *apud*.

Nel caso in cui un volume faccia parte di una collana, il titolo di quest'ultima va indicato tra parentesi.

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo – in lingua originale – e dell'anno di edizione.

Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata – sempre in numeri arabi – e l'anno, separati da una virgola; nel caso la rivista abbia più serie, questa indicazione va posta tra parentesi dopo quella del numero dell'annata.

Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

Se la stessa citazione compare nel testo più di una volta, si utilizza un'abbreviazione costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera, salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (p. es., per il Trendall, *LCS*, *RVAP* ecc.).

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

Le parole straniere, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo.

I sostantivi in lingua inglese vanno citati con lettera minuscola, ad eccezione degli etnici.

L'uso delle virgolette singole è riservato unicamente alle citazioni bibliografiche; per le citazioni da testi vanno adoperati i caporali; in tutti gli altri casi si utilizzano gli apici.

Abbreviazioni

Altezza: h.; ad esempio: ad es.; bibliografia: bibl.; catalogo: cat.; centimetri: cm.; circa: ca.; citato: cit.; colonna/e: col./coll.; confronta o vedi: cfr.; *et alii: et al.*; diametro: diam.; fascicolo: fasc.; figura/e: fig./figg.; frammento/i: fr./frr.; inventario: inv.; larghezza: largh.; lunghezza: lungh.; metri: m.; numero/i: n./nn.; pagina/e: p./pp.; professore/professoressa: prof.; ristampa: rist.; secolo: sec.; seguente/i: s./ss.; serie: S.; sotto voce/i: s.v./s.vv.; supplemento: suppl.; tavola/e: tav./tavv.; tomba: T.; traduzione italiana: trad. it.

Non si abbreviano: *idem*, *eadem*, *ibidem*; in corso di stampa; nord, sud, est, ovest; nota/e; non vidi.

INDICE

CH. MALAMUD, Entendre et voir avec Jean-Pierre Vernant	p. 9
D. RIDGWAY, Nicolas Coldstream e l'Italia	» 17
P. GUZZO, Tucidide e le isole, tra Fenici e Greci	» 21
M. D'ACUNTO, Una statuetta fittile del Geometrico Antico da Ialysos	» 35
PH. ZAPHIROPOULOU, The tumulus necropolis at Tsikalario on Naxos	» 49
P. CHARALAMBIDOU, The pottery from the Early Iron Age necropolis of Tsikalario on Naxos: preliminary observations	» 57
M. CIVITILLO, Sulle presunte "iscrizioni" in lineare A e B da Itaca	» 71
J.K. JACOBSEN - S. HANDBERG - G.P. MITTICA, An early Euboean pottery workshop in the Sybaritide	» 89
L. CERCHIAI - M.L. NAVA, Uno scarabeo del <i>lyre-player group</i> da Monte Vetrano (Salerno)	» 97
M.A. RIZZO, I sigilli del Gruppo del Suonatore di Lira in Etruria e nell'agro falisco	» 105
R. BONAUDO, In rotta per l'Etruria: <i>Aristonothos</i> , l'artigiano e la <i>metis</i> di Ulisse	» 143
B. D'AGOSTINO, Il valzer delle sirene	» 151
F. CROISSANT, Le premier kouros Parien	» 155
L. CHAZALON - JÉRÔME WILGAUX, Violences et transgressions dans le mythe de Térée	» 167
A. LUPA - A. CARANNANTE - M. DELLA VECCHIA, Il muro di Aristodemo e la cavalleria arcaica	» 191
G.L. GRASSIGLI, La voce, il corpo. Cercando Eco	» 207

RASSEGNE E RECENSIONI

L. CERCHIAI, The Frustrations of Hemelrijk - a proposito della recensione di J.M. Hemelrijk a R.Bonaudo, <i>La culla di Hermes. Iconografia e immaginario delle hydriai ceretane</i> , Rome 2004	» 219
F. PESANDO, L'ombelico dell'archeologo. Breve nota su J. Dobbin - P. Foss, <i>The World of Pompeii</i> , London-New York 2007, J. Berry, <i>The complete Pompeii</i> , London 2007 e M. Beard, <i>Pompeii. The Life of a Roman Town</i> , London 2008	» 222
M.A. CUOZZO, rec. a V. Nizzo, <i>Ritorno ad Ischia - Dalla stratigrafia della necropoli di Pithekoussai alla tipologia dei materiali</i> , Napoli 2007	» 224

H. TRÉZINY, rec. a B. d'Agostino, F. Fratta, V. Malpede, <i>Cuma. Le fortificazioni. 1. Lo scavo 1994-2002, AIONArchStAnt Quad. 15</i> , Naples 2005	p.	231
M. BATS, rec. a M. Cuozzo, B. d'Agostino, L. Del Verme, <i>Cuma. Le fortificazioni. 2. I materiali dai terrapieni arcaici. AIONArchStAnt Quad. 15</i> , Naples 2006	»	233
I. BALDASSARRE, rec. a <i>Peinture et couleur dans le monde grec antique, Actes de Colloque, Musée du Louvre (10 et 27 mars 2004)</i> sous la direction de S. Descamps-Lequime, Musée du Louvre, Paris 2007	»	237
A. TADDEI, rec. a Claude Vibert-Guigue, Ghazi Bisheh, <i>Les peintures de Qusayr 'Amra. Un bain omeyyade dans la bâdiya jordanienne</i>	»	241
RIASSUNTI	»	244

Peinture et couleur dans le monde grec antique, Actes de Colloque, Musée du Louvre (10 et 27 mars 2004) sous la direction de S. Descamps-Lequime, Musée du Louvre, Paris 2007.

Il volume si compone di quattordici relazioni presentate nell'omonimo convegno tenutosi nel 2004 al Museo del Louvre, e sottolinea già nel titolo il punto di vista privilegiato e specifico con il quale ci si è proposti di esaminare la pittura antica: il problema del colore. Partendo dall'ingente patrimonio pittorico recentemente recuperato nelle tombe principesche macedoni e dalla fortunata possibilità che esso offre di un esame autoptico e di un giudizio complessivo, tecnico e stilistico, oltre che di un solido inquadramento cronologico, nel Colloquio si affronta l'esame di questi importantissimi documenti, per altro già ampiamente editi e commentati, attraverso un unificante filtro critico e concettuale: l'esperienza del colore di cui essi sono testimonianza, come conoscenza tecnica e insieme come fattore emozionale, capace di rivelare inaspettati saperi artigianali specifici -chimici e fisici- e insieme la consapevole funzionalizzazione di questi accorgimenti tecnici ad elementi espressivi.

Si tratta di un punto di vista che obbliga ad allargare lo sguardo dai documenti più strettamente pittorici a tutte le "superfici colorate", architettoniche e scultoree, di marmo o di terracotta e permette di verificare l'importanza che il mondo antico accordava al colore, recuperando, almeno intellettualmente, l'esperienza di accesa policromia riservata nell'antichità all'occhio, policromia ora in gran parte perduta e documentabile solo attraverso macrofotografie, fotografie a luce radente, a infrarossi e a inflorescenza di ultravioletti. (B. Bourgeois - Ph. Jockey, *Le marbre, l'or et la couleur. Nouveaux regards sur la polychromie de la sculpture hellénistique de Délos*, pp. 163-92; V. Jeammet - C. Knecht - S. Pagés Camagna, *La couleur sur les terres cuites hellénistiques: les figurines de Tanagra et Myrina dans la collection du Musée du Louvre*, pp. 193-204).

La colorazione artificiale investe in antico anche i pavimenti a mosaico, applicata sia agli interstizi tra le tessere, per eliminare la parcellizzazione del disegno e restituirne l'unità pittorica, sia sulle tessere stesse, per realizzare sfumature di colori di difficile reperibilità tra le pietre: tutto sempre funzionale ad una accentuazione di vivacità cromatica, quella stessa inseguita dalla pittura (A.M. Guimier-Sorbets, *De la peinture à la mosaïque: problème de couleurs et de techniques à l'époque hellénistique*, pp. 205 -218).

Lo specifico sguardo complessivo alla policromia, proprio perché è stato possibile tecnicamente indivi-

duare le materie prime messe in opera, stabilendone le provenienze vegetali o minerali e le proprietà chimiche e fisiche, e recuperando in qualche modo persino il gesto tecnico che ha presieduto alla loro applicazione, ha evidenziato subito la omogeneità e l'interdipendenza dei saperi tecnici, una vera koinè pittorica estesa a tutto ciò che col colore ha attinenza: componenti chimiche dei pigmenti e dei leganti, mescola preventiva o sovrapposizione delle materie coloranti per captare effetti di luce, preparazione delle superfici.

Questo documentato incrocio di esperienze si rivela inoltre funzionale alla ricerca degli stessi effetti, negli affreschi, nelle figurine in terracotta, nel marmo e nel mosaico e si presta ad interessantissime e inedite osservazioni, pur lasciando irrisolto il dubbio se le diverse capacità si assommavano in uno stesso artigiano o se esistevano specializzazioni tecniche specifiche.

La individuazione e il recupero del trionfante colorismo delle superfici antiche, oggetto anche recentemente di approfondite indagini (cfr. bibliografia nell'articolo di B. Bourgeois) non è una scoperta odierna: si pensi, per l'architettura, ai colorati "envois" del Grand Prix de Rome e, per la scultura, alle tracce di colore evidenti sui marmi della fossa dei Persiani sull'Acropoli, rinvenuti nel 1885-86; ciononostante è indubbio che la policromia del mondo antico continua a rimanere tuttora una esperienza astratta e prevalentemente intellettuale, faticosamente recuperabile nel nostro immaginario educato da secoli al falsificante candore di statue e architetture: si tratta infatti di un dato che obbliga a rivoluzionare un secolare sistema di valori che sono alla base dei giudizi estetici sul mondo antico, soprattutto greco e che, evidenziando in questa produzione una inedita aspirazione al realismo, obbliga ad attribuire alla Grecia "una alterità che finora le abbiamo disconosciuto" (B. Bourgeois, p. 190).

È altrettanto evidente tuttavia che la accettazione di questa realtà è il solo modo per recuperare concretamente e nella sua interezza la "cultura visuale" degli antichi e comprenderne a fondo il rapporto con la realtà, dato che la cultura visiva si adegua alla conoscenza del reale e le immagini, oltre che forma del comunicare, sono anche una forma del conoscere.

Alla definizione di questa cultura visuale, piuttosto che ad una semplice illustrazione della pittura in sé, sembrano funzionalizzati positivamente i vari interventi del Colloquio, che affrontano il problema da diversificate angolazioni.

Le ricerche si giovano in maniera innovativa di una rilettura delle fonti filosofiche contemporanee, soprattutto delle riflessioni di Aristotele sulla percezione dei fenomeni sensibili. L'individuazione di una

compresente varietà di tecniche in uso nelle pitture di recente rinvenimento è infatti la concreta spia di una conoscenza elaborata della percezione soggettiva dei colori, proprio nel senso sottolineato da Aristotele, il quale inoltre, cercando di rendere conto di questa percezione, ci descrive, rivelandoci, i modi in cui operavano gli *atelier* di pittura che procedevano per “giustapposizione, sovrapposizione e *melange*”: sono appunto queste alcune delle tecniche operative che riscontriamo nei monumenti macedoni. (A. Rouveret, *La couleur retrouvée. Découvertes de Macédoine et textes antiques*, pp. 69-80).

All'interno di una discussione tra realtà e percezione della realtà si situano anche le soluzioni sperimentate nella pittura per suggerire la terza dimensione e l'inserimento delle figure nello spazio (H. Brekoulaki, *Suggestion de la troisième dimension et traitement de la perspective dans la peinture ancienne de la Macédoine*, pp. 81-94).

Ponendosi paradossalmente nell'ottica delle fonti filosofiche contemporanee – Platone e Aristotele soprattutto – con la loro insistenza sulla inesattezza delle rappresentazioni figurate, volutamente modificate e deformate in funzione di una illusoria e ingannevole evocazione della realtà, è possibile individuare e isolare queste “deformazioni” e inesattezze nelle pitture macedoni; ma questo permette di cogliere concretamente il modo di procedere creativo e innovativo dell'artigiano antico che con l'uso dei colori ma anche di scorci audaci tende a raggiungere un effetto di volume o di spazialità pur senza applicare nessuna regola di prospettiva geometrica e senza mai abbandonare un policentrismo di natura empirica.

Le incongruità e il disaccordo di linee nella scena del ratto della Tomba di Persefone, ad Aigai, la negligenza dei dettagli e le approssimazioni del disegno che l'occhio moderno coglie sulla base di un altro codice di riferimento, non tolgono nulla alla forza espressiva che questi dipinti riescono a raggiungere; anzi la perdita di correttezza del particolare è compensata dalla ricercata espressione di movimento e ritmo dell'insieme o dalla forza espressiva capace di rendere la psicologia. Tutto si integra in un sistema particolare di rappresentazione e percezione della realtà, in cui la linea e il colore rispondono a funzioni multiple.

Precisazioni altrettanto interessanti derivano dalle ricerche centrate specificamente sulla natura dei colori e sul modo di usarli (H. Brekoulaki, *Splendeur ou durabilité. Peintures et couleurs sur les tombeaux macédoniens*, pp. 95-120; A. Rouveret - Ph. Walter, *Couleur et matières dans les peintures hellénistiques du Musée du Louvre*, pp. 121-132).

Gli esami dei pigmenti impiegati e le tecniche variate della loro applicazione rivelano conoscenze precise e ben assimilate delle proprietà fisiche dei materiali, dei loro comportamenti e della loro possibilità di interagire con altri materiali, tanto che alcuni fenomeni come la trasformazione in nero del rosso cinabro, presente nelle metope della Tomba dell'altalena da Cirene al Louvre, in Macedonia non è mai documentata e denuncia l'insufficiente livello tecnico dell'artigiano libico. L'uso di colori sovrapposti si rivela funzionale ad effetti estetici ricercati e consapevoli: il blu steso sul nero rende più morbido e quindi meno impenetrabile il colore di fondo; il blu sul grigio realizza quelle vibrazioni ottiche che rompono la bidimensionalità uniforme grazie alla differente tessitura dei due strati; la porpora, molto preziosa e costosa, può essere sostituita, con effetti simili, da lacche vegetali che per altro presentano una maggiore durabilità, altro accorgimento che il pittore antico dimostra di perseguire.

Al contrario è individuabile nelle pitture macedoni una notevole povertà nella stesura degli strati di preparazione: nelle architetture il colore veniva dato direttamente sulla pietra grigia; nelle pitture vere e proprie, non sono mai documentati i cinque strati che, molto più tardi, Vitruvio suggerirà come necessari per ottenere un affresco durevole. Si aggiunga che la constatata presenza di polvere di marmo nell'impasto dell'ultimo strato di queste pitture denuncerebbe la assenza, nei documenti esaminati, della tecnica dell'affresco sostituita anche nella pittura murale, dalla tecnica della tempera con sovradipinture a secco. Si tratta di una osservazione importante, anche se tuttora in discussione, che confermerebbe tecnicamente l'ipotesi, già da tempo sostenuta nella letteratura archeologica, che la esperienza pittorica del mondo greco sia intimamente legata e dipendente dalla pittura di cavalletto.

Tutti questi approfondimenti tecnici, oltre ad arricchire le nostre conoscenze, forniscono utili protocolli di riferimento per identificare le stesse tecniche, quando si presentano in altri ambiti geografici, testimonianza inoppugnabile di influenze e contatti culturali. Essi forniscono inoltre validi suggerimenti per intervenire correttamente nel restauro delle stesse opere.

Alla definizione della complessità della esperienza del colore nella antichità contribuiscono quindi la conoscenza dei fenomeni della visione, l'analisi delle materie coloranti, e l'interesse per i testi antichi consacrati alla storia delle scienze e delle tecniche. La lettura incrociata di testi letterari, filosofici e tecnici si apre a significati nuovi e a più sottili consapevolezze nel confronto con i ritrovamenti archeologici, rivelando una ricchezza di conoscenze e una varietà

di applicazioni che le fonti letterarie note, con le loro lacune, non avevano lasciato capire completamente, nella sottigliezza dei loro meccanismi. La letteratura artistica aveva coniato infatti termini adeguati a definire alcuni accorgimenti tecnici, come fusione ottica, linea funzionale, gradazione e impasto dei colori, colori riflessi, cangiantismo (*tonos, lumen, splendor, harmoghè*, ecc.), parole che erano giunte fino a noi conservando la astrattezza di fenomeni senza riscontro concreto: con i nuovi trovamenti siamo ammessi a una visione diretta delle realtà sottese a queste definizioni; al reale salto di qualità nelle nostre conoscenze si aggiunge inoltre la consapevolezza che non siamo in presenza di fenomeni distesi nel tempo ma tutti compresenti in quel periodo di straordinaria fioritura culturale che è la seconda metà del IV sec. a.C.

Il ventaglio di pitture macedoni che costituisce la base documentaria di tutti i nuovi approfondimenti, è presentato, nelle relazioni sui singoli monumenti, con finezza di osservazioni e ricchezza di documentazione. Le pitture sono tutte pertinenti a monumenti funerari al più alto livello di committenza, e garantiscono che le più avanzate acquisizioni tecniche nella resa dello spazio, con l'aiuto del colore e della conoscenza degli effetti di luce, che troveranno il loro sviluppo fino all'età augustea, sono presenti nell'età di Alessandro Magno.

Nelle tombe di Mieza (K. Rhomiopoulou, *Tombeaux macédoniens: l'exemple des sépultures à décor peint de Miéza*, pp. 15-26) i contrasti cromatici sono funzionalizzati alla evidenza plastica degli elementi vegetali; il colore viola degli abiti nelle figure è un effetto cercato e raggiunto mediante la sovrapposizione del blu egiziano sul rosa; l'applicazione di un sottostrato grigio al bianco del fondo diminuisce consapevolmente il contrasto cromatico per realizzare in qualche modo uno sfumato effetto atmosferico.

Nella necropoli di Aigai due rappresentazioni dello stesso mito di Hades e Persefone (A. Kottaridi, *L'épiphanie des dieux des Enfers dans la nécropole royale d'Aigai*, pp. 27-46) sono realizzate con tali profonde differenze iconografiche e stilistiche da far dubitare della loro coerenza cronologica, se altri dati non la confermassero con certezza. Nella Tomba di Persefone, infatti, il mito è raffigurato nella inedita e drammatica iconografia del ratto mentre, sulla spalliera del trono di marmo rinvenuto nella Tomba di Euridice, nella stessa necropoli reale, esso è presente nella immobile iconografia della epifania delle divinità. La diversità dei due dipinti non si realizza solo nello schema iconografico, ma anche e soprattutto nella tecnica esecutiva, nell'inserimento prospettico delle figure e persino nel

modo di stendere e usare il colore, promuovendo tutti questi espedienti tecnici a strumento significativo di selettive comunicazioni emozionali.

La composizione aperta e molto dinamica dello schema del "ratto" si giova di un uso energico e teso della linea, incisa con molti pentimenti nello strato umido e utilizzata come mezzo espressivo principale per creare volumi e spazi, per annullare il valore tettonico del fondo e restituire l'impressione dello scorcio. Coerentemente l'uso parco del colore accompagna e sottolinea l'exasperazione del movimento in funzione drammatica, perché la nuova iconografia, che da questo momento sarà anche prevalente, affida alla drammaticità del rapimento la rappresentazione della angoscia del distacco dalla vita.

Sullo schienale del trono di marmo della Tomba di Euridice invece, dove Hades e Persefone compaiono in uno schema iconograficamente tradizionale, immobili su di una quadriga, la linea di contorno non ha nessuna funzione creativa e determinante, anzi la composizione simmetrica, equilibrata e frontale della coppia che appare inquadrata nella divaricazione dei cavalli della quadriga, sembra l'esatto contrario dell'exasperato movimento presente nella pittura della Tomba di Persefone: evocazione divina e auspicio di benevola accoglienza agli inferi, essa ignora completamente lo strappo della morte. Nessuna differenza presentano al contrario le due pitture nella stesura dei colori ottenuti con la sovrapposizione di sfumature per modellare i volumi e per definire i dettagli.

Questa cosciente selezione dei motivi, la loro sapiente impaginazione e il diverso inserimento spaziale sembrano rivelare la fondamentale consapevolezza che è la struttura formale più che la scelta tematica a qualificare il messaggio e insieme documenta una compresente ricchezza di linguaggi espressivi.

Altre più complesse soluzioni nella rappresentazione dello spazio figurativo sono visibili sul grande fregio di paesaggio, con cacce, dipinto al di sopra del fregio dorico della cd. Tomba di Filippo II a Verghina, solo di poco più recente delle precedenti (Ch. Saatsoglou-Paliadeli, *La peinture de la Chasse de Vergina*, pp. 47-56). La mancanza di schizzo preparatorio denuncia che la composizione è stata studiata nell'atelier e trasposta mediante cartoni sulla superficie umida, sulla quale tuttavia sono visibili solo i tratti incisi delle punte delle lance oltre ai contorni di qualche figura. Alcune osservazioni tecniche, come la mancata identificazione di "giornate" di lavoro e la evidente sovrapposizione di successivi strati di colore a secco, confermano che non siamo in presenza di un affresco, come già notato in tutti gli altri documenti macedoni. Completamente

assente inoltre è in questa pittura l'elemento disegnativo grafico, e il senso di profondità spaziale in cui le figure si muovono è ottenuto mediante un uso sapiente e funzionale della modulazione del colore e della dimensione variata delle figure: un espediente che suggerisce una realtà ambientale, più che un paesaggio, nella quale la rappresentazione vive e che unifica i diversi episodi.

In particolare questa pittura, con i suoi discussi riferimenti ad episodi reali e altamente simbolici, si distingue dalle raffigurazioni mitologiche inserendosi in un contesto storico con valenze dinastiche. Senza entrare nella discussione sulla identificazione dei personaggi raffigurati, tra i quali, come è noto, vi è Alessandro giovanetto, va comunque segnalata l'ipotesi qui espressa che, accomunando questo dipinto a quello che ha fornito il modello al celebre mosaico pompeiano della "Battaglia di Alessandro", attribuisce entrambi ad Apelle o più precisamente ad Aristeides II, figlio di Nicomacho e autore, secondo le fonti, di una caccia e di una battaglia. Ambedue i dipinti sarebbero stati commissionati al pittore non da Cassandro ma da Alessandro III.

Il colore è ormai usato con assoluta padronanza delle sue infinite possibilità espressive nel fregio dipinto all'esterno della straordinaria tomba rinvenuta ad H. Athanassios, ad ovest di Salonicco, datata all'ultimo quarto del IV sec. a.C. (M. Tsimbidou-Avloniti, *Les peintures funéraires d'Hagios Athanassios*, pp. 57-68). La policromia molto accesa investe anche gli elementi architettonici, palmette e acroteri, mentre nel fregio, inedita e innovativa narrazione di un simposio macedone nella villa di un *hetairos* reale, la composizione centralizzata, con la convergenza di due gruppi di partecipanti verso il banchetto centrale, accentua la illusione di profondità spaziale che le diverse dimensioni delle figure sottolineano; inoltre fingendo che la cerimonia si svolga nel buio illuminato dalle fiaccole, si promuove il colore nero-blu del fondo su cui si staglia il corteo a realistica rappresentazione della notte.

Le novità che le pitture macedoni documentano permettono di riprendere in esame la produzione pittorica di età ellenistica di altri ambiti geografici per verificare, se esistono, le influenze tecniche o tematiche e il lavoro di citazioni e rimandi. La omogeneità delle conoscenze tecniche individua infatti aree di omogeneità culturale anche se la varietà delle scelte iconografiche documenta la autonoma capacità dei vari ambiti storici di funzionalizzare la tecnica a discorsi autonomi e originali.

Due importanti monumenti rispettivamente di ambito etrusco e magno greco sono oggetto di riesame nel Colloquio.

Il restauro a cui è stato recentemente sottoposto il sarcofago delle Amazzoni da Tarquinia ha chiarito le caratteristiche tecniche delle pitture eseguite sulle pareti di alabastro non gessoso. (A. Bottini, *Le cycle pictural du "sarcophage des Amazones" de Tarquinia: un premier regard*, pp. 133-148). I tre strati di preparazione di bianco di piombo, i colori mescolati delle figurazioni applicati mediante leganti organici, il colore astratto del fondo, nero sui lati brevi, rosa sui lati lunghi, risultato dalla fusione del rosso cinabro col bianco di piombo della preparazione, sono tutti dati che avvicinano tecnicamente questa opera alle produzioni pittoriche macedoni, rivelando un bagaglio di conoscenze tecniche comuni a tutto il bacino del Mediterraneo, frutto della rapida circolazione di saperi e conquiste tecniche tipica del mondo ellenistico.

È altrettanto evidente invece che l'iconografia del sarcofago, dipendente da un modello trasferito con uno schizzo inciso sulla preparazione e ripreso col pennello, nel ritmo dei gruppi di combattenti che si contrappongono e nella distribuzione dei soggetti della figurazione, è profondamente innovatrice rispetto a schemi di tradizione ellenica e nello stesso tempo fissa i nuovi schemi iconografici che saranno ripresi dal linguaggio figurativo occidentale (ipogeo Palmieri, cista di Vulci). Le decorazioni della panoplia, che trovano paralleli nelle armi rinvenute in Apulia, la anomala presenza delle quadrighe, la raffigurazione di una Amazzone seminuda, denunciano che la rielaborazione del tema è avvenuta in ambito tarantino o in un centro magno greco, sia pure con una interazione di elementi diversi. Si tratta, come sempre, di appropriazione attiva delle conquiste tecniche e di ridefinizione autonoma dell'universo di esperienze e di modelli che le figurazioni evocano e alle quali fanno riferimento.

Uguale conoscenza tecnica ma profonda originalità di scelte decorative si trova nella straordinaria tomba dipinta di Napoli, nota dall'ottocento ma recuperata solo di recente a importante testimonianza dello specifico ellenismo napoletano (V. Valerio, *Observations sur le décor peint de la tombe C du complexe monumental des Cristallini, Naples*, pp. 149-162). Coerente è la conoscenza approfondita dell'uso del colore funzionale anche al risalto plastico degli oggetti che si fingono appesi al muro e sui quali, come sulla patera aurea istoriata, si riesce a evocare, col solo uso dello sfumato, una decorazione *à repoussé*. Sulle pareti di tufo preventivamente ricoperte da successivi strati di spessore variabile di bianco (calcite e caolinite), le figurazioni sono state trasferite con l'aiuto di incisioni preparatorie, a "mezzo fresco" con la sovradipintura a secco dei particolari. Le articolazioni architettoniche

sono evidenziate da colori contrastanti mentre un inedito fregio su fondo blu-nero, sottolinea, nella stanza superiore, l'incontro delle pareti con la copertura a doppio spiovente. Frutto di autonome scelte e senza confronti è la sequenza ripetuta dei moduli di cui si compone il fregio che alternano grifi retrospicienti affrontati a un fiore e testine variamente atteggiate, di faccia e di profilo, il tutto reso con rapide pennellate, direttamente, senza linea di contorno. Tipicamente magno greca è la valenza funeraria della testa di Medusa che qui appare in una inedita versione, come testa scolpita a rilievo e dipinta, inserita nella parete di fondo e con l'egida completata in pittura sulla stessa parete di fondo.

Il volume, arricchito da una splendida documentazione fotografica, si presenta come la più completa disanima delle problematiche della pittura antica, la più aggiornata, nella pluralità dei percorsi critici che scandiscono i molti aspetti di questa produzione, e ne rivelano l'aspetto di operazione concettuale oltre che oggetto di progressive conoscenze tecniche. Lo sguardo incrociato che questa raccolta di saggi tra loro strettamente connessi proietta sulla pittura antica non porta solo a stimolanti risultati conoscitivi, ma ci apre ad una conoscenza profonda e originale dell'atteggiamento mentale del periodo preso in esame.

Ida Baldassarre

C. Vibert-Guigue, Ghazi Bisheh, *Les peintures de Qusayr 'Amra. Un bain omeyyade dans la bâdiya jordanienne* [Jordanian Archaeology, vol. I; Institut Français du Proche-Orient - Department of Antiquities of Jordan], Beyrouth 2007, pp. I-IX; 1-226, tavv. 1-150; ISBN 978-2-35159-049-2.

Il palazzo-bagno di Qusayr 'Amra (secondo quarto dell'VIII sec.), edificio fra i più significativi del periodo omayyade (661-750 d.C.), sorge nell'odierno deserto giordano, 85 km. a est della capitale 'Amman. Il complesso è costituito da tre organismi architettonici distinti realizzati in blocchi di calcare: una "sala di udienza", un impianto termale (con *tepidarium* e *calidarium*) e un serbatoio.

Nonostante le dimensioni relativamente ridotte e la semplicità dell'articolazione, Qusayr 'Amra

fa parte a pieno titolo di quel nutrito gruppo di residenze che esponenti dell'aristocrazia omayyade costruiscono ai margini fra steppa desertica e aree a maggior densità abitativa. Definite di volta in volta come "castelli del deserto" o come luoghi di svago e di ritiro per la classe dominante, esse ricoprivano con ogni probabilità un ruolo di controllo nello sfruttamento di vaste estensioni agricole, beneficianti di raffinati sistemi di irrigazione ereditati dalla grande proprietà terriera pre-islamica.

I siti maggiori, vale a dire i veri e propri "castelli", come Qaşr Kharana nella steppa giordana (circa 710 d.C.), Qaşr al-Ḥayr al-Sharqī a nord-est di Palmira, Qaşr al-Ḥallābat a nord-est di 'Amman e Qaşr al-Ḥayr al-Gharbī, sulla direttrice fra Damasco e Palmira (gli ultimi tre esempi tutti datati entro la prima metà del sec. VIII), sono connotati da una dignità architettonica tale da aver portato Richard Ettinghausen e Oleg Grabar ad affermare senza mezzi termini come: «The Umayyad period is unusual in the Middle Ages for the astonishing wealth of its secular art, and especially architecture» e – relativamente alla dislocazione di tali complessi – che: «Most of what we know of Umayyad secular architecture come from this unique socio-economic setting and not from large cities of the empire» (*The Art and Architecture of Islam 650-1250*, New Haven-London 1994², p. 45).

Le risorse idriche e la loro efficiente irreggimentazione fecero sì che gli impianti termali assolvesero una funzione sostanziale nell'ambito di tali insediamenti, funzione che trascende il semplice perseguimento del benessere per assumere connotati di rappresentanza e richiedere quindi adeguate dimensioni e apparato decorativo: il caso più spettacolare – sempre nel secondo quarto dell'VIII secolo – è forse quello del bagno di Khirbat al-Mafjar, in attuale territorio israeliano, con la sua ricchissima decorazione musiva pavimentale di gusto geometrizzante e i suoi stucchi parietali.

A Qusayr 'Amra è la decorazione parietale dipinta a caratterizzare fortemente gli ambienti di un organismo dall'aspetto esterno altrimenti abbastanza modesto. Il repertorio iconografico di questo ciclo di pitture – il più esteso di epoca omayyade a essere giunto fino a oggi – è quanto mai vario e possiede con ogni evidenza più modelli di riferimento. Antecedenti ellenistici sono infatti ben riconoscibili nelle personificazioni della Poesia e della Storia accompagnate da iscrizioni in greco o nelle scene marine; tratti più originali presiedono invece alla raffigurazione dello zodiaco nella cupola del *calida-*

Finito di stampare nel mese di dicembre 2009
dalle **Edizioni Lul**
Via G. Galilei, 38 - Chiusi (Siena)
nello stabilimento Friulstampa, Majano

