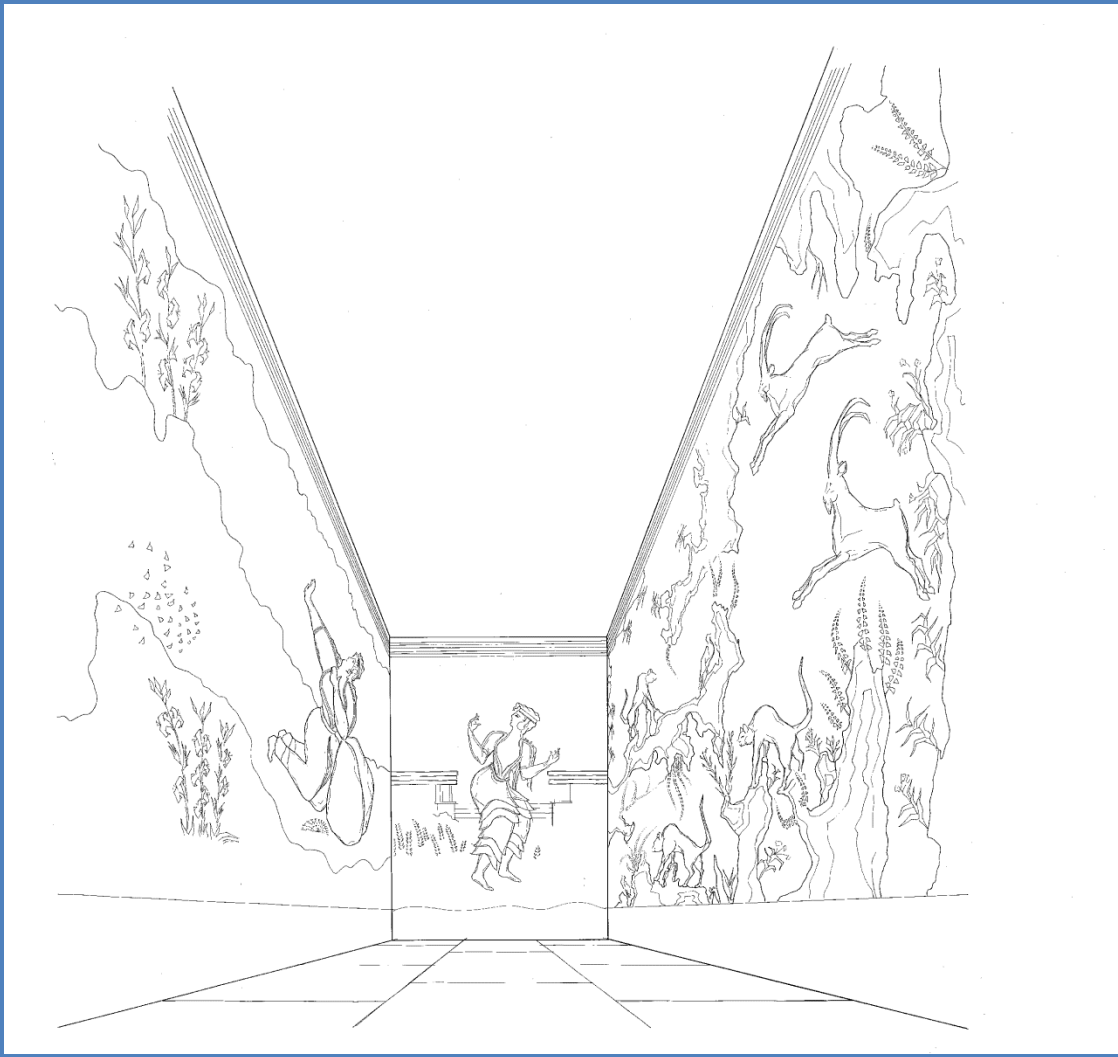
SYNDESMOI 6

Contributo allo studio della pittura minoica



PIETRO MARIA MILITELLO

Syndesmoi 6

Quaderni del Corso di Laurea in Archeologia, opzione internazionale

Università degli Studi di Catania

Pietro Militello

Contributo allo studio della pittura minoica

EDITOR OF THE SERIES:

Pietro Militello (Università di Catania)

SCIENTIFIC COMMITTEE:

Asuman Baldiran (University of Konya)

Massimo Frasca (Università di Catania)

Kazimierz Lewartowski (Uniwersytet Warszawski)

Iwona Modrzewska-Pianetti (Uniwersytet Warszawski)

Hakan Oniz (University of Konya)

Agata Ulanowska (Polska Akademia Nauk)

Nicola Cucuzza (Università di Genova)

COVER PHOTO:

Haghia Triada. Vano 14. Ricostruzione (dis. Gabriele Fatuzzo)..

Syndesmoi 6

PIETRO MILITELLO

CONTRIBUTO ALLO STUDIO DELLA PITTURA MINOICA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

ISBN: 9791220064712

Proprietà artistiche e letterarie riservate

Copyright © 2016 - Pietro Militello

Corso di Laurea in Archeologia, opzione internazionale

Università degli Studi di Catania

Piazza Dante 32, 95124 Catania

milipi@unict.it

Indice

Introduzione 9

1) La dissoluzione di un paradigma: la scoperta della pittura egea 11

2) Il contesto artigianale. Tecniche e forme della pittura egea 16

3) La pittura minoica, sviluppo ed evoluzione di una forma artistica 26

4) Una prospettiva dalla Messarà:
I casi studio di Festòs e di Haghia Triada come contributo
alla ricostruzione della storia della pittura parietale minoica 41
4.1 Festòs 41
4.2 Haghia Triada 45
4.3 Dal restauro alle proposte ricostruttive
4.4. Un dialogo tra scienze umane e scienze dure: le analisi archeometriche

5) Rappresentazione, narrazione, propaganda:
Pittura parietale e potere politico a Creta nell'Età del Bronzo 66
5.1 Pittura e committenza 66
5.2 Pittura e pubblico 70
5.3 Conclusioni: La pittura parietale nella Messarà 72

6) Märchenhafte Welt: la pittura egea nella cultura del XX secolo 76

6.1. Da Schliemann a Evans: la scoperta delle civiltà egee 76
6.2. Le civiltà egee e l'Europa dell'inizio del XX secolo 78
6.3. Panminoicismo: Evans e la civiltà minoica (1920-1940) 80
6.4. Due civiltà a confronto:
Minoici e Micenei tra storia dell'arte e linguistica (1940-1960). 83
6.5. Minoici e Micenei nell'epoca dei grandi scavi
e della New Archaeology (1960-1980) 86
6.6. *Rethinking Minoan Crete*:
la revisione del mondo minoico tra il 1990 ed il 2020 87
6.7. Approfondendo il tema: Gli ultimi 20 anni 88

7) Conclusioni 89

Abbreviazioni e bibliografia 92

INTRODUZIONE

Questo volume raccoglie le riflessioni scaturite durante un arco di 15 anni dallo studio delle pitture parietali di Haghia Triada e Festòs culminato con la pubblicazione, rispettivamente nel 1998 e nel 2001. Oltre che da una esperienza personale, il volume nasce anche da una riflessione teorica, dalla constatazione che la produzione pittorica minoica è stata in qualche modo marginalizzata nell'ambito del discorso archeologico, proprio, paradossalmente, per la sua alta qualità artistica.

La pittura parietale minoica costituisce una delle maggiori conquiste dell'arte di Creta nell'Età del Bronzo. L'impressione suscitata in Europa dai frammenti di affresco scoperti agli inizi del secolo fu notevole. Essa scardinava infatti l'impostazione evoluzionistica allora dominante non solo in preistoria ma anche in ambito storico-artistico, dimostrando l'esistenza nel secondo millennio a.C. di forme espressive che non potevano essere intese come primitive, o per lo meno, non nel senso comunemente attribuito a questo termine. Proprio il carattere originale e inatteso dell'arte minoica ha però fatto in modo che l'approccio storico-artistico e quello estetico siano divenuti predominanti. A questa situazione ha contribuito pesantemente un altro fattore: la frammentarietà dei pezzi e i pesanti interventi di restauro effettuati da Arthur Evans e dal suo collaboratore Gilleron; questi hanno ricreato l'arte minoica secondo il proprio gusto. E' stato detto che la versione tradita del mondo minoico è più una proiezione dell'immaginario evansiano e dei suoi collaboratori che una restituzione dei resti.

In questa sede si intende offrire un approccio diverso alla pittura minoica, basato innanzitutto sulla contestualizzazione architettonica dei frammenti, e quindi sulla ricontestualizzazione sociale. La domanda che si pone è cioé quale fosse il posto della pittura parietale nella società minoica, e perché si decidesse di investire una notevole quantità di energia in questa attività.

La decorazione pittorica architettonica, per tradurre una felice espressione di F. Blakolmer (malerisches Raumdekor) costituisce una realtà complessa. A differenza della pittura da cavalletto o di quella vascolare, la pittura parietale e pavimentale risponde a diverse esigenze, non solo decorative o rappresentative, ma anche pratiche e funzionali (rivestimento, protezione). Considerata nel suo complesso, essa non comprende solo le scene figurate, ma tutta la casistica, dal rivestimento monocromo ai complessi cicli pittorici, passando attraverso le fasce ed i motivi decorativi. Il salto tra questi gruppi non è sempre netto e tale da presupporre maestranze del tutto differenziate. E comunque, ogni tipo di rivestimento parietale diventa parte di un messaggio complesso, veicolato da tutte le componenti architettoniche (ampiezza degli ambienti, rapporto luce/ombra, raffinatezza dei rivestimenti) e rivolto dal committente a sé stesso e, sopratutto, ai visitatori. Ai livelli più alti

questo messaggio può essere narrativamente strutturato, come nel palazzo di Ninive o in quello di Sennacherib a Lachish, ovvero limitarsi a trasmettere una generica impressione di autorità, lusso o emotività, nella quale la logicità di un discorso sequenziale risulta secondaria.

A questi temi ho dedicato una serie di conferenze e di interventi a convegni che sono qui raccolti e sistemati, in modo da fornire una visione generale dell'evoluzione di questa forma artistica, ma anche del significato che essa ha avuto per le società palaziali egee. Un aspetto non secondario è inoltre quello dell'influenza che l'arte figurativa egea, di cui la pittura parietale è una espressione, ha esercitato sulla cultura artistica e letterraria del Novecento, e di ciò che essa può significare oggi.

Una precisazione. Il termine affresco indica una precisa tecnica pittorica. È probabile, ma non certo, che il processo dell'affresco fosse di fatto la prassi normale per la pittura egea. Nell'uso comune esso è divenuto sinonimo di pittura parietale, e come tale è da intendersi nel corso del testo.

Le figure nel testo possono essere trovate nel sito web www.cac.unict.it/pubblicazioni (http://www.cac.unict.it/node/31)

1

LA DISSOLUZIONE DI UN PARADIGMA:

LA SCOPERTA DELLA PITTURA EGEA

La scoperta delle civiltà egee fu un avvenimento importante per l'antichistica e in generale per la cultura europea di fine '800, come dimostrano gli echi che i rinvenimenti di Troia, Micene, Cnosso ebbero nell'ambito non solo scientifico, ma anche letterario ed artistico (Proust, nella Recherche, cita la scoperta del Palazzo del Sole a Cnosso e D'Annunzio, nella Città morta, ambienta l'azione davanti alle mura di Micene). Il dato importante non era solo la scoperta di una civiltà perduta. In questo senso gli scavi di Schliemann, Halbherr, Evans, Tsountas non erano che alcuni fra i tanti avviati alla fine del XIX secolo e l'inizio del XX; è il periodo in cui sono portati alla luce i palazzi assiri, vengono esplorate le città di Susa (1897), Babilonia (1899), Assur (1903), Boğazköy (1906), viene decifrato l'ittita. La tomba di Tutankhamon viene ritrovata quasi fortuitamente negli anni '20, mentre circolano ampiamente i modelli artistici delle civiltà primitive, come quelle africane.

La peculiarità delle imprese di Schliemann a Troia e Micene e di Evans a Cnosso era legata a tre aspetti: il rapporto con la epica omerica, la scrittura, l'apparizione di un fenomeno artistico completamente nuovo. Tutti e tre questi aspetti rimandavano a loro volta al problema della formazione della civiltà europea. Il mondo egeo appariva infatti da una parte strettamente legato alla successiva civiltà greca, dall'altro ne rappresentava un preludio inaspettato e totalmente originale.

Le prime pitture egee ad essere portate alla luce non furono in realtà quelle scoperte da Schliemann, ma quelle rinvenute pochi anni prima a Therasia, nelle Cicladi, a seguito delle indagini archeologiche che seguirono l'eruzione del 1866. L'evento ebbe grande risonanza internazionale ed attirò un gran numero di studiosi, tra cui Ferdinand Fouqué, che coordinò una vera e propria missione interdisciplinare, i cui risultati furono pubblicati dopo pochi anni in un volume che comprendeva anche i materiali archeologici e le analisi archeometriche effettuate su di esse[1]. Tuttavia, questa fase delle scoperte egee fu oscurata rapidamente da quelle di Schliemann, e cadde nell'oblio.

Le pitture rinvenute dall'esploratore tedesco a Micene ed a Tirino nell'ultimo trentennio del XIX secolo, appartengono alla fase meno originale dell'arte egea, quella più tarda, per cui non lasciano una impronta particolare. Maggiore influenza ebbe invece il rinvenimento delle due tazze auree da

[1] TZACHILI 2006.

Vaphiò che impressionarono a tal punto gli studiosi contemporanei per la vivacità e il “naturalismo” da essere oggetto di acute osservazioni da parte dello stesso Alois Riegl, esponente della Scuola di Vienna[2].

Molta più impressione fecero invece le pitture trovate a Creta, prima a Cnosso già nel 1900, e poi ad Haghia Triada nel 1902. Esse colpirono i contemporanei per la libertà e la freschezza delle soluzioni trovate, soprattutto scardinavano l’impostazione evoluzionistica allora dominante non solo in preistoria ma anche in ambito storico-artistico, dimostrando l’esistenza nel secondo millennio a.C. di forme espressive che non potevano essere intese come primitive, o per lo meno, non nel senso comunemente attribuito a questo termine. Anzi, l’arte minoica appariva addirittura più evoluta delle prime manifestazioni dell’arte greca del geometrico e dell’età arcaica.

L'entusiasmo coinvolse anche la critica più severa, come mostrano i lavori di Alois Riegl[3], Müller[4], Rodenwaldt[5], Matz[6], Snjider[7], e i tentativi di trovare una formula che consentisse di inquadrare il fenomeno dell'arte cretese. Che cosa colpiva i contemporanei: l’assenza di ieraticità, propria invece dell’arte egiziana e mesopotamica; l’attenzione all’attimo fuggente, la libertà con cui forme e colori si disponevano nel campo. Da qui le diverse definizioni: “maerchenhafte Welt” (Rodenwaldt), “absolute mobility” (Groenewegen-Frankfort), visione eidetica (Snjider), “naturalismo fantastico” (Banti; Hauser)[8]. Non sempre i giudizi sono così favorevoli, tuttavia, e non mancano posizioni completamente opposte, che comunque non negano e non possono negare l’originalità dell’arte minoica e micenea nel panorama artistico del Mediterraneo e del Vicino Oriente del Secondo Millennio a.C. Citiamo tra tutte quella di A. Hauser:” Gli affreschi cretesi, con le loro tinte da acquerello e il loro disegno fin troppo semplice, ricordano la decorazione dei transatlantici di lusso e delle piscine.”[9]

Perché questi giudizi così contrastanti. Sostanzialmente per due motivi: i frammenti sono sempre analizzati isolatamente, come pezzi d’arte in sé e non come parte di una composizione molto più ampia, e soprattutto perché ad essere giudicati sono soprattutto le ricostruzioni di Evans e dei suoi restauratori: Gilléron padre e figlio e Piet de Jong.

In questo senso, è stato notato a più riprese che le forme artistiche minoiche avevano molta consonanza di gusto con quanto proprio nei primi decenni del '900 promuovevano i movimenti dell'*art nouveau*, del *liberty*, dello *Jugendsti*. Nei decenni scorsi questa somiglianza era stata

---

[2] Si veda, ad es., RIEGL 1906.
[3] RIEGL 1906.
[4] MÜLLER 1915.
[5] RODENWALDT 1927.
[6] MATZ 1928.
[7] SNJIDER 1936.
[8] GROENEWEGEN-FRANKFORT 1951, pp. 185-216; SNJIDER 1936; BANTI 1953; HAUSER 1955, pp. 74-77.
[9] HAUSER 1955, p. 77.

interpretata come dovuta ad una influenza delle scoperte archeologiche sugli artisti, ma questa ipotesi non viene suffragata dalle cronologie, le opere "influenzate" dalle scoperte di Evans sarebbero state spesso composte prima delle medesime scoperte. Ecco allora il ribaltamento del giudizio, negli anni '90: è stata la temperie culturale di inizio secolo a plasmare l'attività di restauro di pittori come Piet De Jong o Gillérons padre e figlio. Anzi, per dirla con Papadopoulos "Gli affreschi minoici nella ricostruzione di Arthur Evans siano gli esemplari meglio conservati e più raffinati dell'Art deco e dell'art Nouveau in Grecia"[10].

Un problema fondamentale era dunque quello della pubblicazione. Sostanzialmente, fino agli anni '50, le uniche pubblicazioni sistematiche e dedicate agli affreschi furono quelle di Paribeni per il Sarcofago Dipinto da Haghia Triada[11], Rodenwaldt per Tirinto[12] e Micene[13]. Gli affreschi di Cnosso erano invece noti dalle numerose riproduzioni, e ricostruzioni, delle pubblicazioni di Evans, basate però su un approccio intuitivo e sistematico.

La Seconda guerra mondiale segna, come in altri campi, una frattura anche nella ricerca in ambito egeo. L'allargamento della prospettiva oltre Cnosso, e Creta, porta ad un approccio più equilibrato, meno orientato in senso storico-artistico e più attento a tutte le componenti della cultura materiale, da una parte, dei dati storico-linguistici dall'altra, grazie alla decifrazione della lineare B.

Per circa 20 anni lo studio delle pitture egee segna il passo, almeno fino alla pubblicazione degli affreschi di Pylos da parte di Mable Lang[14] – il lavoro di Helga Reusch sul fregio di Tebe aveva un arco di interesse troppo limitato. L'edizione di Pylos, pur non esente da splendide ricostruzioni, effettuate da quel Piet de Jong, mostra tuttavia una attenzione a tutto il corpus degli intonaci, anche monocromi, e un rigore filologico notevole. Lo stesso rigore che ispira tutta l'opera di Mark Cameron, una geniale figura di ricercatore che alla passione ed alla competenza univa una indole artistica capace di dare corpo alle sue ricostruzioni, staccando però sempre il dato dalle ipotesi. A lui si deve la catalogazione del materiale da Cnosso, confluita nella sua tesi di dottorato, purtroppo inedita, ma accessibile presso la British School at Athens[15], ed un tentativo di sistematizzazione delle forme dell'arte minoica[16], come mostra il materiale raccolto nel volume *Frescoes: A Passport into the past*[17].

Negli stessi anni '70 faceva la sua comparsa nella letteratura archeologica lo splendido materiale da Akrotiri di Thera. Le eccezionali condizioni di conservazione unite alla capacità dei restauratori

[10] PAPADOPOULOS 1997, p. 110.
[11] PARIBENI 1908.
[12] RODENWALDT 1921.
[13] RODENWALDT 1919-20.
[14] LANG 1969.
[15] CAMERON 1974.
[16] es. CAMERON 1976.
[17] EVELY 1999.

greci di ricomporre i minuti frammenti preservati, ma anche la rapidità con cui già fin dall'inizio furono rese note le prime pitture consentirono un enorme passo avanti alla ricerca. Per la prima volta non si aveva a che fare con piccoli frammenti che la fantasia del restauratore doveva integrare, ma con originali che lo studioso poteva usare come punto di partenza per le diverse analisi: iconografica, iconologica, archeometrica, contestuale. Le pitture da Thera non venivano da scarichi o da contesti poco chiari, provenivano invece da ambienti per i quali era possibile ricostruire con precisione dimensioni e funzioni. In questo senso, l'assenza di una vera e propria edizione complessiva (ad eccezione degli affreschi miniaturistici da parte di Televantou 1994) è ampiamente compensata dal grado di integrità delle pitture, per le quali un punto di riferimento è rappresentato dalla edizione a colori fattane da Doumas[18]. Tra il 1969 ed il 1992 vengono pubblicati anche le pitture da Tylissos e Katsambas[19], da Keos[20] e dal Centro Cultuale di Micene[21].

La messe di materiale a disposizione porta ad un duplice avanzamento. Da una parte, prende avvio una linea di ricerca che ricostruisce il contesto spaziale e sociale delle pitture, analizzando la loro collocazione nei percorsi all'interno degli edifici minoici[22]o cicladici[23], ricostruendo il ruolo comunicativo delle immagini parietali[24], e lo spazio fisico della percezione dell'immagine[25]. Dall'altra parte, sempre negli anni '80 fa la sua prepotente apparizione anche negli studi egei lo studio dell'iconologia[26], superando il tradizionale approccio iconografico e facendo propria la lezione degli studi di imagerie che in quegli stessi anni fiorivano nell'ambito della ceramica attica. Fondamentale in questo senso la monografia di Lyvia Morgan[27], dove la lettura degli affreschi miniaturistici diventa una analisi complessiva del sistema di segni presente nell'arte egea. Non sono solo gli affreschi, ovviamente, a fare parte di questo sistema, ma ne costituiscono certamente la versione più complessa e ricca, grazie alle possibilità di sviluppo nello spazio dell'arte parietale. Tutti gli anni '90 e 2000 segnano un ritorno di interesse al tema della pittura parietale, con convegni[28], contributi specifici[29], edizioni di materiali[30], raccolte tematiche di studi[31]. Non è un caso che il primo manuale di pittura egea appaia proprio nel 1990[32].

---

[18] DOUMAS 1992.
[19] SHAW 1972, 1978.
[20] COLEMAN 1973, 1980.
[21] KRITSELI PROVIDI 1982.
[22] HÄGG 1985; CAMERON 1987.
[23] MARINATOS 1984.
[24] BLAKOLMER 1995, 2000.
[25] LETESSON 2012, PALYVOU 2012.
[26] es. DARCQUE, POURSAT 1985.
[27] MORGAN 1988.
[28] LAFFINEUR, CROWLEY 1992; SHERRATT 2000.
[29] CHAPIN 1997; CHAPIN, SHAW 2006; REHAK 1992, 1997; SHAW 1998.
[30] MILITELLO 1998, 2001.
[31] MORGAN 2005; CHAPIN 2004; KONTORLI-PAPADOPOULOU 1996.
[32] IMMERWAHR 1990.

Se gli studi di iconografia e iconologia rappresentano il principale filone degli anni ’80 e ‘90, a livello di nuovi dati questi anni sono caratterizzati dalla scoperta di affreschi di stile minoico al di fuori dell’Egeo, a Tel Kabri, in Israele[33], ma soprattutto a Tell el-Dab'a/Avaris, in Egitto, dove la messa in luce di uno scarico di pitture parietali di stile e tecnica minoici, con temi tra i quali appariva la tauromachia ha aperto un dibattito vivace sul significato storico, oltre che sulla cronologia, di queste pitture[34].

Era inevitabile che con l’aumento del materiale e l’esaurirsi del discorso iconografico anche lo studio degli affreschi egei, tradizionalmente appannaggio di storici dell’arte, rientrasse nel campo più ampio della produzione artigianale e, di conseguenza, che adottasse anche un approccio più tecnologico, riprendendo una tradizione di studi apparsa subito dopo la scoperta delle pitture egee, agli inizi del XX secolo, e poi messa in ombra dal predominio dell’immagine. Il capitolo “tecnologico” di Evely sull’affresco[35] e le analisi di Dandreau[36] hanno enormemente cambiato le nostre conoscenze sulla tecnica dell’affresco egeo, rivelando una ampiezza di materie prime e di tecniche fino allora impensata. Ne esce mutata anche l’immagine del pittore minoico, fino ad allora poco considerata, che viene ricondotta nell’alveo di una produzione artigianale, dove però l’artista non è passivo esecutore di una tradizione fissa, ma agente egli stesso, capace di interagire creativamente con la tecnologia. Questa idea si trova sviluppata nel fondamentale libro di Anne Brysbaert[37], dove l’idea di *chaîne opératoire* è sì considerata, ma tenendo sempre presente la libertà dell’artigiano di risolvere creativamente eventuali problemi contingenti. Il ritorno alla realtà concreta dell’artigiano come “agente” pone, nello stesso tempo, il problema del rapporto tra artigiani che operano su classi di materiali diversi come i sigilli[38] o la ceramica[39].

A 150 anni dalla sua scoperta la pittura parietale egea minoica ha perso certamente, all’interno del discorso archeologico, quel ruolo di primo piano che la aveva contraddistinta nei primi anni per buona parte del XX secolo. Non più considerata come esito assoluto del genio minoico essa è stata contestualizzata. Contestualizzata all’interno delle produzioni artigianali, cui appartiene a pieno titolo, condividendone la prassi e la posizione sociale degli attori, parte di una filiera che inizia dal semplice rivestimento parietale per finire alle grandi raffigurazioni a rilievo. Contestualizzata all’interno del sistema palaziale, di cui rappresenta una forma di comunicazione. Contestualizzata all’interno della produzione artistica del bacino del Mediterraneo, con la quale entra in relazione

[33] NIEMEIER ET ALII 1990, 1991; NIEMEIER 1991, 1996
[34] per una visione complessiva: BIETAK, MARINATOS, PALYVOU 2007
[35] EVELY 2000.
[36] DANDREAU 1999, 2000.
[37] BRYSBAERT 2008.
[38] BLAKOLMER 2007, 2010, 2012.
[39] MILITELLO 2018a.

attiva, fornendo, e ricevendo, stimoli ed iconografie. In tal modo, uscendo dallo splendido isolamento, lo studio degli affreschi egei acquista in profondità e comprensione.

2

IL CONTESTO ARTIGIANALE.

TECNICHE E FORME DELLA PITTURA EGEA

In assenza di fonti scritte o di raffigurazioni di artigiani al lavoro, la ricostruzione dei procedimenti adoperati in concreto dal pittore per la stesura dei dipinti si è basata sulla analogia con le pratiche note per periodi più recenti, sull'analisi archeometrica del materiale e sulla riproduzione sperimentale. Per quanto riguarda il primo punto, sono indubitabili forti somiglianze tra il modo di procedere dell'artigiano minoico e del decoratore di età più tarda, fino al periodo industriale, dovendo affrontare gli stessi problemi. Il limite di questo approccio è stato nell'applicare in modo rigido all'Età del Bronzo cretese le indicazioni della trattatistica rinascimentale sull'esecuzione degli affreschi, non tenendo conto che queste erano, a loro volta, un tentativo di formalizzare pratiche che potevano essere molto diverse nella realtà. Le analisi archeometriche furono effettuate fin dalle prime scoperte, ma su un numero limitato di campioni, e solo a partire dagli anni '70 hanno invece fornito indicazioni più precise sulla composizione dell'intonaco, le materie prime utilizzate per i pigmenti e i possibili procedimenti. La discrepanza di opinioni esistenti fino ad oggi è dovuta da un lato alla contraddittorietà delle osservazioni empiriche, dall'altro dal carattere non definitivo delle analisi chimiche. Nel caso di queste ultime infatti il mancato rilevamento di sostanze organiche, testimonianze di leganti e quindi dell'uso della tempera, può essere spiegato con la loro scomparsa [40] ovvero con l'incapacità da parte delle metodologie impiegate di rilevarne la presenza in quantità minime [41], mentre all'opposto gli strati di carbonato di calcio riscontrati potrebbero essere derivati da reazioni chimiche post-deposizionali e non dal procedimento dell'affresco.

Se osservazioni basate sulla semplice autopsia del materiale si trovano già nel volume di Schliemann su Tirintoe nella poderosa opera dello Chipiez [42], solo con gli scavi di Cnosso vengono effettuate vere e proprie analisi chimiche di campioni pittorici ad opera di N. Heaton [43], cui verrà affidato anche l'esame delle pitture di Tirinto[44]. I risultati di queste indagini e quelle dell'analisi di

---

[40] Fu questa la risposta data ai risultati delle prime analisi compiute che non riuscirono a identificare sostanze organiche. Rimaneva tuttavia il problema di spiegare come mai i colori dovrebbero essersi staccati dalla superficie; per ovviare a questo problema Duell e Gettens (1942) ipotizzarono la formazione di una pellicola di calcedonio che avrebbe fissato il colore.

[41] Nell'ultimo decennio, sono state perfezionate tecniche capaci di individuare anche tracce minime di aminoacidi, e le analisi compiute sui frammenti di affreschi di Tell el Dab'a hanno potuto identificare resti di albume e caseina in alcuni campioni (SEEBER 2000, p. 99).

[42] DORPFELD in SCHLIEMANN 1886, pp. 298 e 342-344; PERROT, CHIPIEZ 1894, pp. 532-534.

[43] HEATON 1911, cfr. anche EVANS PM I, pp. 529-532 (nota). Deve essere qui ricordato il contributo di J. DURM, *Über vormykenische und mykenische Architekturformen*, in *JhOAI* 10, 1907, nota 1 a pp. 41-42, dove si rendono noti i risultati di esami condotti su alcune malte.

[44] HEATON 1912.

qualche altro piccolo gruppo di frammenti da vari siti[45] costituiranno gli unici contributi fino al 1942, quando tutto il problema della pittura cretese verrà ripreso e arricchito di nuovi dati da Duell e Gettens[46].

Dopo il 1945, esami chimico-fisici del materiale e della tecnica pittorica furono eseguiti sul Sarcofago di H. Triada in concomitanza con il suo restauro[47], mentre altri risultati di indagini scientifiche furono presentati in margine alle edizioni degli affreschi di Pylos e di H. Irini di Keos.[48] e allo studio dello Shaw sul materiale costruttivo minoico [49].

Bisognerà tuttavia aspettare gli anni '70 perché le scoperte di Thera avviino in ambito egeo una più stretta collaborazione tra scienze esatte e archeologia. Da questa collaborazione, e dall'esperienza "bizantina" dei restauratori greci degli affreschi da Thera[50], trarrà notevole vantaggio anche lo studio delle pitture. Analisi sui dipinti della 'Pompei dell'Egeo' saranno effettuate da Noll per conto dell'Istituto mineralogico dell'Università di Colonia[51] e dal Philippakis per conto dell'istituto Demokritos[52]. Al gruppo di ricerca di quest'ultimo si deve anche una prima analisi degli affreschi di Micene[53].

In ambito cretese, dove in quegli stessi anni M.A.S. Cameron avviava uno studio globale sui *Minoan Frescoes*[54], il rinnovato interesse per l'aspetto scientifico della ricerca archeologica si traduce in una serie di indagini, talora in competizione tra loro, sugli affreschi di Cnosso[55].

La fioritura di iniziative degli anni '70 non ha avuto seguito nel decennio successivo. Al calo di interesse sull'argomento devono aver contribuito l'assenza di scoperte che arricchissero considerevolmente l'esiguo *corpus* delle pitture e la scomparsa del Cameron, che aveva dato rinnovato impulso alle ricerche sulla pittura cretese[56]. Le applicazioni di metodologie scientifiche

---

[45] EIBNER 1926, pp. 57-62, riporta i risultati di 3 campioni provenienti da Tirinto, Cnosso e Micene analizzati nel 1914 da P. Wolters. Purtroppo, dei suddetti campioni è ricordata solo la provenienza e la datazione (approssimativa). Non si può stabilire, quindi, da che tipo di composizione pittorica provenissero. Lo Hazzidakis, a sua volta, acclude alla relazione sullo scavo di Tylissos un breve commento su alcune materie coloranti trovate nel Vano 4 della Casa A: J. HAZZIDAKIS, *Les villas minoennes de Tylissos,* (EtCrét III), Paris 1934, pp. 99-100.
[46] DUELL, GETTENS 1942.
[47] CALLORI DI VIGNALE 1956.
[48] YOUNG, in Lang 1969, pp. 229-230; MAJEWSKI, REICH, in *Keos I*, pp. 297-300.
[49] SHAW 1971, p. 226.
[50] Cfr. DOUMAS 1983, pp. 31, 41.
[51] NOLL *ET ALII* 1975.
[52] PHILIPPAKIS 1978.
[53] PROFI *ET ALII* 1974.
[54] Accanto ai numerosi articoli su singole opere o ambienti, ricordiamo la monumentale tesi di dottorato (CAMERON 1974), purtroppo inedita.
[55] PROFI *ET ALII* 1976; CAMERON *ET ALII* 1977.
[56] Vedi le analisi condotte sugli intonaci di Myrtos (CAMERON 1972, con analisi di W.A. Campbell) e sulle terre di Palaikastro (CAMERON, JONES 1976).

nell'ambito dell'archeologia minoico-micenea non sono per nulla venute meno, ma si sono concentrate soprattutto sulla ceramica e sui problemi di datazione[57].

Il disinteresse degli anni '80 per gli aspetti tecnici delle pitture minoiche può essere interpretato o come conseguenza di uno spostamento degli interessi verso gli aspetti iconografici o iconologici, o come l'inevitabile esaurirsi di un filone di studi non molto vasto. Esso non è collegato, comunque, ad un esaurirsi dei problemi. La risposta alla domanda come gli artigiani egei preparassero i colori e li applicassero alle pareti rimane ancora elusa: settant'anni di ricerche hanno portato solamente al riconoscimento della natura minerale dei colori e al chiarimento dell'origine del blu egiziano, ma hanno lasciato aperto il problema dell'esecuzione "a fresco" o "a secco" delle pitture parietali[58].

Un lavoro sistematico è stato avviato negli anni ’90 da Dandreau, attraverso un esame di un numero elevato di campioni provenienti da diversi siti, sia di area cretese, sia continentale, e l’uso di metodologie di analisi che hanno consentito di rilevare la presenza di elementi in traccia. I risultati dimostrerebbero l’uso di una gamma di materie prime per i colori di gran lunga più ampia di quella fino ad allora ipotizzata, e basata prevalentemente sull’impiego di terre con componente ferrosa più o meno accentuata. Anche dal punto di vista tecnico, non viene esclusa la possibilità dell’uso di leganti, e quindi di una tecnica a tempera.

Nel frattempo, la ricostruzione complessiva della catena operativa alla base della pittura parietale, già avviata da Cameron, veniva proposta in modo sistematico da Evely[59] nel suo studio più generale sulle tecniche dell’artigianato minoico. Le pagine di Evely costituiscono una delle introduzioni più lucide al problema, e forniscono anche un elenco esaustivo delle evidenze archeologiche allora note relative alla messa in opera delle decorazioni parietali. Ad esse rimandiamo per informazioni dettagliate, mentre per gli aspetti più generali della tecnologia usata per le pitture parietali rimandiamo al volume di Mora, Mora, Philippot[60].

Nelle prossime pagine cercheremo di illustrare in modo sistematico tutti gli elementi che contribuiscono a formare la decorazione parietale.

2) LE PITTURE PARIETALI: LA STRUTTURA

Nella pittura parietale egea, come in quella di epoca classica o rinascimentale[61], si possono distinguere quattro elementi costitutivi (**fig.2.1**).: 1) la struttura portante, costituita dalla parete; 2)

[57] Una chiara dimostrazione delle direzioni prese dalla ricerca si ha nei tre volumi degli atti del III Convegno internazionale di Thera, tenutosi nel 1989 (*TAW* III) dove, tra i numerosissimi contributi scientifici, nessun *paper* è dedicato agli aspetti tecnici della decorazione parietale.
[58] Vedi *infra*.
[59] EVELY 2000.
[60] MORA *ET ALII* 1984.
[61] MORA *ET ALII* 1984, pp. 19-20; per la pittura egea in particolare HOOD 1978, pp. 83-87; IMMERWAHR 1990, pp. 13-19.

almeno in alcuni casi, un "rinzaffo", cioè uno strato di malta di varia composizione (argilla, argilla e paglia, talora un intonaco grossolano) che serve a pareggiare le irregolarità della struttura muraria offrendo una base per la stesura dell'intonaco; 3) su di questo posa un intonaco più raffinato, “l’arriccio”, su cui si adagia lo strato sottile su cui aderiscono i pigmenti; 4) la pittura stessa [62].

1) La struttura portante costituisce il punto di contatto tra la pittura e l’architettura. Dipinti sono frequentemente applicati su un muro in mattoni crudi o *pisé*, le cui tracce, talora semplici impronte, talora veri e propri nuclei di argilla e paglia, sono rimaste sul retro dell'intonaco. Questo muro in mattoni crudi doveva essere costituito da un impasto di paglia e fango con inerti di vario tipo come conchiglie, gusci di lumache o frammenti ceramici. In altri casi la parete doveva essere costituita da un vero e proprio apparecchio murario.

La maggior parte degli intonaci non è stata trovata *in situ*, ma in scarichi o in giacitura secondaria. La natura della struttura portante può essere dedotta, in tal caso, solo dalle impronte lasciate sul retro dei frammenti. Uno strato sottile di intonaco a faccia inferiore piatta, con impronte di fuscelli di paglia, può essere indizio di un supporto in mattoni crudi, anche se non si può scartare la possibilità che si tratti dei resti di un rinzaffo di malta argillosa. Molto frequente invece il caso di intonaci a fondo piatto attraversato da costolature a rilievo rettilinee, disposte però irregolarmente, spesso intersecantesi, che dovevano corrispondere a solcature praticate nel letto di appoggio, forse uno strato di argilla abbastanza depurata, piuttosto che a scalpellature su blocchi regolari; una pratica identica fu notata da Rodenwaldt a Tirinto e a Micene[63], ma stranamente nel materiale continentale essa appare frequente sui frammenti più sottili (spessore mm 5-10) mentre a Creta, come ad H. Triada, si ritrova soprattutto sui pezzi di spessore maggiore.

b) Il rinzaffo. Sulla struttura portante andava applicato uno strato di malta per regolarizzare la superficie. In genere la composizione di questo strato è più grossolana, con percentuale alta di inclusi, anche di grandi dimensioni (paglia, piccole pietre). Solo in rari casi questo rimane aderente all’intonaco. Come l’arriccio (v. *infra*), doveva essere applicato con spatole o cazzuole (**fig. 2.2**).

c) L'arriccio. L’ultimo livello è quello dell’intonaco vero e proprio, che a Creta è generalmente di calce quasi pura, per consentire la reazione chimica che determina l’adesione dei colori. L’intonaco può essere steso su più strati, ma il numero di questi strati varia, da uno a più, senza una regolarità, e sembra essere legato a prassi locali o a soluzioni estemporanee legate al caso specifico davanti al

---

[62] Si tratta dei quattro elementi già individuati dai trattatisti romani (VITRUVIO, *De Architectura*, VII, 6-14, *paries*, *trullissatio*, *tectorium*, *colores*). Problemi lessicali si incontrano per quanto riguarda la terminologia: fratasso (o fratazzo) viene talora sostituito da rinzaffo (es. MORA, MORA, PHILIPPOT 1984) o arriccio (es. MORA, MORA, PHILIPPOT 1984, p. 10).

[63] *Tiryns* II, p. 206 e fig. 76. Rodenwaldt registra anche la presenza di protuberanze irregolari corrispondenti a picchiettature in alcuni frammenti di Micene. La prassi è attestata in ambienti e culture molto diverse (vedi per es. M. COLONNA DURANDO 1992, p. 616).

quale si trovava l'artigiano. Nei rivestimenti protopalaziali, dove l'intonaco è la soluzione predominante per la decorazione delle pareti, esso si estende senza interruzioni, ad arco, tra le pareti o tra la parete e il pavimento, mentre nella tradizione più tarda, neopalaziale, l'intonaco viene distribuito a settori (pavimento, singola parete, soffitto) e le giunture tra i settori sono per lo più rafforzate da elementi aggiunti in pietra o legno. L'intonaco può essere applicato all'arriccio facilitandone l'adesione tramite dei solchi (**fig. 2.3**).

d) La superficie dipinta. I pigmenti dovevano essere applicati mediante pennelli piuttosto che con strumenti rigidi[64], come prova la stesura omogenea del colore; l'impiego di attrezzi in legno o metallo avrebbe d'altro canto comportato la stesura a tratti brevi, nettamente distinti e con bordi laterali ispessiti tipica della spatola, una tecnica che non si riscontra mai nei frammenti e nelle pitture a nostra disposizione. Pennellate sono raramente distinguibili e ciò accade soprattutto nel caso di correzioni o contorni. Sono attestate frequentemente linee diritte, impresse o incise prima che venisse dato il colore, che servivano evidentemente come guida per delimitare i riquadri; soprattutto nelle pitture della fase più tarda è adoperato il disegno preparatorio con colore rosso o giallo.

3) LE PITTURE PARIETALI: LE FORME

L'organizzazione dello spazio dipinto presenta una sostanziale uniformità nei diversi siti cretesi[65] **(fig. 2.4-5**). La pittura parietale poteva occupare solo una parte della parete o l'intera parete. La zona dipinta poteva limitarsi ad una banda ornamentale costituita per lo più da una sequenza di fasce al centro della parete; poteva allargarsi ad un pannello figurato collocato ad altezza d'occhio (m 0,90-1,00 dal pavimento), delimitato superiormente dalla linea corrispondente all'architrave della porta (m 1,90-2,00 di altezza dal pavimento); poteva estendersi infine a tutta la superficie parietale, racchiusa da uno zoccolo e da una cornice, sempre dipinti. Un quarto caso era costituito dai fregi collocati alla sommità della parete, tra l'architrave della porta ed il soffitto.

Le diverse soluzioni sono in parte legate alla cronologia. In particolare, la fascia decorata collocata ad altezza d'uomo, con una altezza del campo figurato di almeno 40 cm è tipica del periodo post-palaziale.

La dimensione della fascia decorata influenza ovviamente quella delle figure. Da questo punto di vista una prima distinzione ben visibile in età proto e neopalaziale è tra megalografie, cioè dipinti dove la figura umana è al vero o a 2/3 del vero, e micrografie, dove le figure sono alte pochi centimetri. Dal punto di vista formale le pitture possono essere distinte in due grandi classi: le

[64] SHAW 1971, p. 214, ipotizza l'impiego di strumenti in legno, pietra o metallo nonché delle mani.
[65] CAMERON 1976B, p. 33, fig. 1 e nota 7; IMMERWAHR 1990, pp. 11-13, fig. 4.

megalografie e le micrografie. Le prime sono dipinti che occupano quasi l'intera parete di una stanza, le seconde sono invece rappresentazioni che si sviluppano ad altezza d'uomo o sopra l'architrave, con figurine minute, alte solo qualche centimetro. Mentre le prime rappresentano solo paesaggi o singole figure, le seconde sono adatte a raffigurare scene complesse, per lo più assembramenti di folla. In alcuni casi, frammenti di pitture miniaturistiche sono risultati essere, invece, la decorazione delle vesti di figure di grandi dimensioni. I temi sono paesaggi, con gigli e crochi in primo piano, animali, tra i quali le scimmie occupano un posto particolare, come abbiamo visto, figure femminili riccamente vestite, più raramente figure maschili. Nelle micrografie abbiamo spesso raffigurazioni architettoniche e scene di feste.

Questa contrapposizione si attenua nella fase post-palaziale, dove le dimensioni delle figure tendono ad una altezza di 25-30 cm. Questi aspetti formali, come vedremo, sembrano avere un notevole peso nella evouzione dello stile pittorico.

4) LE PITTURE PARIETALI: LE TECNICHE.

Le tecniche utilizzate per la pittura parietale in antico sono sostanzialmente due: affresco e a secco[66]. Nell'affresco il colore è steso sull'intonaco ancora umido; l'idrossido di calce presente nell'intonaco (Ca(HO)2) reagisce con l'anidride carbonica dell'atmosfera (CO2) e genera una pellicola di carbonato di calcio che ingloba il pigmento legandolo definitivamente al supporto sottostante (v. capitolo 4.4). Questo processo conferisce alle pitture le caratteristiche di durata e resistenza tipiche del "buon fresco". Il colore si fonde quindi con la superficie dell'intonaco, ma la sua penetrazione in profondità, spesso invocata come elemento fondamentale per il riconoscimento della tecnica a "buon fresco", è solo un fenomeno frequente ma non necessario[67]. Anzi, quando la parete è stata preparata eliminando le porosità con una accurata levigatura la penetrazione del colore dovrebbe essere quasi nulla. L'uso dell'affresco, naturalmente, rende superfluo il ricorso a qualsiasi forma di legante. Una forma di affresco, diversa nell'esecuzione, ma identica nel principio, è quella del "fresco secco" o "mezzo fresco" in cui sull'intonaco già secco viene spalmato uno scialbo di calce liquida che costituisce lo strato su cui si stende il colore.

Nella tecnica a secco, invece, i colori sono stesi sull'intonaco ormai asciutto e la loro adesione alla superficie è assicurata da leganti naturali come gomma arabica, uovo o caseina.

Nonostante le notevoli differenze non è sempre facile distinguere quale dei due procedimenti sia stato impiegato. Il problema, che è ancora discusso nell'ambito dello studio della pittura romana[68], è

---

[66] Sulle tecniche della pittura nell'antichità: E. BERGER 1904; M. CAGIANO DE AZEVEDO 1952, 100-102, 1958, pp. 9-16; MORA *et alii* 1984, pp. 69-104.
[67] MORA *et alii* 1984, pp. 11-12, 22-23.
[68] Bibliografia con riassunto dello *status quaestionis* in MIELSCH, 1980, pp. 184-186.

particolarmente vivo per il materiale minoico e miceneo; lo stato estremamente frammentario della documentazione egea non permette osservazioni sistematiche ed ha anzi portato alla interpretazione dei medesimi dati in senso opposto. Per una tecnica a "buon fresco" si erano pronunciati i primissimi studiosi: lo Chipiez, Dörpfeld, Heaton e, di conseguenza, Schliemann ed Evans[69]; nello stesso senso si sono orientati di recente il Cameron per Cnosso e, con qualche perplessità, la Coleman per Keos[70]. Dubbi sull'impiego di questo procedimento erano invece stati espressi, sulla base dei risultati del Wolters, da Eibner che propendeva in maniera decisa per una tecnica a secco che utilizzasse un legante organico ricco di azoto; l'impiego di un collante fu anche supposto dal Duell e dal Gettens ed è stato riaffermato dallo Asimenos per gli affreschi di Thera[71]. Una posizione intermedia, con il ricorso ad un legante di calce, secondo il procedimento detto del "mezzo Fresco" o "secco fresco", o ad un impiego misto di affresco e tempera era stata invece sostenuta, sulla base di osservazioni macroscopiche, già dallo Schneider - Franken e dal Bosanquet nei primi decenni del secolo e, più di recente, dalla Callori di Vignale per il sarcofago di H. Triada, dalla Lang per Pylos, dalla Shaw per Tylissos e dalla Televantou per Thera[72].

Non ha certo contribuito al chiarimento del problema l'attaccamento troppo rigido ai procedimenti stabiliti dai canoni quattro-cinquecenteschi[73]; d'altra parte, l'oggettività del contributo delle scienze esatte è stata inficiata da due considerazioni: la probabile scomparsa di un eventuale legante organico dopo quattro millenni - per cui una sua mancata individuazione non costituirebbe prova certa contro l'uso della tempera [74]- e l'impossibilità di escludere che gli strati di carbonato di calcio riscontrati possano essere derivati da reazioni chimiche post-deposizionali e non dal procedimento dell'affresco.

Allo stato attuale siamo dell'opinione che l'artigiano minoico usasse tendenzialmente una tecnica ad affresco, ma che soluzioni alternative, che prevedevano l'uso del mezzo fresco o di un legante fossero usate sistematicamente per l'aggiunta di dettagli, e sporadicamente per situazioni contingenti, legate alla qualità dell'intonaco, alla temperatura esterna o semplicemente ad imperizia.

---

[69] V. *supra* nota 1; SCHLIEMANN 1886, p. 340; FYFE 1902; HEATON 1911, 1912, p. 216; EVANS PM I, pp. 528-536

[70] CAMERON *ET ALII* 1977; *Kos I*, p. 300. A Keos, su 21 campioni due sembravano essere applicati su una superficie asciutta.

[71] EIBNER 1926, p. 61; DUELL, GETTENS 1942; ASIMENOS 1978.

[72] BOSANQUET 1904, p. 79 (una combinazione di fresco e tempera; le pitture di maggiori dimensioni su uno sguazzo di calce applicato sull'intonaco secco); SCHNEIDER - FRANKEN 1913 (fresco secco); CALLORI DI VIGNALE 1956; LANG 1969, p. 230 (dei 6 campioni esaminati da W.J. Young, 3 sono stati dipinti a intonaco umido con colori mescolati a calce, 3 sono stati dipinti a tempera); TELEVANTOU 1995, pp. 350-355, presuppone un uso più diffuso della tempera, anche se non era sconosciuto l'affresco.

[73] Fonti principali sono CENNINO CENNINI (ms. 1437) e VASARI 1568. I passi relativi di questi ed altri autori di varie epoche sono riportati in appendice a MORA *ET ALII* 1984, pp. 358-418.

[74] L'obiezione è che in tal caso i colori dovrebbero essersi staccati dalla superficie; per ovviare a questo problema Duell e Gettens (1942) ipotizzarono la formazione di una pellicola di calcedonio che avrebbe fissato il colore. Di recente, tuttavia, sono in corso di perfezionamento tecniche di individuazione di sia pur minime tracce di amminoacidi (vedi CASOLI, PALLA 1993, CASTELLANI 1993.

In ogni caso, alcune tracce di lavorazione fossilizzate sulla superficie dell'intonaco possono contribuire a dirimere la questione della tecnica utilizzata. Si tratta delle linee guida impresse o incise, delle impronte digitali lasciate dal pittore o dall'intonacatore, di eventuali unghiate eseguite dal pittore per saggiare la plasticità della calce, delle pennellate le cui tracce si sono fissate sull'intonaco.

Accanto ai procedimenti principali l'artigiano poteva estrinsecare la propria capacità creativa elaborando forme diverse. Una particolare importanza acquisì soprattutto in periodo neopalaziale la decorazione parietale su intonaco a rilievo, considerata da alcuni studiosi addirittura la forma artigianale principale rispetto alla pittura bidimensionale, capace di fungere da intermediario tra la decorazione ad affresco e le rappresentazioni a rilievo su vasi in pietra e sigilli[75]. È caratterizzata dalla sovrapposizione di più strati di intonaco modellati in modo da riprodurre forme del corpo umano o anche, in modo diverso, da creare una superficie ondulata che creava un puro effetto visuale, senza un collegamento con la struttura organica della rappresentazione. Questa pittura a rilievo è usata prevalentemente nelle composizioni a grandezza naturale o di poco inferiore alla grandezza naturale, e sembra scomparire con la distruzione dei Secondi Palazzi.

Una minore diffusione ebbe la tecnica dell'incavo, equivalente dell'intarsio per il legno, che consiste nell'intagliare secondo un motivo prescelto l'intonaco quasi asciutto per inserire nella cavità così creata un amalgama di calce e colore[76] . Si tratta di un procedimento che si ritrova sia a Cnosso e a Festòs su pavimenti, sia ad Amnissos in pitture parietali, e non sembra dettato da esigenze pratiche, quanto dal desiderio di esaltare la capacità dell'artigiano, rientrando quindi nel fenomeno del lavoro ipertrofico, cioè di una esecuzione che non mira al risparmio delle energie, ma al contrario alla esibizione della perizia tecnica.

Infine, l'intonaco è utilizzato anche per la realizzazione di oggetti mobili, come le tavole da offerta.

5) LE PITTURE EGEE. LA MESSA IN OPERA.

La pittura parietale ha una catena operativa complessa che vede in azione competenze appartenenti a pratiche artigianali diverse: quelle del muratore, quelle dell'intonacatore, quelle del pittore. È probabile pertanto che più persone fossero in azione, anche in momenti successivi, per la realizzazione di una parete dipinta. Mentre con l'uso di una tecnica ad affresco il pittore può intervenire anche molto tempo dopo la messa in opera del muro e del suo rivestimento, nella tecnica ad affresco intonacatore e pittore (se non sono la stessa persona) devono lavorare in perfetta

[75] BLAKOLMER 2012.
[76] TSITSA 2018.

sintonia. I risultati delle riproduzioni sperimentali hanno mostrato infatti che una parete intonacata può impiegare parecchi giorni ad essiccarsi (fino a 50 giorni), ma che il periodo durante il quale può essere steso il colore in modo soddisfacente è relativamente breve, tra 8 e 24 ore, a seconda della temperatura esterna [77].

In ogni tipo di pittura parietale si rende spesso necessaria una suddivisione preliminare del campo da dipingere per rendere armonica la composizione e agevole il compito del pittore. La organizzazione spaziale della decorazione presuppone, soprattutto se l'artigiano deve completare rapidamente il lavoro, un piano preciso. Da qui la suddivisione della superficie in riquadri delimitati da linee orizzontali o verticali che possono essere disegnate, incise o impresse con una cordicella. Nella documentazione minoica resti di sinopia sono presenti, anche se rari, mentre frequentissimi sono le linee incise o impresse, in alcuni casi vere e proprie griglie per la costruzione dei motivi più complessi. A Thera invece sono state evidenziate in più pitture le tracce di un disegno preliminare di colore bruno rossiccio applicato su uno strato di intonaco diluito, sottostante lo strato finale[78].

Oltre alla suddivisione dei campi per grandi aree, uno schizzo complessivo della raffigurazione può anche essere effettuato a sinopia[79], a punta sulla calce umida o, specie nella tempera, direttamente sulla superficie da dipingere. Nel caso dell'affresco il disegno preliminare sarà coperto dall'intonaco poco prima della pittura, ma il pittore avrà in mente le dimensioni generali delle figure, o delle parti di figure, che si appresta a dipingere.

Mentre tracce di sinopia sono state riscontrate nella House of the Frescoes, questa tecnica è completamente assente ad H. Triada dove è anche raro il disegno preliminare a incisione. Diffuso invece nelle pitture dalla Fossa degli Affreschi il ricorso ad uno schizzo in rosso o arancione che non fu interamente ricoperto con la stesura definitiva del colore, fenomeno che si adatta meglio ad una tecnica "a fresco" o a "fresco secco" che ad una tecnica "a tempera" con maggiore capacità coprente.

Un aspetto esecutivo esclusivo della tecnica ad affresco è la necessità di intonacare di volta in volta solo la superficie che l'artigiano immaginava di potere dipingere prima dell'essiccamento della calce. A seconda della tipologia di decorazione questa area da intonacare poteva svilupparsi in orizzontale, corrispondendo al livello del piano di lavoro del pittore (pontata), o seguire la forma complessiva dell'immagine che si voleva dipingere (giornata). Tra lo strato di intonaco di una

---

[77] Di un esperimento condotto da Cameron nel 1976 si ha notizia in CAMERON *ET ALII* 1977, p. 166, nota 94 e in *Frescoes: A Passport*, pp. 150-151. Una relazione completa si ha invece dell'esperimento condotto da un gruppo di ricercatori che hanno tentato di riprodurre la tecnica pittorica degli affreschi di Thera: CHRYSSIKOPOULOU *ET ALII* 2000.

[78] Angelidi *et alii* 2018.

[79] Sulla sinopia, MORA *et alii* 1984, pp. 97, 326. Sull'arriccio si esegue uno schizzo in rosso che, al momento dell'esecuzione dell'affresco, viene progressivamente ricoperto dall'ultimo strato di intonaco, molto diluito (scialbo). Sinopie sono state identificate in alcuni frammenti della House of the Frescoes di Cnosso (CAMERON 1968, nn. 5-6, 40-46). V. anche CAMERON *ET ALII* 1977, p. 154, nota 53.

giornata e l'altra si creava una giunzione a sguincio facilmente riconoscibile anche in materiale frammentario. Tipica dell'affresco è la prassi delle pontate o giornate (fig. 2.6-7); essa prevede la stesura dell'intonaco lungo fasce orizzontali alte 1-2 metri corrispondenti al lavoro che il pittore poteva fare da una impalcatura (pontata, da "pontile"), oppure su una superficie ancora più ristretta, condizionata nella forma dal soggetto da rappresentare e nella estensione dal lavoro che poteva essere svolto in un giorno (giornata). Ogni giorno il lavoro si collegava a quello del giorno precedente con un nuovo strato di intonaco; si creavano così delle giunture che permettono il riconoscimento delle diverse sezioni eseguite [80]. In nessun complesso pittorico egeo è stato finora possibile identificare tracce di questo procedimento e questa circostanza, a meno che non sia determinata dallo stato frammentario del materiale, potrebbe costituire un argomento a favore di una tecnica a tempera. È stato però obiettato che la peculiarità dell'intonaco minoico o miceneo, specie il suo spessore, potrebbe essere tale da avere rallentato il processo di essiccamento, permettendo quindi il lavoro su superfici vecchie anche più di un giorno [81].

Nota finale: La pittura parietale minoica ci è pervenuta in gran parte in frammenti, anche di grandi dimensioni, ma isolati, con l'eccezione delle pitture da Akrotiri che non vengono trattate in questo libro. Se l'unità minima descrittiva è il frammento, non esiste tuttavia una definizione univoca per l'unità decorativa (il pannello, la parete, il vano) perché molto raramente è possibile avere una idea dell'ampiezza della composizione cui il frammento fa riferimento. Per chiarezza parleremo pertanto di gruppo per quei frammenti sicuramente appartenenti ad un unico dipinto per modulo dimensionale, tecnica e coerenza iconografica, e utilizzeremo termini più specifici come pannello, o, viceversa, generici come dipinto con riferimento alle pitture trovate in contesto, le cui dimensioni originali possono essere ricostruite.

[80] MORA *ET ALII* 1984, p. 11. La Cappella Sistina, per es., fu realizzata in 447 giornate di lavoro; una ventina di giornate è stata identificata nell'affresco di Raffaello e del Perugino a S. Severo di Perugia (SANTI 1979, pp. 57-63). Giornate di lavoro sono state anche identificate nella Casa di Livia sul Palatino (CAGIANO DE AZEVEDO 1949, pp. 145-149).

[81] CAMERON *ET ALII* 1977, p. 166: un intonaco realizzato secondo le modalità minoiche non era ancora completamente asciutto dopo 50 giorni.

3

LA PITTURA MINOICA:

SVILUPPO ED EVOLUZIONE DI UNA FORMA ARTISTICA

1) INTRODUZIONE

Alla base di ogni tentativo di ricostruire l'evoluzione di una produzione artigianale si pone la costruzione di una griglia cronologica dei contesti a disposizione. Questa è tanto più importante quanto più appare chiara che in un determinato periodo operano, contemporaneamente, artigiani che lavorano in ossequio ad una tradizione ormai tramontata (artigiani conservativi), altri che accolgono invece le innovazioni introdotte e lavorano secondo la moda di quel momento, ed un numero molto più ristretto di artigiani che creano procedimenti tecnici e motivi stilistici innovativi, e che questa varietà di offerta entra in rapporto dialettico con la committenza, che può, a sua volta, preferire forme più o meno conservative, anche a seguito delle sue collocazione geografica (sia fisica, sia mentale) con i centri di potere. Ne consegue che un approccio puramente formale da parte dello studioso, che sia basato sul concetto di semplice evoluzione e non tenga conto della pluralità di esperienze sincrone corre il rischio di falsare completamente la ricostruzione storica. Nel caso degli affreschi il problema cronologico è ancora più scottante perché il contesto di rinvenimento non sempre coincide con quello di produzione. Molte pitture minoiche, tra le quali quelle più note, come il raccoglitore di zafferano, provengono da butti, quindi da contesti secondari, ma anche per quelle rinvenute in contesti primari la cronologia del contesto non riflette quasi mai quella della messa in opera. Realizzate su strutture murarie gli affreschi possono essere stati realizzati anche molto tempo dopo che l'edificio è stato costruito e rimanere in vista per un periodo di tempo molto lungo, anche di secoli. L'esempio più eclatante è quello dell'affresco del toro collocato nell'ingresso settentrionale del Palazzo di Cnosso, realizzato in età neopalaziale e rimasto visibile probabilmente fino ad età geometrica. La cronologia dell'affresco viene dunque indicata dalla forbice temporale compresa tra la cronologia di costruzione della struttura e quella di distruzione.

Nel caso degli affreschi minoici, inoltre, una difficoltà fondamentale è data dalla cronologia di costruzione/distruzione dell'ultimo palazzo di Cnosso, al centro di una diatriba che vede tuttora sostenitori di una cronologia alta di distruzione (TMIIIA1/2 = 1350 ca. a.C.), bassa (TMIIIB = 1200 ca. a.C.) o intermedia (TMIIIA2 = 1300 ca. a.C.)[82]. Faremo riferimento, per tale motivo, al lavoro di risistemazione dei depositi di dipinti elaborato da Sinclair Hood, al termine di una quarantennale

[82] HALLAGER 2010, pp. 153-155.

attività di ricerca in questo ambito[83]. Secondo la revisione dello studioso inglese, la maggior parte dei gruppi pittorici da Cnosso si data in due momenti distinti, quello della prima fase neopalaziale (MM IIIA-B, 13 esemplari), e quello della fase tardo palaziale (TMII, 10 ess.), con un solo esemplare assegnato al MMII e tre al TMIIIA. Per gli estremi di quest'arco cronologico, la fase protopalaziale e quella tardopalaziale, assumono importanza capitale le evidenze provenienti, rispettivamente, da Festòs e Haghia Triada, mentre per i periodi più antichi l'uso dell'intonaco dipinto, attestato solo in forma monocromatica, tranne una eccezione, può essere ricostruito tramite l'evidenza proveniente da siti diversi.

2) LA PITTURA PRE-E PROTOPALAZIALE

L'uso dell'intonaco come materiale di rivestimento appare a Creta forse già in età neolitica, come dimostrato dal frammento parietale decorato a linee incrociate, purtroppo non conservato, citato da Vagnetti dagli scavi di Festòs (**fig. 3.1**, v. infra), e continua per tutto il periodo della civiltà minoica. Per 2000 anni è però estremamente semplice, e consiste nell'uso del bianco, del rosso e del nero per dipingere intere pareti o pavimenti.

La vera e propria storia della pittura parietale cretese inizia infatti con l'Antico Minoico I, quando intonaco di calce acromo viene utilizzato nelle pareti di una abitazione AM I a Cnosso [84]. Nell'AM II frammenti di pittura a fresco, per lo più monocroma rossa, sono documentati a Myrtos, Vassiliki, Cnosso, forse ad H. Onouphrios (Mesonisi) e sul monte Edikte (Mochos); allo stesso periodo appartiene un frammento dipinto di nero rinvenuto in una casa presso la Royal Road di Cnosso [85]. In edifici sepolcrali l'impiego di intonaco acromo alle pareti è attestato a partire dall'AM III/MM I A, mentre fasce rosse su fondo bianco vengono utilizzate per la prima volta nel MM I nella Maison de Morts di Mallia [86]. Che le case potessero essere decorate, è forse dimostrato dalla decorazione di alcuni modellini fittili dipinti di abitazione da Haghia Triada **(fig. 3.2).**

La unitarietà di questa tradizione artigianale è dimostrata dalla coerenza nello sviluppo della tecnica e soprattutto nella destinazione della decorazione parietale architettonica. L'uso quasi esclusivo del bianco e del rosso, l'impiego di quest'ultimo sia in magazzini sia in vani di rappresentanza, sono caratteristiche che si ritrovano sino all'inizio dell'età neopalaziale, legate a motivazioni estetiche, ideologiche e pratiche, e che continueranno anche in età successiva, accanto alle grandi manifestazioni della pittura palaziale, come una sorta di linguaggio vernacolare in uso

[83] HOOD 2005 (con anticipazioni in HOOD 2000).
[84] CAMERON 1972, p. 310, nota 2. BLAKOLMER 1997, pp. 96-97.
[85] CAMERON 1972, specie p. 310 e p. 310, nota 3, per il frammento cnossio.
[86] SOLES 1992, p. 316.

nelle architetture non di prestigio[87]. Viceversa, la frattura rispetto alla decorazione neolitica appare evidente nel ricorso a motivi decorativi, prassi che come abbiamo detto riappare a Creta solo all'inizio del medio minoico.

Verso il 2000 a.C. quando appaiono i Primi Palazzi, mentre compaiono i primi esempi di stucco con motivi decorativi a Cnosso e Festòs [88], la decorazione parietale ha ormai consolidato un suo codice.

Come ha dimostrato l'analisi degli affreschi di Festòs, la scelta del colore è infatti subordinata alla importanza degli ambienti: il tipo più semplice è il bianco dell'intonaco, esso è seguito dal giallo, dal rosso, e infine, per gli ambienti più importanti, al bianco sovrapplicato come pigmento a sé e levigato. Blu e rosso sono inoltre impiegati per mettere in evidenza nicchie, panchine e altre strutture architettoniche. Il colore della parete fa dunque parte di quel sistema di segnali che all'interno di un edificio consentono al visitatore di orientarsi in un ambiente nuovo, e che sono stati identificati da Preziosi[89] per l'architettura minoica e dalla Palyvou[90] per quella cicladica.

In questa fase, la figura umana e la rappresentazione naturalistica sono assenti[91]. L'arte minoica si esprime meglio in ambito vascolare, con la splendida produzione Kamares, anch'essa per altro caratterizzata da un repertorio sostanzialmente decorativo, e nella sfragistica, dove invece figure umane spesso piuttosto tozze non sono sconosciute. Il decoratore parietale esercita invece la sua abilità nel versante tecnico, con un altissimo livello raggiunto nel trattamento della superficie e nella lavorazione dell'intonaco con le tecniche ad incavo ed a rilievo, come mostrano gli splendidi esemplari provenienti dal riempimento della Kouloura III, o dal Vano LIV a Festòs (v. *infra*, capitolo 4.1). La ricostruzione del motivo cui appartenevano non è semplice, ma una possibilità è che rappresentassero un palmizio stilizzato. Da Cnosso proviene un frammento della decorazione dallo zoccolo di una parete, con motivi curvilinei (**fig. 3.4**), ed uno con decorazione a spugna . Una grande somiglianza con la ceramica Kamares mostra anche un pezzo con decorazione a spirali contrapposte (fig.), ma la sua cronologia, secondo il contesto, è successiva, MMIIIA[92].

3) LA PITTURA NEOPALAZIALE

Verso il 1700 a.C. (secondo la cronologia tradizionale) un evento distruttivo, probabilmente un terremoto, pose fine ai grandi edifici palaziali. Essi furono ricostruiti subito dopo, anche se con

---

[87] BLAKOLMER 1995, p. 469, 472; BLAKOLMER 2000, p. 402. A Fournou Korifi il rosso è utilizzato in magazzini e vani di rappresentanza, come avverrà più tardi a Festòs (v. *supra*, cap. II).
[88] Zoccoli di pareti dipinte dal Loom Weights Deposit: EVANS *PM I*, p. 251 e fig. 188; cfr. anche *ibid.* tav. I a p. 230. Per Festòs: *Festòs I*, pp. 172-173 (intonaco dipinto dalla china meridionale) e LEVI *Festòs*, tav. LXXXV, e.
[89] PREZIOSI 1983.
[90] PALYVOU 1990.
[91] Oltre alle sezioni relative al protopalaziale contenute nei principali manuali, si veda anche BLAKOLMER 1999.
[92] EVANS PM I, p. 357. Fig. 256; BLAKOLMER 1997, 1999; HOOD 2005, p. 77, cat. 30.

tempi e modi diversi, ma il nuovo assetto sociale sembra mostrare un radicale mutamento nella distribuzione insediamentale e nei rapporti di potere. I vecchi centri sono mantenuti, ma nuove sedi del potere vengono costruite, sia sotto forma di piccoli palazzi, sia sotto forma di ville o residenze signorili. L'esistenza di un controllo unitario del centro di Cnosso già in questo periodo è stato oggetto di discussione[93], così come quello di un un predominio di Cnosso su Creta e sulle Cicladi (la cd. "Talassocrazia minoica"[94]). L'evidenza sembra dimostrare un processo complesso, anche diacronicamente, ma appare certo che il palazzo di Cnosso eserciti una egemonia ideologica, fornedo modelli ideologici, iconografici e architettonici (il cd. Effetto Versailles, teorizzato da M. Wiener), contribuendo a costruire quello che è stato chiamato uno "state of mind"[95].

In ambito artistico le migliori espressioni si trovano adesso non più nella ceramica ma nella sfragistica, nel rilievo su pietra e nella pittura parietale, tre forme che appaiono adesso strettamente legate nella ripetizione dei temi e dei motivi, al punto che è difficile stabilire quale fosse l'ambito artigianale in cui avveniva la sperimentazione e quale quello che copiava[96].

Nell'ambito della pittura parietale avviene, nel corso del MM III, una vera e propria rivoluzione. I termini del cambiamento consistono nell'improvvisa apparizione di un vasto repertorio figurativo, tratto dal mondo vegetale, animale ed umano, e nell'ampia diffusione della pittura parietale, specie all'interno di palazzi e ville. I motivi del cambiamento sono stati trovati in uno spostamento delle abilità artigianali dal campo ceramico a quello pittorico[97] o in un rinnovato contatto con l'Egitto[98], o in una concorrenza di più fattori[99]. Di fatto, la figura umana aveva fatto la sua comparsa sia nella glittica sia nella pittura vascolare già verso la fine del protopalaziale, e quindi non è una apparizione del tutto improvvisa. Quello che è cambiato è il passaggio dal piccolo modulo al grande modulo, ed è probabile che l'applicazione sistematica nell'ambito della pittura si sviluppi per motivi comunicativi, come ebbi già ad affermare nel 1998 e successivamente è stato ribadito da Charles Gates[100].

Se si analizza la distribuzione della pittura si nota una diminuzione degli spazi intonacati, adesso sostituiti da rivestimenti lapidei, ed un aumento di quelli dipinti con motivi figurati, che sono però

---

[93] DRIESSEN 2002, SCHOEP 2002, WARREN 2005.
[94] Oltre agli atti del convegno *The Minoan Thalassocracy* (HÄGG, MARINATOS 1984), si veda anche POURSAT 2008, 248-252.
[95] WIENER 1990 (Effetto Versailles, cfr. Anche Wiener), VANSTEENHUYSE 2011 (state of mind).
[96] BLAKOLMER 2007, 2010, 2012.
[97] BOULOTIS 1992; WALBERG 1986, 1992; MILITELLO 2018.
[98] DOUMAS 1985; IMMERWAHR 1990.
[99] CAMERON 1974; BLAKOLMER 1999, 2000.
[100] GATES 2004.

concentrati solo nelle abitazioni più importanti, nelle ville e nei palazzi[101], e seguono una distribuzione spaziale abbastanza rigorosa.

La distribuzione dei temi trattati sembra obbedire a delle regole piuttosto severe: il palazzo più importante dell'isola, forse in quel momento la capitale, Cnosso, possiede l'intera gamma dei soggetti; i palazzi secondari hanno invece solo paesaggi; paradossalmente, le ville hanno invece pitture con immagini di figure femminili, molto più eleganti di quelle nei palazzi.

Tematiche molto diverse ha invece la pittura parietale di tradizione minoica al di fuori di Creta, che troviamo in due aree distinte: le Cicladi e l'Egitto, che non rientrano nello scopo di questo volume.

I PALAZZI

Il secondo Palazzo di Cnosso. (fig. 3.6)

Come abbiamo detto, il Palazzo di Cnosso ha restituito la gran parte del patrimonio pittorico minoico, ma pone non pochi problemi legati alla lunga vita e soprattutto alla continuità di occupazione anche dopo la grande distruzione del 1450 a.C. Mentre gli altri edifici palatini cessarono di vivere, Cnosso fu occupato da una dinastia micenea che lo riutilizzò. Diventa spesso difficile capire quali pitture appartengono al periodo prima del 1450 e quali a quello successivo. Inoltre, molti dei frammenti provengono da scarichi nei quali venivano gettate le pitture che per vari motivi non erano considerate più utili.

Sulla base della datazione di Hood, le pitture più importanti appartenenti a questa fase sono le seguenti.

Al MMIIIA vengono datati il Raccoglitore di croco ed un paio di frammenti con paesaggio[102].

Raccoglitore di croco (Crocus gatherers) (IMMERWAHR 1990, cat.; HOOD 2005, cat. 5) (fig. 3.7)

Il Raccoglitore di Croco è considerata la prima raffigurazione pittorica in senso cronologico. Raffigura un personaggio acefalo, di colore blu, chinato a raccogliere crochi per depositarli in un paniere.

È un esempio paradigmatico per molti motivi. Innanzitutto, per la storia della sua interpretazione. Fu interpretato da Evans come un giovane individuo, e denominato pertanto "The Blue Boy", termine con cui appare in molte delle più antiche pubblicazioni. Successivamente è stato correttamente interpretato come una scimmia, sia per il colore blu, inusuale nelle raffigurazioni

[101] BLAKOLMER 1995.
[102] HOOD 2005, catt. 30-31.

umane, sia per le proporzioni allungate del corpo[103]. Un tipo iconografico che vedremo è molto comune.

In secondo luogo, il Raccoglitore di Croco mostra la decisa adozione della cd. Prospettiva ribaltata, nella quale il terreno di rocce e piante si estende non solo alla base della scena, ma anche lateralmente e superiormente. Si tratta di un espediente tipico dell'arte egea che è stato spiegato in modi diversi. Il termine "prospettiva circolare" o "avvolgente" traduce in maniera non del tutto fedele quello di "umschliessende Perspektive" di W. Schiering[104], corrispondente alla "concentric composition" di Smith[105]. Evans, più prosaicamente, parla di "hanging rocks"[106]. Questo modo di rappresentazione convive con quello in cui le figure agiscono sullo sfondo neutro e sopravvive fino al TE III C nella stele dipinta da una tomba di Micene[107]. Il problema dell'uso della prospettiva circolare fu già posto dalle masse polilobate raffigurate nel bordo superiore nelle tazze di Vaphiò, interpretate però come nuvole da Riegl[108]. Sulla scorta degli esempi successivamente venuti alla luce Evans[109] attribuì la consuetudine di raffigurare le rocce pendenti all'influsso del paesaggio cretese, ricco di pareti rocciose. Una spiegazione più legata alla percezione visiva ed alla psicologia dell'artista si ha invece in Groenewegen-Frankfort[110] e in Smith[111], per il quale la composizione concentrica è il risultato dell'adozione della prospettiva cavaliera. Schiering ha voluto ricondurre invece la prospettiva circolare all'influsso delle venature marmoree nel particolare modo di vedere degli artisti minoici[112]. Laffineur[113] sottolinea la differenza tra pitture miniaturistiche, che adottano una prospettiva "cartografica", e megalografie su sfondo neutro, che tendono ad annullare la parete[114].

In terzo luogo, i colori. Qui dominano ancora lo sfondo scuro, ma è evidente la libertà con la quale il pittore si confronta con la realtà. Se l'impressione immediata può essere di realismo, basta una seconda occhiata per rendersi conto di un notevole grado di convenzionalismo.

La prima fase decorativa di notevole impegno dovette avvenire, nel palazzo di Cnosso, verso il MMIIIB, ed è caratterizzata da una decina di gruppi di frammenti in gran parte distrutti dal

---

[103] PLATON 1947. Dubbi sulla interpretazione come figura umana erano già stati espressi da Pernier in un passaggio di un suo taccuino.
[104] SCHIERING 1965.
[105] SMITH 1965, pp. 73-77.
[106] EVANS PM I, pp. 265-6.
[107] TSOUNTAS 1896, tav. 1.
[108] RIEGL 1906, p. 8.
[109] EVANS PM I, p. 263
[110] GROENEWEGEN-FRANKFORT 1951, pp. 188-205; Cfr. F. MATZ 1935.
[111] SMITH 1965, pp. 63-65
[112] SCHIERING 1960; 1965. V. per un confronto con il rilievo: KAISER 1976, pp. 183-189.
[113] LAFFINEUR 1990.
[114] Cfr. anche WALBERG 1986, pp. 126-132

terremoto del MMIIIB finale[115]. Questi comprendono sia pitture di grande modulo, al vero o 2/3 del vero, sia dipinte (resti di figure processionali dal Corridoio della processione[116]; Ladies in blu, v. infra), sia a rilievo (come il toro a rilievo dall'ingresso settentrionale, gli altorilievi dal Corridoio Nord-Sud (v. infra) o l'affresco del gioiello[117], sia pitture miniaturistiche, come il toro con spettatori[118], rami di olivo[119], capitello di colonna[120], toro in corsa[121].

Le signore in blu (Ladies in blu) (IMMERWAHR 1990, cat. 11; HOOD 2005, cat. 32) (fig.3.8)

Le pitture provenivano da un deposito nell'area settentrione, presso il Portico Nord, probabilmente da uno scarico di frammenti distrutti da incendio.

I frammenti raffigurano delle figure femminili affiancate, riccamente vestite, con corpetti a seno scoperto decorati con bordi a rilievo, e ricca gioielleria. La ricomposizione dei frammenti ha usato come modello le figure femminili del Grand Stand Fresco.

Altorilievi dal Corridoio N-S (IMMERWARH 1990, KN 8; HOOD 2005, cat. 28). (fig. 3.9)

Evans rinvenne nell'area orientale del Palazzo diversi gruppi di frammenti ad altorilievo che comprendevano parti di figure maschili interpretabili come lottatori, sfingi, tori, che attribuiva ad un complesso decorativo che si sarebbe trovato lungo le pareti di una grande sala, la East Hall, al primo piano dell'ala orientale. Anche in questo caso, tuttavia, la ricostruzione è dubbia.

Una serie di frammenti di grandi dimensioni rappresentava, con la tecnica del rilievo su intonaco, personaggi in movimento a grandezza naturale, interpretabili come lottatori, pugili, forse anche acrobati. Nella frammentarietà della documentazione è difficile proporre una ricostruzione affidabile, ma un confronto può essere trovato probabilmente nel famoso rhytòn dei lottatori da Haghia Triada (fig.), il cui ciclo decorativo poteva trarre origine, almeno in parte, dal modello fornito dalle pitture della East Hall.

Rilievo con toro dall'ingresso settentrionale (IMMERWAHR cat. KN 21; HOOD 2005, cat. 2). (fig. 3.10-12)

Il rilievo, ricostruito come unico pannello, comprende in realtà diversi gruppi di frammenti non necessariamente connessi tra di loro, trovati nell'area nord del Palazzo, ma in zone diverse. Si tratta di pezzi ad altorilievo, comprendenti la rappresentazione di un albero di olivo (flowering olive tree) e di frammenti di parti del corpo di un toro, tra cui la testa, sempre a rilievo. Evans attribuì queste

[115] HOOD 2005, nn 2,9-13, 20, 28, 32.
[116] IMMEWARH KN 13; HOOD 2005, 13.
[117] IMMERWAHR 1990, KN 9; HOOD 2005, cat. 10.
[118] IMMERWAHR 1990, KN 18; HOOD 2005, cat. 9.
[119] IMMERWAHR 1990, KN 10; HOOD 2005, cat. 11.
[120] HOOD 2005, cat. 12.
[121] HOOD 2005, cat. 20.

pitture ad una unica scena che decorava il bastione ovest dell'ingresso settentrionale, ma la stratigrafia di rinvenimento è differente, e la ricostruzione dubbia.

Dopo la distruzione del MMIIIB, il rinnovamento del palazzo portò ad un secondo programma pittorico, di cui rimangono almeno 4 composizioni (6, 17, 18, 21, 22). Queste comprendono i famosi affreschi miniaturistici, il rilievo del Principe dei Gigli, l'affresco con delfino e la Dancing Lady (v. infra). Allos tesso periodo appartiene anche il programma decorativo della Casa Sud, con piante e uccelli[122].

Principe dei Gigli (IMMERWAHR KN 7; HOOD 2005, cat. 18) (fig. 3.13-17)

L'affresco a rilievo del Principe dei Gigli è uno dei più noti della pittura minoica, ma anche dei più tormentati. Composto da 3 gruppi di frammenti rinvenut in contesti distinti, anche se vicini, comprendenti il copricapo, il torso e le braccia, è stato ricostruito da Evans come appartenente ad una figura incedente. Coulomb[123] lo attribuì invece, per la posizione del braccio, ad una figura di lottatore, mentre Niemeier[124] ad una figura maschile con staffa, affiancata da una sfinge cui apparteneva il copricapo. Successivamente tuttavia Shaw[125], han riconfermato la correttezza della ricostruzione di Evans tramite una accurata revisione dei frammenti originali.

Affreschi miniaturistici (IMMERWAHR 1990, cat. 15-17; HOOD 2005, CAT. 6).

Sotto il nome di affreschi miniaturistici sono compresi dei frammenti appartenenti ad almeno due pannelli (più un frammento a parte), in parte ricostruiti, rinvenuti in un riempimento nell'area NW del Palazzo. Secondo Cameron [126] essi appartenevano ad un unico ambiente, collocato sopra la Room of Spiral Cornice, di cui decoravano le pareti, formando un ciclo pittorico. Più ristretto invece il destinatario degli affreschi miniaturistici, disposti lungo le pareti di un piccolo sacello dell'ala NW, rappresentanti, verosimilmente, le grandi festività collettive che si svolgevano nel cortile centrale o in quello occidentale. Nella ricostruzione di Cameron queste pitture avrebbero decorato piccoli ambienti, di non più di 2 m x 2 m dove erano collocate ad altezza d'uomo **(3.20).**

Grand Stand/Temple Fresco (IMMERWAHR 1990, cat. 15, HOOD 2005, cat. 6). (fig. 3.18)

Nel pannello della Grande Scalinata è raffigurato un assembramento di uomini, resi in maniera sommaria su fondo rosso, di fronte ad una gradinata sormontata da una struttura tripartita fiancheggiata da due gradinate. Alla sommità della gradinata figure femminili in ricche vesti, sia adulte sia giovani, assistono alla festa.

Sacred Dance and Groove freco (IMMERWAHR 1990, CAT. 16; HOOD 2005, cat. 6). (fig. 3.19)

[122] HOOD 2005, cat. 17.
[123] COULOMB 1979, 1981.
[124] NIEMEIER 1987.
[125] SHAW 2004.
[126] CAMERON 1987.

Nel Pannello della Danza Sacra e del Bosco è rappresentato un assembramento di persone, anche in questo caso maschili, sullo sfondo di grandi alberi. Nello spazio libero delle donne sembrano danzare, mentre gruppi di maschi questa volta individuati come giovani guerrieri con lance, sembrano camminare su dei marciapiedi. I marciapiedi e gli alberi consentono di localizzare l'azione della scena nel Cortile Occidentale del Palazzo di Cnosso, dove si conservavano per l'appunto dei marciapiedi e dei grandi recinti circolari che, secondo Carinci, possono essere state aiuole per contenere gli alberi, come quelli rappresentati nell'affresco[127].

Altri frammenti includono un pezzo con guerrieri e capitano, e architetture varie.

Affresco del delfino (IMMERWAHR 1990, KN 6; HOOD 2005, cat. 21). (fig. 3.21)

Anche questo è tra i più noti della pittura minoica. Proveniente dall'ala orientale del Palazzo fu attribuito da Evans al Megaron delle Donne, mentre è stato ricostruito da Koehl (1987) come parte di un pavimento. Alla ricostruzione classica di Evans, in gran parte di integrazione, con i delfini che nuotano tra le onde, Koehl aggiunse il motivo delle rocce in pietra rossa, rinvenuti nelle vicinanze.

Altri palazzi

In forte contrasto con Cnosso, molto poco rimane della decorazione parietale degli altri palazzi. Per Festòs si veda il capitolo dedicato. Nulla rimane a Mallia, molto poco a Zakros. Tra i frammenti più interessanti, quello con figura di doppie corna che decora una nicchia del Palazzo.

GLI EDIFICI NON PALAZIALI

La distribuzione della pittura parietale mostra, in età neopalaziale, una spiccata preferenza per alcuni edifici non palaziali, che comprendono sia le "ville" o comunque complessi residenziali di grande importanza, come i "palazzi" di Galatas ed Archanes, le Ville di Amnissos, Tylissos ed Haghia Triada, sia edifici apparentemente privati, come la Casa X di Kommos o l'edificio X di Pseira. A differenza del programma esteso di Cnosso, però, in questi altri casi le pitture sono concentrate solo in uno o due ambienti, spesso a connotazione religiosa, e la rappresentazione comprende prevalentemente resti di motivi floreali o vegetali (come a Galatas o Archanes), più raramente di figure umane.

CNOSSO

A Cnosso pitture provengono dalla Casa Sud e dalla Casa degli Affreschi. Mentre la Casa Sud ha restituito solo alcuni frammenti, il programma decorativo della Casa degli Affreschi è più chiaro.

La Casa degli Affreschi (House of the Frescoes).

[127] CARINCI 2001.

Uno tra gli esemplari migliori della pittura parietale minoica proviene dalla cd. Casa degli Affreschi di Cnosso **(fig. 3.22)**. Di essi possediamo una prima ricostruzione effettuata da Evans (**fig. 3.23**), una seconda proposta da Cameron ed infine la nuova ricostruzione proposta da Maria Shaw e Anne Chapin **(fig. 3.24)** [128].

Gli splendidi frammenti di affresco furono trovati impilati in uno spazio ristretto, il Vano E. Essi consentono di ricostruire un fregio posto ad altezza d'uomo, alto ca. 40 cm, che rappresentava un ricco paesaggio con rocce anche pendenti, edere, piante varie, dove un gruppo di scimmie compie una razzia tra le uova di alcuni uccelli, forse colombe. Alcune sono rappresentate mentre si avvicinano ai nidi, altre mentre mangiano le uova da cui cola il rosso.

Accanto a questo pannello è ricostruibile un secondo, questa volta costituito solo da un paesaggio con cespugli di croco, delimitato in basso da una linea ondulata che separava forse da una seconda scena. Era lungo 1,25 m ed alto forse 1 metro ca.

Mentre l'opinione di Cameron era che il fregio delle scimmie fosse collocato ad un piano superiore, il riesame di Chapin e Shaw ha dimostrato che un piano superiore non esisteva e che il dipinto si trovava invece in un ambiente di piccole dimensioni (2x2,20 m), lastricato, accessibile tramite un polithyron da una sala più ampia. Le somiglianze di impianto con il Vano 14 e 13 sono notevoli. La Shaw rietiene che anche il pannello con croco sia nel Vano H.3, mentre personalmente propenderei per ripetere il parallelo tra Vano 14 e Vano 13.

AMNISSOS (IMMERWAHR 1990, AM 1-3) (fig. 3.25)

La Villa di Amnissos ha restituito un gruppo di affreschi di grandi dimensioni con tecnica ad intarsio. Rinvenuti nell'area del Vano 7, raffigurano vasi con piante di gigli ed iris (AM1-2), su uno sfondo monocromo caratterizzato da fasce spezzate, interpretabili forse come rappresentazione stilizzata di un contesto architettonico. Un terzo frammento rappresentava una tavola da offerta.

TYLISSOS (IMMERWAHR 1990, TY 1) (fig. 3.26)

A Tylissos sono stati rinvenuti interessanti frammenti con figure in miniatura, nelle quali si riconoscono personaggi maschili e femminili impegnati all'aperto a quello che sembra la preparazione di una festa. In un frammento degli uomini trasportano dei vasi (forse in metallo), mentre in un altro frammento si riconoscono uomini affaccendati attorno ad un calderone. La ricostruzione più convincente si deve a M. Shaw (1972).

PSEIRA (FIG. 3.27) (IMMEWAHR 1990, PS1; SHAW 1998) (fig. 3.27)

L'edificio AC di Pseira è una costruzione isolata costituita da soli tre ambienti, interpretato come Sacello. Da qui provengono due gruppi di intonaci a rilievo, ricostruiti come due distinti pannelli, rappresentanti due figure femminili sedute. Databili al TMIA finale/IB iniziale, sono stati

[128] CHAPIN, SHAW 2006.

riesaminati da M. Shaw (1998) che propone diverse possibili ricostruzioni con entrambe le figure sedute o stanti in posizione antitetica, o con una di esse seduta e l'altra in gesto di offerta.

4) LA PITTURA POSTPALAZIALE

Verso il 1450 i palazzi cretesi vengono distrutti. Solo il Palazzo di Cnosso non mostra segni di eventi traumatici ma continua a rimanere centro di potere. Un cambiamento sostanziale è però dimostrato dal rinvenimento di documenti scritti questa volta non in lineare A, la scrittura che identificava la lingua minoica, ma in lineare B, scrittura che esprimeva il protogreco parlato nel continente. È la prova di un cambio della guardia. Creta è entrata nell'orbita politica micenea.

La situazione culturale ma anche sociale dell'isola diventa allora più complessa. Esiste sicuramente un gruppo dominante miceneo ed un ampio strato di popolazione ancora sostanzialmente minoica nella lingua e nella cultura. Ma tra questi due estremi si colloca una fascia forse numericamente non consistente ma ideologicamente portante rappresentata dalle famiglie e dalle élites tradizionali che si saranno trovate a scegliere tra vecchie e nuove identità, creando probabilmente una serie di nuances e sfumature tra collaborazionismo e resistenza, legame con la vecchia fede e adozione di nuove ideologie.

La letteratura archeologica di quasi tutto il '900 ha sottolineato in ambito artistico l'esistenza di una frattura stilistica tra arte neopalaziale e arte postpalaziale. Naturalistica, vivace, movimentata, aneddotica, creativa la prima, come abbiamo visto, ieratica, rigida, descrittiva, ripetitiva, monumentale la seconda, come vedremo. Questa dicotomia era stata riportata a caratteristiche culturali se non addirittura razziali diverse, in altri termini alla contrapposizione tra minoici e micenei, essa aveva altresì riscontro nell'ambito del contenuto, pacifico e gioioso quello dell'arte minoica, guerriero e bellicoso quello dell'arte micenea.

In ambito pittorico il nuovo quadro politico determinò una diminuzione della committenza, giacché vennero meno i centri di amministrazione secondaria, ed una conseguente concentrazione delle evidenze in pochi centri: Cnosso e Haghia Triada in primo piano, seguiti molto a distanza, da Mallia e Chania, che hanno restituito pochi frammenti.

Ma il nuovo clima culturale determinò anche profonde trasformazioni a livello iconografico e stilistico, con l'introduzione di nuovi temi (cervi, uccelli rapaci), di nuovi moduli (mesografia), di un nuovo stile caratterizzato dallo sfondo unitario e dalla distribuzione uniforme del colore. Sul significato di queste trasformazioni torneremo nell'ultimo capitolo di questo volume.

CNOSSO

La distruzione del Secondo Palazzo e la costruzione del palazzo "miceneo" comportarono il rifacimento del programma decorativo, che riprese in parte spazi e temi precedenti, adattandoli però alla nuova moda. A questa fase appartengono una decina di gruppi pittorici attribuibili al momento immediatamente successivo alla ricostruzione (TMII) ed altri tre di poco posteriori (TMIIIA). Viene ripresa la decorazione dell'ingresso settentrionale[129], viene decorata la antisala e la sala del trono (HOOD 2005, cat. 7-8), la Hall of the Double Axe[130], viene completato il Corridoio della processione, con il Portatore di Rhytòn[131]. Nell'Ala orientale si conserva la decorazione di alcuni ambienti con fregi di spirali[132] di Argonauti (cat. 25), di scudi[133]. Tra le figure umane ricordiamo il Palanquin Fresco e gli Affreschi con Tori (v. infra).

Complesso della Processione (IMMERWAHR 1990, KN 29; 22; HOOD 2005, cat. 14-15) (fig. 3.28-29)

Sotto questo nome raccogliamo tre diversi gruppi di pitture, che consentono però di ricostruire la sequenza decorativa che accompagnava il visitatore che entrava dall'ingresso sud-ovest. Il portico sud-ovest era infatti decorato da uno zoccolo ad imitazione di lastre di pietra, sopra cui si doveva trovare una scena con toro in corsa[134], tema che riprendeva quello presente, fin dal MMIIIB, presso l'ingresso settentrionale. Seguiva quindi il Corridoio della Processione, nel quale rimanevano alle pareti la parte inferiore di figure femminili e maschili incedenti, vestite con lunghe vesti. Una figura a parte, il cd. Portatore di Rhyton, era invece vestita con kilt e recava un rhyton troncoconico. Mentre nella ricostruzione di Evans le figure si muovevano tutte verso il Piazzale Centrale, Boulotis ha proposto che esse convergessero verso una figura femminile centrale, isolata, da intendersi probabilmente come divinità[135].

Affresco della Portantina (Palanquin and Charoteer Fresco) (IMMERWAHR 1990, KN 25; HOOD 2005, cat. 19) (fig. 3.30)

I frammenti furono rinvenuti nella Stanza del Sigillo di Argilla e rappresentano due scene: tratti di una biga con auriga provvisto di frusta, seguita da un toro e le immagini di un uomo in portantina. Le figure si caratterizzano per la disposizione spaziata su fondo neutro, e la semplicità del disegno.

Affreschi dei toreri (IMMERWAHR 1990, KN 23; HOOD 2005, cat. 33).

---

[129] HOOD 2005, cat. 2d.
[130] HOOD 2005, cat. 24.
[131] HOOD 2005, catt. 14-16.
[132] HOOD 2005, cat. 23.
[133] HOOD 2005, cat. 26.
[134] IMMERWAHR 1990, KN 29; HOOD 2005, cat. 14.
[135] BOULOTIS 1987.

I frammenti dei famosi affreschi dei toreri furono rinvenuti nella Corte del canale di pietra, caduti probabilmente dal piano superiore di una stanza che dava sulla corte. Essi sono stati ricostruiti come pertinenti ad almeno 3 scene di tauromachia, che rappresentano con piccole variazioni lo stesso tema: un toro in carica e dei personaggi che effettuano delle giravolte su di esso. Lo schema è semplice: i pannelli misurano cm 32 di altezza, dovevano essere disposti ad altezza d'uomo, delimitati da una cornice su quattro lati, con fondo neutro di colore ora azzurro ora giallo. Le figure erano poste una di fronte al toro, una su di esso colta nell'attimo della giravolta, l'altra dietro al toro.

Il significato generale è chiaro: ci troviamo di fronte al tema della tauromachia che ha una lunga tradizione in ambito cretese[136] ma che è nota anche in area levantina[137]. Sulla esatta esecuzione dell'azione si è molto discusso, in particolare se il salto sia da interpretarsi in senso letterale ('atleta salta sul dorso dell'animale) o prospettico (l'atleta esegue delle giravolte sullo sfondo), considerata la difficoltà di afferrare per le corna un toro in corsa. D'altra parte, paralleli etnografici in Spagna e Portogallo, sembrano mostrano che giochi di abilità sul toro erano noti fino al secolo scorso. La discussione ha coinvolto anche il genere degli atleti, che possono essere sia maschi sia femmine a seconda che si consideri il vestiario (tipicamente maschile) e l'assenza di una indicazione del seno, o femminile, se si considera il colore bianco[138]; quest'ultimo potrebbe però riferirsi ad una maturità sessuale non ancor compita.

Camp Stool Fresco (IMMERWAHR 1990, KN 26; HOOD 2005, cat. 4) (fig. 3.31)

I frammenti dell'affresco del seggiolino sono stati trovati all'estremità settentrionale dei magazzini occidentali, e rappresentano probabilmente una delle pitture più tarde di Cnosso. Rimangono frammenti con gonnellino, di mani maschili, in rosso, e di figure femminili come la Parigina. Un riesame dei frammenti compiuta da Cameron negli anni '60 ha ricostruito la pittura come formata da due registri in cui coppie di personaggi maschili con lunghe vesti si scambiano delle coppe di due fogge distinte: kylikes di origine micenea e una coppa di origine minoica. Ai lati una figura femminile di dimensioni maggiori, in posizione stante, indicherebbe un personaggio più importante, dea o sacerdotessa[139].

I lacerti di frammenti descritti non sono che un pallido riflesso di quella che era la decorazione del Secondo e dell'Ultimo Palazzo di Cnosso, ulteriormente distorto dalla posizione secondaria di molti gruppi. È probabile però che la sequenza di dipinti non fosse casuale, ma seguisse in linea di

[136] Per una discussione complessiva dal punto di vista iconografico è ancora valido YOUNGER 1976. Si vedano anche le osservazioni in BIETAK, MARINATOS, PALYVOU 2007.
[137] COLLON 1994, SIPAHI 2001, GEORGAKOPOULOS 2012.
[138] DAMIANI INDELICATO 1988; ALBERTI, HAMILAKIS 2002.
[139] CAMERON 1964.

massima un programma decorativo in cui megalografie e micrografie si integravano nella trasmissione di un messaggio di tipo politico e propagandistico.

Cameron nel 1987[140] propose una ricostruzione del programma decorativo di Cnosso, basandosi però sull'assunto che alcuni affreschi sicuramente "micenei" avessero avuto dei precedenti minoici. La ricostruzione degli affreschi nel Palazzo di Minosse è stata fatta da Cameron sulla base dei lacerti conservatisi sotto le pitture successive. Questa ricostruzione immagina che i percorsi di accesso principali al palazzo fossero decorati con immagini dalla forte valenza allusiva: quello sud-occidentale dalla Grande Processione, che avrebbe raffigurato processioni che si svolgevano effettivamente lungo il corridoio, quello settentrionale con il tema del toro in carica, simbolo stesso del potere cnossio. L'idea di una decorazione che accompagnava il visitatore viene anche riproposta per la Grande Scalinata di accesso al Piano Nobile, dove Cameron immaginava figure di offerenti ai lati dei gradini, una ricostruzione che è stata però considerata infondata da Blakolmer[141].

Il visitatore che entrava dal Portico Occidentale era accompagnato lungo tutto il suo percorso fino al cortile centrale da una lunga teoria processionale di figure a grandezza naturale. Simili figure incedevano anche lungo i corridoi verso il Grande Propileo, e lungo la gradinata del Grande Propileo per giungere in tal modo alle sale di rappresentanza del primo piano.

Già in questi affreschi della processione è possibile vedere il mutamento stilistico: le figure sono rigide, parattaticamente disposte. Le sovrapposizioni sono evitate o rese in maniera schematica. I colori sono semplici, ben distinti. Lo sfondo è neutro, diviso in fasce ondulate. Abolito il paesaggio.

Nell'ingresso settentrionale rimaneva *in situ*, e rimarrà fino ad età geometrica, la originaria decorazione parzialmente a rilievo, del toro in carica su uno sfondo neutro in cui campeggia un albero di olivo.

La funzione della pittura in questo caso è chiara, le figure che indicavano il percorso da seguire**,** come nel futuro palazzo di Aqr Quf**,** e nel contempo impressionavano con la loro imponenza. Allo stesso intento celebrativo ubbidivano gli imponenti stucchi a rilievo con tori e acrobati ai lati dell'accesso settentrionale.

Uno dei punti principali di tutto l'impianto costruttivo era la cd. Sala del Trono, dove i frammenti trovati hanno permesso di ricostruire delle grandi figure di grifoni senza ali disposti ai fianchi di un trono. Anche in questo caso il paesaggio è rappresentato solo da due palme piuttosto schematiche, che indicano la sfera esotica del paesaggio in cui abitano i grifoni. Il senso simbolico di questi ultimi è chiaro: animali del potere essi sono privi di ali perché non possano fuggire.

---

[140] CAMERON 1987. L'articolo presenta solo un rapido schizzo dell'argomento, perché la prematura morte dell'autore non consentì di apportare le revisioni finali.
[141] BLAKOLMER 2016.

4

UNA PROSPETTIVA DALLA MESSARÀ:

I CASI STUDIO DI FESTÒS E DI HAGHIA TRIADA COME CONTRIBUTO ALLA RICOSTRUZIONE DELLA STORIA DELLA PITTURA PARIETALE MINOICA

4.1. FESTÒS.

Il sito di Festòs è uno dei più importanti della Grecia preistorica, perché abitato ininterrottamente dal Neolitico all'età ellenistica, con importanti fasi di occupazione proprio tra il III ed il II millennio a.C.[142]

Il nucleo dell'abitato minoico di Festòs sorge sulla collina più orientale e **più bassa**, a quota 100, di un sistema di **alture** che si eleva nella **Messarà** occidentale, nella zona meridionale di Creta. La morfologia del colle si caratterizza per una inclinazione con andamento N-S, ma anche E-W, e per le pareti precipiti lungo i lati orientale e settentrionale, esito del franamento dell'originaria parete rocciosa in età post-minoica. Tra la fine del III e l'inizio del II millennio la collina venne profondamente modellata dai lavori effettuati per la realizzazione di spazi pubblici e poi dell'edificio palaziale, che conobbe, come tutti i palazzi cretesi, due fasi distinte: quella del Primo Palazzo (1950-1700 a.C.) e quella del Secondo Palazzo. La costruzione di quest'ultimo, avviata subito dopo la distruzione dell'edificio precedente, agli inizi del XVII secolo, fu però ben presto interrotta per essere ripresa solo più di un secolo dopo, alla fine del XVI/inizi del XV secolo a.C.

Il sito di Festòs, dunque, occupato ininterrottamente dal neolitico fino all'età ellenistica offre l'opportunità di cogliere lo sviluppo della decorazione parietale nell'arco di ca. 2000 anni, tra il 3500 a.C. ed il 1500 a.C.[143]

1.2 La pittura pre-e protopalaziale

Il più antico frammento di pittura parietale rinvenuto a Festòs risale al neolitico finale. Si tratta di un frustulo di intonaco dipinto a fascette rosse (**fig. 3.1**), che rimane senza confronto a Creta, anche se può inserirsi in una tradizione molto più antica che si ritrova in Oriente a Can Hasan, 4500 a.C. e in occidente, nel IV millennio in Bulgaria e Germania (Karanovo, Grossgartach)[144].

Manca tuttavia un anello di collegamento tra il frammento neolitico e la successiva tradizione di decorazione architettonica che inizia a Festòs ed H. Triada almeno nell'AM II. Questa consiste

---

[142] Introduzione generale sul sito in LA ROSA 2010B.

[143] Le pitture sono state edite da MILITELLO 2001, cui si farà riferimento per la descrizione, quando non altrimenti indicato.

[144] Rassegna in MILITELLO 1998, pp. 185-188.

nell'abitudine di intonacare uniformemememente in bianco o rosso le pareti o i pavimenti di alcuni ambienti. Quello che collega questa tradizione di semplici intonacatori ai successivi sviluppi figurati è l'uso dell'intonaco di calce (e non di gesso come in Egitto), la tecnica ad affresco, il valore probabilmente simbolico dei colori, bianco, rosso e nero.

I resti di intonaco dipinto appaiono nell'AM II a Myrtos, Vassiliki, Cnosso e, forse, ad H. Onouphrios (Mesonisi) e sul monte Edikte (Mochos); si tratta in tutti i casi di esemplari monocromi rossi[145]. Esempi di stucco con motivi decorativi appariranno solo in età protopalaziale a Cnosso e Festòs. In edifici sepolcrali l'impiego di intonaco acromo alle pareti è attestato a partire dall'AM III/MM I A, mentre fasce rosse su fondo bianco vengono utilizzate per la prima volta nel MM I nella *Maison de Morts* di Mallia; diverso il caso dei rivestimenti parietali di intonaco acromo e dei pavimenti dipinti di rosso attestati entrambi fin dall'AM I.

L'uso dell'intonaco come materiale di rivestimento permane anche durante la fase dei Primi Palazzi, tra il MM IB ed il MM IIB, quando Festòs assurge al ruolo di centro di potere. Il Primo Palazzo di Festòs, a differenza di quello di Cnosso, non è costituito da una serie di ambienti disposti attorno ad un cortile centrale, ma da un complesso, formato da due quartieri collegati tra di loro, che fungeva da cerniera tra due sistemi di corti. La corte occidentale sembra svolgesse una particolare funzione in attività religiose, come mostra la presenza di una gradinata teatrale, di marciapiedi e di grandi strutture circolari, le cd. Kouloure **(fig. 4.1)**

I due quartieri che costituiscono il Primo Palazzo, il Quartiere NW e il Quartiere SW, sono quasi sempre rivestiti di intonaco monocromo, e solo in alcuni casi sono dipinti con motivi decorativi. Il notevole stato di conservazione delle rovine del settore sud-ovest del Primo Palazzo (il cd. quartiere Levi, fig.) consente tuttavia due considerazioni.

La prima riguarda la organizzazione dello spazio interno. Mancano partizioni orizzontali o verticali che suddividano la superficie in riquadri; al contrario, l'uso dello sguscio fortemente accentuato tra i muri, il soffitto ed il pavimento, suggerisce l'idea di un *continuum*, uno spazio interno vissuto come globale e non come somma di singole parti. Viceversa, la pittura viene adoperata a volte per sottolineare singoli punti focali della stanza, come nicchie, scale, recessi, gradini, stipiti, colorati in rosso o blu.

La seconda considerazione riguarda la stretta connessione tra trattamento del rivestimento, percorso circolatorio e articolazione del vano stesso. La scelta del colore è infatti subordinata alla importanza degli ambienti: il tipo più semplice è il bianco dell'intonaco, esso è seguito dal giallo,

[145] CAMERON 1972. L'autore menziona anche un frammento di intonaco di argilla dipinto di nero da una casa AM II vicino la *Royal Road* che rappresenterebbe l'unico esempio di utilizzo di colore diverso dal rosso in questo periodo).

dal rosso, e infine, per gli ambienti più importanti, al bianco sovrapplicato come pigmento a sé e levigato. Blu e rosso sono inoltre utilizzati per mettere in evidenza nicchie, panchine e altre strutture architettoniche. Il colore della parete fa dunque parte di quel sistema di segnali che all'interno di un edificio consentono al visitatore di orientarsi in un ambiente nuovo, e che sono stati identificati da Preziosi[146] per l'architettura minoica e dalla Palyvou[147] per quella cicladica.

Un esempio di questo uso funzionale dei colori si ha nel gruppo di vani che ruota attorno all'ingresso LVI (**fig 4.2**). Questo è costituito da due tratti, dei quali quello est-ovest dà accesso alla successione di vani destinati ad ufficio o ad abitazione, quello nord-sud ad una serie di magazzini. Il doppio percorso trova riflesso nella diversa decorazione. Il braccio nord-sud è semplicemente intonacato; quello est-ovest ha pavimento di lastre alabastrine e pareti con zoccolo lapideo ed intonaco bianco levigato; analoga sintassi nel vano LIII, le cui banchine erano dipinte di rosso, con un effetto complessivo di accentuata policromia; attraverso il vano LI, interamente stuccato di bianco e giallo, con la superficie sopra l'architrave decorata in rosso e bianco, si raggiungeva il vano LIV, culmine del percorso. Le pareti di questo ambiente erano dipinte di giallo, tranne che nel lato settentrionale, occupato da una panchina coperta da lastre di calcare e sormontata da una larga fascia azzurra, alta cm 60 (**fig 4.3)**, che terminava con una risega ben tagliata. All'interno del vano si trovava il pavimento dipinto dal Vano LIV **(fig 4.4)**. Uno spazio rettangolare era occupato da riquadri chiusi da fasce rosse che delimitavano dei rombi sempre in rosso. La tavolozza è semplice, ma le fasce rosse non sono semplicemente dipinte, bensì inserite in cavità appositamente ricavate. Questa tecnica non ha apparente praticità, e costituisce il corrispondente pittorico dell'intarsio, costituendo quello che si può definire lavoro ipertrofico, teso a sottolineare il potere ed il prestigio del committente oltre che l'abilità dell'artigiano.

In questa fase, la figura umana e la rappresentazione vegetale sono assenti. Anche i motivi decorativi appaiono limitati, nonostante l'altissimo livello raggiunto nel trattamento della superficie e nella lavorazione dell'intonaco con le tecniche ad incavo ed a rilievo, come mostrano gli splendidi esemplari provenienti dal riempimento della Kouloura III (**fig 4.5**). La ricostruzione del motivo cui appartenevano non è semplice, ma una possibilità è che rappresentassero un palmizio stilizzato (**fig. fig 4.6**).

1.3 La pittura della prima fase neopalaziale (MMIII-TMIA)

Il grande terremoto che portò a termine il Primo Palazzo di Festòs e verosimilmente anche gli altri palazzi cretesi, ebbe delle conseguenze devastanti. La ricostruzione del Secondo Palazzo non

[146] PREZIOSI 1983.
[147] PALYVOU 1990.

fu immediata, anzi, la revisione dei dati da parte dell'*équipe* guidata da La Rosa ha portato alla individuazione di più fasi: 1) un primo tentativo di ricostruzione del Palazzo di Festòs nel MM IIIA, che viene interrotto; 2) la costruzione della Villa ad H. Triada nel MM III/TM IA; 3) una riorganizzazione del centro di H. Triada nel TM IA avanzato; infine 4) la ripresa dei lavori a Festòs ed il completamento della costruzione del Secondo Palazzo nel TM IB.

Al primo momento, il MM IIIA, appartengono alcuni begli esemplari di affreschi: dalla Casa a Sud della Rampa, dalla Casa della China Meridionale, dalla cd. Colmata Medio Minoica, dal villaggio di Chalara (fig. 4.7).

Il legame con la tradizione Kamares è evidente nella predilezione per tonalità chiare su fondo scuro, ma l'innovazione è altrettanto evidente nell'arricchimento della tavolozza cromatica e nella introduzione di motivi fitomorfi, dapprima stilizzati, poi più naturalistici. Le caratteristiche appaiono in linea con quelle che Cameron attribuisce alla pittura MM IIIA di Cnosso: temi astratti, motivi floreali schematici, funzione eminentemente decorativa **(fig. 4.8)**[148]. Rispetto a Cnosso le botteghe festie sono forse più innovative se si possono attribuire a questo periodo i motivi vegetali provenienti da depositi di distruzione precedenti l'ultimo palazzo dal Bastione Ovest, dall'area dei vani 85, 86 e dei vani AACC (**(fig. 4.8)**[149]. La precoce adozione, se non addirittura l'introduzione, di formule nuove del repertorio iconografico, porrebbero l'arte festia in una posizione di vitalità ed avanguardia più vicina alla situazione nota per il Primo Palazzo che per il Secondo.

1.4 La pittura del secondo Palazzo

Dopo alcuni decenni, tuttavia, il panorama sembra essere cambiato. Dopo una lacuna corrispondente alla seconda parte del MM III, infatti, il materiale ritorna abbondante con il TM I, quando la Villa di Haghia Triada e il Palazzo di Festòs offrono una immagine completa della decorazione pittorica parietale. In entrambi i casi, tuttavia, si nota la ampia diffusione del rivestimento lapideo a scapito di quello ad intonaco, e, nel Secondo Palazzo di Festòs, la mediocre qualità della decorazione pittorica architettonica. L'uso della pittura è limitato a zone di passaggio o ad ambienti secondari decorati con fasce e modesti motivi geometrici.

A Festòs, la maggior parte degli affreschi si concentra nel Cortile 40 e nel Quartiere Settentrionale **(fig. 4.9)**. Nel Cortile 40, il lato settentrionale doveva apparire al visitatore in tutta la sua monumentalità, con la superficie omogenea della facciata, non frammentata dall'alternanza luce-ombra provocata dai portici che correvano invece lungo i lati orientale ed occidentale.

[148] CAMERON 1974.
[149] MILITELLO 2001, cat. F BW.1-2, (AACC).1, F (85).1, F (86).1, F AACC.

Particolare risalto dovevano acquistare, di conseguenza, le nicchie dipinte che si aprivano simmetricamente ai lati del grande accesso al Corridoio 41. Esse erano decorate con un motivo a traliccio disposto lungo i lati e le diagonali del rettangolo del pannello (**fig. 4.10**). Il tema del reticolo si ripeteva nella nicchia occidentale del Corridoio 41. Procedendo lungo l'asse del Corridoio 41 e del Cortile 48, al visitatore antico, come a quello odierno, si presentavano due complessi paralleli con la medesima successione di *polithyron*, portico, pozzo di luce: quello del Vano 50 e quello dei Vani 77-79. Diversi tra loro per dimensioni, essi dovevano anche differire per destinazione, come dimostra la diversa strutturazione interna. Nel Vano 50, la panchina che corre lungo due lati serviva probabilmente ad ospitare un consesso di persone; la decorazione era limitata a semplici rosette. Nel complesso di Vani 77-79, invece, essa svolgeva un ruolo molto più importante se è giusta la nostra ricostruzione secondo la quale, sopra lo zoccolo lapideo delle pareti interne meridionale e occidentale si sviluppavano due dipinti con scene vegetali, diversi tra di loro delimitati da cornici complesse **(fig. 4.11**). Sempre nel Quartiere Settentrionale, una scena vegetale a rilievo decorava anche il tratto di parete tra il Vano 81 ed il bacino lustrale 83. Il quadro deve essere completato con un singolare frammento a rilievo dal Cortile 49, caduto forse dal piano superiore.

La posizione di preminenza che hanno le nicchie con traliccio spinge a cercare un significato simbolico per quest'ultimo. La composizione a quadrato con diagonali interne è presente anche in un affresco protopalaziale dalla *East Hall* di Cnosso. La chiave interpretativa è offerta forse da una gemma da Priene all'Ashmolean Museum (CMS VI, 181) **(fig. 4.12)**: un giovane spicca un salto sulla schiena di un toro da un podio o altare, decorato da catene di rombi uniti per i vertici che corrono lungo i 4 lati e le diagonali del palco. La gemma di Priene suggerisce un legame tra il *lattice-pattern* e i giuochi di tori, legame mediato forse da quelle scene di cattura dell'animale tramite delle reti che vengono iconograficamente rese, per l'appunto, come reticolo di rombi[150]. È evidente che la caccia con la rete si contrappone a quella con lancia o freccia perchè l'animale è catturato vivo, per essere poi adoperato in attività tra le quali rientravano sicuramente le tauromachie. In conclusione, possiamo pensare che, tramite una serie di spostamenti semantici, le nicchie affrescate con reticoli, collocate lungo la via di accesso al Cortile Centrale 40, alludessero alle tauromachie, quindi ad un aspetto del mondo minoico specificamente legato all'ideologia del Palazzo come hanno mostrato i lavori di Hallager, Hallager e Shaw[151].

[150] MARINATOS 1994.
[151] HALLAGER HALLAGER 1985; SHAW 1995.

4.2.

HAGHIA TRIADA.

Haghia Triada si trova nella pianura meridionale di Creta, nella Messarà occidentale, nella collina di San Giorgio Galatà, confusa erroneamente dai primi scavatori con quella del villaggio adiacente di Haghia Triada[152].

Haghia Triada sorgeva a breve distanza dalla costa, che in antico doveva essere ancora più vicina, e a breve distanza da due altri importanti siti minoici, Festòs e Kommos. Il sito archeologico fu individuato nel 1900. Gli scavi furono avviati nel 1902 da Federico Halbherr, che li proseguì fino al 1914, portando alla luce un elegante edificio, la cd. Villa - così definita perché ritenuta la residenza campestre dei signori che risiedevano nel palazzo di Festòs- una serie di case, ed una notevole necropoli, da cui proviene il celebre sarcofago dipinto.

Gli scavi di Halbherr permisero di verificare l'esistenza di due fasi principali di occupazione che seguono la lunga, ma meno documentata, occupazione prepalaziale e protopalaziale. La prima fase principale è quella della Villa, databile alla avanzata età neopalaziale (XVI-XV sec. a.C.); la seconda è quella caratterizzata da imponenti edifici, databile alla fase tardo o postpalaziale (XIV-XIII secolo). Connessi con queste due fasi sono importanti gruppi di pitture parietali che costituiscono alcune tra le testimonianze più importanti e significative per la Creta di età neopalaziale e postpalaziale[153].

La pittura neopalaziale

Nell'età dei Secondi Palazzi, e soprattutto a partire dal 1650/1600 a.C. ca. l'insediamento conosce una straordinaria fioritura, in parte probabilmente da ricollegare al contemporaneo ripiegamento del vicino centro di Festòs. In particolare, una serie di interventi edilizi di grande impegno, da collocare tra fine XVII e il XVI sec. a.C., (fine del MM III, inizi del TM I) portarono alla costruzione della cosiddetta Villa Reale, intorno alla quale si aggregò un agglomerato di modesta estensione, che si sviluppò attraverso due principali fasi urbanistiche, e di cui sono oggi in luce il cosiddetto Villaggio e il Settore nord-est. Alla fine del periodo neopalaziale, intorno al 1450 a.C., l'insediamento fu vittima di una generalizzata distruzione, associata ad evidenti segni di incendio.

La Villa Reale **(fig. 4.13)**, con i suoi oltre 1100 mq di superficie e le sue imponenti strutture a blocchi isodomi, rappresenta uno dei complessi monumentali più estesi e grandiosi del suo genere

[152] Per una introduzione generale sul sito LA ROSA 2010A.

[153] Le pitture sono state edite da MILITELLO 1998, cui si farà riferimento per la descrizione, ad eccezione della interpretazione di nuovi frammenti aggiunti in MILITELLO 2019.

finora noti a Creta. Disposta in forma di "elle" sui fianchi nord ed ovest del colle di S. Giorgio Galata, era delimitata da due corti a Nord (il Piazzale Inferiore) e a Sud (il Piazzale superiore). Alcuni studiosi hanno voluto considerare l'edificio come originato dalla fusione di due diverse residenze, ma i dati architettonici e l'analisi funzionale non sembrano confermare questa ipotesi.

L'edificio era diviso in quattro settori funzionali, con alternanza di area di ridistribuzione/magazzini (il Quartiere servile di Sud-Est e i Magazzini nord) e di quartieri cosiddetti "signorili". In realtà è probabile che accanto alle funzioni residenziali (forse al primo piano) i quartieri "signorili" svolgessero funzioni religiose o cerimoniali, anche se sulla natura di queste le ipotesi sono diverse[154].

Come nel Secondo Palazzo di Festòs, il rivestimento parietale della Villa vede l'uso diffuso delle lastre di gesso alabastrino, negli ambienti più ricchi, e del semplice intonaco in quelli più poveri. Veri e propri affreschi figurati provengono solo da due ambienti collocati nel cuore del Quartiere Signorile di Nord-Ovest **(fig. 4.14)**: il Vano 13 e il Vano 14.

Nel Vano 13, forse caduti dall'alto o forse collocati nella parte superiore della parete, sono state trovate due composizioni a rilievo, una naturalistica, con paesaggio, del tutto simile a quella rinvenuta a Festòs nel Vano 81**,** l'altra con motivi astratti a rosette, ricostruiti da Maria Shaw[155], come imitazione di un paesaggio (i motivi vegetali) visto attraverso una tenda (**fig. 4.15)**.

Le pitture più prestigiose provengono però dal Vano 14. Grazie al buono stato di conservazione, è possibile ricostruirne la struttura. Si trattava di un ambiente molto piccolo, lungo m 2.35 E-W x 1.60 N-S, ritagliato da uno spazio più ampio attraverso un muro di mattoni crudi. Il cubicolo così delimitato si apriva sul Vano 13 attraverso una doppia porta, la cui apertura settentrionale era però chiusa da una lastra, lasciando libera per l'accesso solo la parte meridionale. Era elegantemente pavimentato da lastre rettagolari che determinavano un'area rettangolare sul lato nord.

Sulla base dei taccuini e dell'analisi architettonica dell'area siamo stati in grado di ricostruire la collocazione e le dimensioni dei dipinti. Le pitture si estendevano lungo le tre pareti continue (meridionale, orientale, settentrionale) ed occupavano l'intera superficie fino ad una altezza di ca. 1,93 m. Alla base di esse correva, su tutti e tre i lati, un dado rosso alto 18 cm.

Sulla parete sud, alla destra di chi entrava, era dipinto un paesaggio con rocce, edera, crochi, papyri, piante immaginarie, animali in corsa e il famoso affresco del gatto e fagiano (**fig. 4.16**).

Sulla parete est, di fronte al visitatore, si trovava il pannello che dipingeva una donna, probabilmetne una dea, e dietro di essa una struttura lignea (**fig. 4.17**). Grazie a gruppi di frammenti possiamo riconoscere il vestiario e i dettagli. Portava braccialetti e collane simili a quelle dipinte

[154] Riassunto delle posizioni in PUGLISI 2003, LA ROSA 2010A.
[155] SHAW 2002.

nelle *Ladies in Blue* e nella *Lady in Red* di Cnosso, ed orecchini di un tipo noto sia tra i materiali delle Tombe a Fossa di Micene, sia iconograficamente. La figura doveva avere le braccia alzate ed essere rappresentata nell'atto di danzare oppure, più probabilmente, nel momento in cui appariva con moto vorticoso ai fedeli. Tale interpretazione è sostenuta da una serie di paralleli soprattutto nei sigilli[156]. La struttura lignea presente dietro alla divinità raffigura una pedana, probabilmente provvisoria, che trova un confronto preciso proprio ad Haghia Triada, in una pisside in avorio dalla Villa[157].

Sul lato nord si trovava una figura femminile (di cui rimane la parte inferiore) inginocchiata tra crochi e gigli (**fig. 4.18**), interpretata dapprima come raccoglitrice di croco[158]. I confronti iconografici mostrano tuttavia che le raccoglitrici di croco sono sempre rappresentate chinate, e mai inginocchiate, e che le uniche figure simili alla nostra nell'iconografia minoica sono quelle che raffigurano un uomo, o una donna, inginocchiati presso un betilo o un albero. Una variante è quella che vede l'uomo o la donna chinato o inginocchiato mentre afferra i rami di un albero che sorge da un altare "rito dello scuotimento dell'albero" [159].

L'oggetto ovale è stato variamente identificato come masso, quindi betile, *pithos* o pianta (urginea maritima)[160]. Proprio dalla stessa parete proviene un frammento in cui sembra riconoscersi la sommità di un oggetto a due punte ovali. Da qui la nostra ricostruzione della figura come rivolta verso una probabile divinità che appare alla sua sinistra. Una nuova ricostruzione con la figura rivolta invece verso destra (cioè verso la Dea Seduta), è stata proposta da Berenice Jones, a seguito di un riesame dei frammenti[161].

Come è stato ormai convincentemente dimostrato, questa iconografia è un *excerptum* di un ciclo più vasto, quello della epifania della divinità, nel quale la divinità appariva ai fedeli o in forma estatica (come allucinazione) o all'interno di una rappresentazione teatrale (l'epifania rappresentataì[162]). I momenti di questo rituale sembrano essere stati quattro: l'invocazione della divinità, attraverso danze (come nell'anello da Isopata CMS); l'apparizione, sotto specie diverse, di quest'ultima; lo stupore o il timore davanti all'avvenimento, rappresentato dalle figure inginocchiate; la "sacra conversazione", il momento in cui la divinità, seduta, riceve i fedeli, come nella pisside da Mochlos di recente ritrovata[163].

---

[156] HÄGG 1986, NIEMEIER 1989.
[157] MILITELLO 2020.
[158] si veda ad es. CAMERON 1987, fig. 10, con immagine invertita specularmente.
[159] MARINATOS 1990B; MILITELLO 2018.
[160] EVANS 1901, MARINATOS 1933, 224, n. 1; RUTKOWSKI 1981, WARREN 1984, NIEMEIER 1989, MARINATOS 1990.
[161] JONES 2007.
[162] HAGG 1986.
[163] SOLES 2016.

Gli esempi portati come confronto per le pitture del Vano 14 sono esclusivi dell'ambito religioso almeno nel caso dell'Adorante e della Dea, e sembrano connettersi organicamente all'interno del ciclo sopra illustrato **fig. 4.19)**. Meno chiaro il legame con scena paesistica che mescola elementi lacustri (papiri, canne) e montani (crochi, edere). Al di fuori di Creta, come ha già sottolineato la Marinatos, una analoga, complessa relazione tra mondo umano, divino e animale si ha a Thera nelle pitture dal primo piano di Xesté 3, dove le pareti erano occupate sul lato orientale da una scena di attività umana (raccolta del croco), su quello settentrionale dalla raffigurazione della divinità e su quello occidentale da un paesaggio con palude e uccelli. Anche in questo caso manca uno specifico significato cultuale degli elementi vegetali e animali il cui ruolo potrebbe essere solo quello di indicatori del legame tra la divinità e il mondo della natura.

Il complesso pittorico del Vano 14 era stato spiegato, dai primi scavatori, come pitture decorative di un ambiente di riposo (da qui il nome di "cubiculo"). Questa spiegazione parve già obsoleta nei primi anni '80, quando si cominciò ad indagare gli aspetti funzionali della pittura minoica, interpretata come strumento per veicolare messaggi ideologici e propagandistici.

Di fatto, il vano 14 appartiene ad una serie di piccoli ambienti con funzione religiosa, come nel caso di Pseira. A supporto di questa affermazione intervengono diversi elementi. Da un punto di vista planimetrico è peculiare di questo ambiente la posizione assiale con il Vano 13, una caratteristica rara nella architettura minoica, che preferisce invece percorsi disassati. In secondo luogo, il corredo del Vano 14, comprendeva, in uno spazio estremamente ristretto, una figura di adorante in bronzo, 4 *alabastra*, forse una pisside con scene religiose. Riprendendo una intuizione di Robin Hägg (1985), si può interpretare il Vano 14 come fulcro di un rituale di epifania che includeva anche la antistante Sala 13.

Le pitture del Vano 14, lungi dall'essere un mero elemento decorativo, costituivano un elemento fondamentale della funzione religiosa della Villa. Da una parte esse dovevano giocare un ruolo pratico all'interno del rituale, venendo mostrate al pubblico del vano 14 al termine di quest'ultimo, dall'altra servivano a ribadire il rapporto privilegiato della élite della Villa con la divinità, e la partecipazione ad una ideologia di corte pan minoica, che univa probabilmente tutti i palazzi cretesi.

La pittura post-postpalaziale.

Nella fase tardo e postpalaziale, tra XIV e XIII secolo, il centro di Haghia Triada conosce una fase di rinnovato splendore **(fig. 4.20)**. Mentre la rioccupazione dell'area a Festòs avviene in maniera lenta, ad Haghia Triada dopo un periodo di rioccupazione parziale viene avviato, nel TM IIIA1, un progetto di monumentalizzazione dell'area. Fin dall'inizio viene costruito, sopra le rovine della Villa, una grande edificio a pianta rettangolare, poi ampliato, detto Megaron, mentre, nel

settore SE dell'abitato, viene innalzato un secondo edificio a scopo cultuale, il Sacello H. In una serie di fasi successive viene ripreso il Bastione, e costruiti edifici caratterizzati da ambienti delle medesime dimensioni, con accesso dall'alto, identificati come granai. Al momento di massimo splendore, il settore nord è occupato da uno spiazzo pubblico su cui si affacciano ad Est la Grande Stoà, una sequenza di ambienti con portico antistante, a Ovest la cd. Casa VAP[164], a Nord-Ovest un magazzino a 9 vani, a Nord un Megaron[165]. Al di fuori di questo nucleo il sito TMIII di Haghia Triada non ha altre costruzioni, risultando pertanto una *houseless town*[166], un centro prevalentemente politico, rituale e amministrativo.

L'aspetto rituale è ancora una volta sottolineato dalla decorazione pittorica. Questa è costituita da quattro complessi pittorici: i frammenti dalla Fossa degli Affreschi, la Donna e Altare la Piccola Processione e il Pavimento dipinto del Sacello H. Solo l'ultimo è in contesto, costituendo, per l'appunto, il pavimento della prima fase del Sacello H; gli altri provengono da contesti secondari, essendo stati rinvenuti sotto il pavimento dei vani A e B della Casa VAP. A questi si aggiunge il famoso Sarcofago Dipinto[167], rinvenuto entro una tomba a camera costruita. La datazione dei frammenti dalla Casa VAP, fissata in un primo momento al TMII (Piccola Processione) e TMIIIA1 (Grande Processione)[168], è stata ora ribassata al TMII/IIIA1 (Piccola Processione), TMIIIA2 (Grande Processione, Donna ed Altare, Affreschi) e TMIIIB (altri intonaci)[169].

Il Sarcofago (fig. 4.21-24). Il monumento dipinto fu rinvenuto in una tomba in parte costruita in parte seminterrata nei pressi dell'abitato, ora datata con sicurezza al TM IIIA2 iniziale[170]. Il Sarcofago, realizzato in un unico blocco di calcare, era riverso su un lato, ed accompagnato da un altro sarcofago fittile. Nella descrizione della Long le facce sono indicate secondo l'orientamento che esse avrebbero avuto in giacitura primaria.

Il sarcofago è un monumento unico per il mondo egeo. È infatti in calcare, ricoperto di un sottile strato di intonaco, e dipinto ad affresco. I due sostegni laterali (quasi integro quello sinistro, tranne alle estremità; più lacunoso il destro) sono decorati con un motivo a spirale corrente delimitato da fasce. Il tratto inferiore dei sostegni al di sotto del riquadro a spirale è decorato da fasce di colore bianco, blu, rosso. Le quattro facce del Sarcofago sono dipinte con figurazione ben distinte. Il lato A (Nord) è distinto in due diverse scene: a sinistra, due donne, seguite da un suonatore di lira, versano un liquido in un calderone compreso tra due colonne con doppie asce. In direzione opposta,

[164] PRIVITERA 2015.
[165] CUCUZZA *cds.*
[166] PRIVITERA 2011.
[167] PARIBENI 1903, LONG 1974.
[168] MILITELLO 1998.
[169] PRIVITERA 2014, 2016.
[170] LA ROSA 1999.

tre figure maschili portano doni verso una quarta figura, a statura più bassa, posta di fronte ad un edificio. Il lato opposto è invece occupato da una unica scena di sacrificio animale: un toro è legato su una tavola sacrificale, ed il sangue viene raccolto in un vaso; sotto il tavolo si trovano due caprette. Dietro il tavolo, un suonatore di flauto doppio, sulla sinistra del gruppo sacrificale una processione di figure, di cui rimane solo la parte inferiore; sulla destra, una sacerdotessa porge le mani su un altare, dietro il quale si trova una colonna con doppie asce, mentre la scena è chiusa ancora una volta da un edificio del tipo recinto con albero[171].

I lati brevi presentano una diversa configurazione, non consentendo il dispiegarsi di una sequenza complessa. Nel lato C (Est) si trova l'immagine di una biga guidata da donne e tirata da grifoni, davanti alla quale vola un uccello predatore. Nel Lato D (Ovest), si trova una sorta di pendant, anche in questo caso una biga, tirata però da capri. La raffigurazione, più piccola, consente di ritagliare, in alto, una ulteriore scena, che rappresenta una vera e propria copia della Grande Processione di Cnosso.

L'importanza del Sarcofago per la religione minoica è fondamentale. Esso è stato di volta in volta interpretato come rappresentante i rituali al momento della sepoltura del personaggio importante, ovvero presso il sepolcro o come attività religiose senza rapporto alcuno con il defunto.

Dal punto di vista iconografico, bisogna sottolineare lo strettissimo rapporto che le immagini del sarcofago hanno da un lato con le scuole cnossie contemporanee (come già sottolineato per la Grande Processione), dall'altro con i citati gruppi di frammenti scoperti all'interno della cd. Casa VAP, comprendenti la Grande Processione e la Donna ed Altare.

La Grande Processione (fig. 4.25). Il pannello, delimitato su tutti e quattro i lati da una cornice di rosette, rappresenta una processione di personaggi maschili e femminili incedenti verso destra.

All'interno della scena, su riquadri a fondo azzurro e giallo, si distinguono 4 personaggi maschili: un suonatore di lira, un portatore di vasi (il portatore di situla dei taccuini), una figura femminile, un suonatore di flauto in gran parte di restauro.

Donna ed Altare (fig. 4.26). La scena rappresenta una donna che conduce due quadrupedi (probabilmente cervi) verso un altare. La scena era incorniciata dal consueto sistema di fasce dentellate e fregio di rosette (alt. complessiva mm 126; alt. banda di rosette, mm 52; fasce dentellate mm 15; fascia bianca mm 16).

Altri frammenti (fig. 4.27). Altri frammenti rappresentano resti di figure maschili e femminili, architetture, resti di figure animali.

Attraverso i miseri resti pervenutici si intravede l'ampiezza e la complessità di un programma decorativo che trovava comunque il suo centro tematico nell'ambito religioso. La disposizione dei

[171] MILITELLO 2020.

pannelli era ad altezza d'uomo lungo le pareti di un ambiente di grandi dimensioni; giacché l'altezza della Donna ed Altare è la metà della grande Processione non possiamo escludere un rapporto diretto tra le due, una bipartizione dello spazio con pannelli grandi e pannelli più piccoli sovrapposti.

L'edificio di appartenenza non è identificabile. Si tratta di una struttura a conci regolari, che può essere il grande Megaron, o le Camere Decapitate; verso il grande Megaron spinge il rinvenimento di un frammento del tutto analogo a quelli dalla Fossa presso la Stoà ad L (Fig.) **(fig. 4.28)**.[172]. Una diversa collocazione originaria è stata proposta invece da Santo Privitera che considera le figure pertinenti ad un ambiente della Casa VAP**(fig. 4.29)**.[173].

I temi affrontati erano scene processionali con offerenti femminili, forse incedenti verso una divinità seduta secondo il modello noto dal Continente. Alle donne si affiancano personaggi maschili e musici e si affiancano a scene con sacrifici animali; pochissimo rimane purtroppo di un ulteriore gruppo con figure in corsa o impegnate in attività ginniche.

Già in questo senso le pitture mostrano una mescolanza di elementi micenei e di tradizioni più specificamente cretesi, visibili nella contrapposizione tra cortei femminili e cortei misti, nella destinazione funeraria del sacrificio del toro, nella sostituzione del cervide, più ricorrente nel bestiario miceneo, all'*agrimi* come animale sacrificale (ricordiamo i sacrifici di cervi a Kalapodi).

Se l'interpretazione generica come scene cultuali è relativamente agevole, la lacunosità dei reperti e l'assenza del contesto originario non permette di specificarne destinatari e funzione, di valutare cioè il numero e la natura delle divinità coinvolte, il carattere delle cerimonie rappresentate, lo scopo della loro raffigurazione all'interno di un edificio, anche se appare incontestabile il legame con le *élites* politiche nel richiamo ai prototipi cnossii e una esposizione delle pitture in ambienti relativamente grandi, considerando l'estensione in lunghezza delle scene.

Tra i due cicli, quello del Sarcofago e quello della Fossa ci sono delle vere e proprie coincidenze, nell'uso di accorgimenti rari nell'iconografia di questo periodo, come la sovrapposizione delle vesti, nella presenza di figure quasi identiche, come il portatore di vasi e il suonatore di cetra. Già questo presuppone uno stretto rapporto tra le pitture dalla Fossa e il ciclo dipinto nel Sarcofago. Il ciclo figurativo di quest'ultimo è stato variamente interpretato come riferentesi alle cerimonie per la sepoltura del defunto della *larnax*[174], ovvero come generiche cerimonie religiose in onore di un dio[175]; Matz propose una suddivisione in due serie, una funeraria, l'altra religiosa[176]. Di fatto, le iconografie che vi ricorrono trovano confronti in supporti di significato non funerario, così il

[172] MILITELLO 1998.
[173] PRIVITERA 2014, 2015, 2016.
[174] PARIBENI, CAMERON, LONG.
[175] SCHWEITZER 1928, PÖTSCHER 1996.
[176] MATZ 1958.

sacrificio del toro, che ritorna in sigilli; i carri in due anelli aurei, uno da Avdou (carro tirato da *agrimia*) e uno da Anthia (carro tirato da grifoni); la stessa figura del defunto, per la sua posizione davanti ad un edificio, può essere ripresa da quella delle divinità davanti al sacello come in un anello di Berlino, mentre l'assenza di braccia si ritrova nel *Camp Stool Fresco*. In conclusione, le iconografie del Sarcofago si rifanno a tematiche religiose connesse con l'apparizione della divinità (carro con grifoni, uccelli) e gli onori ad essa resi (processioni, sacrifici). Queste cerimonie poterono anche essere amministrate nella circostanza del seppellimento, ma esse non dovettero differire da quelle che si svolgevano in altre occasioni e che servivano a sancire il legame col divino, in questo caso alterato dalla morte.

A parte si colloca un singolare pezzo, stilisticamente diverso da tutti gli altri, la cd. Piccola Processione.

La Piccola Processione(fig. 4.30). Il primo dipinto è uno splendido pezzo di cui non si conosce l'esatta provenienza. La sua datazione al TM IIIA1 viene dedotta su basi storiche e stilistiche. È un pannello delimitato da una cornice che gira su tutti e quattro i lati. La cornice riprende il motivo delle testate di travi entro fasce, ed è sormontata, in alto, da una modanatura costituita da tre fasce a rilievo aggettanti (alte complessivamente mm 45) coronata da una fila di corna di consacrazione, alte mm 36.

Il campo figurato (mm 390) è diviso in due registri da due fasce, rossa e bianca.

Il fregio superiore, a fondo giallo, alto mm 194 e lungo mm 588, contiene 5 figure femminili incedenti verso sinistra, con il braccio sinistro proteso obliquamente in avanti e quello destro piegato con la mano alla fronte. Le figure sono intervallate da un pilastrino costituito da due steli sovrapposti terminanti a volute e sormontati da una corolla di papiro contornata da archetti. Si tratta verosimilmente di una pianta di papiro stilizzato o di un motivo a "*waz*".

Il fregio inferiore, a sfondo viola (originariamente blu o azzurro), contiene 7 o 8 figure femminili (alt. mm 160), anch'esse incedenti verso sinistra, con il braccio destro appoggiato sulle spalle della figura precedente.

Le figure femminili del registro superiore hanno una strana acconciatura costituita da una fascia all'altezza della tempia, che si prolunga fino alle spalle, e da un elemento bianco alla sommità del capo. L'orecchio è risparmiato sulla capigliatura. Quelle del registro inferiore sembrano prive di capelli, e ripetono l'abbigliamento delle donne del registro superiore con una giacchetta a maniche corte ed una gonna lunga sino alla caviglia, decorata con ampie fasce.

L'assenza di paralleli per la scena nel suo complesso ne rende difficile l'interpretazione.

Un primo problema è posto dalla sua ambientazione. Le testate di travi e il coronamento di corna di consacrazione suggeriscono una struttura architettonica. Giusta questa interpretazione, l'artista avrebbe voluto rappresentare un edificio entro il quale si svolgevano una o più cerimonie religiose. La presenza di due registri sovrapposti potrebbe riferirsi a due piani sovrapposti, ma questo tipo di sezione interna non ha confronti in Egeo.

La cornice della Piccola Processione potrebbe riferirsi anche ad un recinto visto in prospettiva spianata o a volo di uccello. Confronti per analoghe vedute aeree di recinti e *temene* non mancherebbero né in pittura né nella sfragistica e neanche nel rilievo (recinto dei gigli nell'affresco di Amnissos[177]; il santuario delle vette nel *rhytòn* di Zakros[178]; il recinto sulle pitture da Orchomenos[179], nella ricostruzione di Rodenwaldt e Smith[180].

Appare più probabile, in conclusione, che la cornice della Piccola Processione avesse una semplice funzione decorativa, del tutto analoga alle cornici di rosette dei dipinti dalla Fossa degli Affreschi, e non servisse a contrassegnare una collocazione spaziale della scena rappresentata, il cui carattere religioso era invece sottolineato dalle corna di consacrazione.

Un ruolo ben preciso doveva avere invece la disposizione delle figure su due registri. La suddivisione in registri non è molto comune a Creta. Si ritrova, in pittura, nella processione cnossia, nel *Camp Stool Fresco*. Al di fuori della pittura nel *rhytòn* di Haghia Triada. A questo riguardo, Säflund sulla scorta di esempi sumerici a proposito del *rhytòn* dei lottatori di Haghia Triada nei quali i registri indicano una successione temporale e vanno letti dal basso in alto[181].

Dall'altra parte, i due gruppi di donne che vi sono rappresentate si caratterizzano per opposizioni binarie. Acconciatura: capelli vs. teste rase; veste; seno prosperoso vs. seno piatto; gruppo vs. figure singole; posizione vs. adorazione. Alcune di queste caratteristiche, come i capelli rasati o il seno piatto sono indicatori di età. Il comune denominatore di questa contrapposizione sembra basarsi sull'età delle partecipanti, fatto che doveva riflettere una corrispondente articolazione sociale con una distinzione tra membri adulti e non adulti del gruppo. Questa articolazione, che è tipica di molte società, è stata individuata anche nel mondo greco classico, ed è stata ribadita, sia per Thera sia per Creta, sulla base della documentazione iconografica. Strettamente collegata ad essa è la presenza, in queste stesse società, di riti di passaggio, volti a sancire l'ingresso del fanciullo nell'età della maturità mediante una serie di prove che devono dimostrare la sua abilità a fronteggiare la vita.

Ritornando al nostro monumento, non possiamo stabilire se le due cerimonie fossero riti svolti contemporaneamente o successivamente.

---

[177] WALTER 1950.
[178] SHAW 1978.
[179] *Orchomenos*, pp. 72-74
[180] RODENWALDT 1921, fig. 19 (= SMITH 1965, fig. 85); SMITH 1965, fig. 96.
[181] SÄFLUND 1987.

Il Pavimento Banti (fig. 4.31).

A differenza della Piccola Processione, del pavimento dipinto con delfini si conosce l'esatta collocazione. Esso occupava l'intera superficie del vano interno del Sacello H, scavato da Luisa Banti e di recente in corso di riesame da parte di N. Cucuzza. L'edificio è costituito da due ambieneti separati da un polythyron. L'affresco si trovava nell'ambiente più interno, e occupava il pavimento che si appoggiava ad Est ad una banchina, a Sud e a Nord alla parete decorata dallo zoccolo marmorizzato, a Ovest alla soglia del doppio ingresso. A Sud, un'area rettangolare non affrescata presuppone l'esistenza, in questo punto, di un ingombro a pianta quadrangolare appoggiato alla parete. Questo oggetto (un altare o un trono?), doveva essere in pietra più che in legno giacché protesse il tratto di intonaco retrostante, occupava un rettangolo risparmiato dalla decorazione pavimentale, esattamente come i troni delle sale continentali, e dovette essere rimosso quando si provvide al rifacimento del pavimento stesso.

Il pavimento rappresentava due gruppi di delfini disposti attorno ad un centro ideale secono la costruzione del *whirling motif*, ed alcuni pesci. Dall'altra parte, un polpo tra pesci. I frammenti conservati sembrano individuare due settori all'interno del pavimento con due distinti centri focali: quello del lato settentrionale, con impianto a vortice e centro compositivo costituito dal polpo, e quello del lato meridionale, con paratattica successione di coppie di animali lungo il bordo, privo purtroppo dell'elemento, o degli elementi, centrali. La ideale linea divisoria sembra passare tra la fila di piccoli pesci sovrapposti e il corpo del delfino nei frammenti 1-3, ad una distanza di m 2,20 dalla parete settentrionale e di m 2,40 da quella meridionale. Essa coincide dunque con l'asse E-W del vano. L'impianto che risulta da questa suddivisione dello spazio è differente dalla tessitura sostanzialmente unitaria che si ritrova, espressa in maniera diversa, in scene cretesi e continentali. Nel Sacello H la superficie viene invece bipartita. Questa anomalia deve avere una sua spiegazione. Abbiamo già sottolineato come l'immaginaria linea divisoria tra le due composizioni coincida quasi con l'asse longitudinale del vano e quindi con il pilastro centrale del politiro di accesso. La individuazione di due centri compositivi, estranea, come abbiamo già detto, alla tradizione egea, sarebbe stata del tutto priva di senso se il punto di vista fosse stato all'interno del vano, essa appare più logica invece per un osservatore posto all'esterno del vano, nel vestibolo antistante. In quest'ultimo caso, la visione di una figura collocata esattamente al centro dell'ambiente sarebbe stata ostacolata dallo stipite centrale delle porte; di conseguenza si sarebbe deciso di sdoppiare i centri focali collocandoli in corrispondenza non dell'asse del vano ma degli assi delle due porte. In conclusione, la decorazione del pavimento sarebbe stata concepita molto probabilmente per un

osservatore esterno, e precisamente, considerando la natura sacra del Sacello, per il fedele al momento del suo ingresso.

Quale è il significato del pavimento? Polpi, pesci e delfini non sembrano essere in una relazione diretta col culto praticato nel Sacello, non sembrano cioé individuare una dea del mare o dea dei pesci. Piuttosto, sia l'octopus che il delfino si erano caricati durante tutto il periodo minoico di una simbologia religiosa, legata all'idea di rinnovamento e di rinascita, alla quale si aggiunse in età "micenea" l'adozione del tipo nel repertorio del potere nei pavimenti di Pylos e Micene. Probabilmente, il vero significato del pavimento col polpo risiede proprio in questa commistione di ideologia religiosa e politica, che sembra accentuata dalla eventuale disposizione del trono.

4.3.

DAL RESTAURO ALLE PROPOSTE RICOSTRUTTIVE

1. In questo capitolo vogliamo portare l'esperienza del rapporto tra approccio umanistico e approccio archeometrico nello studio della pittura pareitale. Nella percezione comune, l'affresco parietale è un dato, oggettivo, su cui l'intervento di consolidamento ed integrazione agisce in maniera indipendente dallo studio scientifico. Indubbiamente l'esito del restauro ha delle ricadute scientifiche, come nel caso della Cappella Sistina, dove la restituzione di una concezione coloristica diversa da quella cui eravamo abituati, o nel caso in cui la caratterizzazione dei materiali fornisce indicazioni spesso inaspettate sulla tecnica di un determinato pittore. Ma nella maggior parte dei casi questi elementi arricchiscono un quadro di per sé sufficientemente completo grazie alla ricchezza di fonti scritte, orali, iconografiche di cui disponiamo.

Anche per la pittura classica, gli eccezionali stati di conservazione della pittura a Pompei e Ercolano, o dei pannelli delle tombe macedoni, ci hanno restituito spesso superfici intatte, nelle quali compito del tecnico era l'individuazione e la rimozione delle cause di degrado, il consolidamento delle superfici e l'eventuale integrazione di lacune, attività che poteva svolgere in maniera indipendente dall'archeologo.

La specificità della situazione risiede nella frammentarietà dei materiali, che instaura una dialettica molto più viva tra chi studia il manufatto da un punto di vista storico e chi è chiamato ad indagarlo sotto l'aspetto del materiale, della tecnica o della conservazione. Questo rapporto dialettico finisce per coinvolgere un terzo elemento, quello del pubblico a cui il bene culturale è in fine destinato, e quindi della comunicazione di un messaggio culturale. Questa relazione rappresenta infatti un vero e proprio strumento che può tradursi in vere e proprie manipolazioni ideologiche, più o meno volontarie, come dimostra proprio l'esempio degli affreschi minoici che mi accingo ad illustrare.

Diverso il caso del mondo egeo. A Creta, nelle Cicladi e successivamente nel Continente greco durante il II millennio, si è sviluppata un artigianato di altissimo livello nel campo della decorazione parietale, che ha dato vita ad una vera e propria forma artistica in grado di rivaleggiare con le contemporanee manifestazioni dell'arte egiziana e vicino orientale.

Fin dalle prime scoperte, agli inizi del secolo, si rimase colpiti dalla libertà e dalla freschezza delle soluzioni trovate, libertà e freschezza che trovavano eco immediata e consonanza di gusto con quanto proprio nei primi decenni del '900 promuovevano i movimenti dell'art nouveau, del liberty, dello Jugendstil, come hanno puntualizzato, sia pure in maniera diversa, A. Bammer e F. Blakolmer (v. *infra* cap. 6).

Tuttavia la percezione esatta di queste manifestazioni artistiche si è scontrata con una difficoltà di fondo: la frammentarietà dei pezzi e delle immagini, che ha avuto due importanti conseguenze negative.

Da un lato, si è affermata una lettura decontestualizzata del frammento che avulso dal suo contesto originale (alludiamo sia a tutta la superficie dipinta, sia all'ambiente architettonico) ha acquisito dei caratteri di vivacità, poeticità e bellezza, e di autonomia artistica che, come vedremo, risulta in gran parte falsa. Questa interpretazione è stata ulteriormente facilitata dalla alterazione dei colori originali, che risultano, nelle riproduzioni di inizio secolo, molto sfumati e caldi.

Dall'altra parte, l'assenza di iconografie di riferimento ha lasciato mano libera allo scopritore della civiltà minoica, Sir Arthur Evans, per proporre delle ricostruzioni che spesso frutto di fantasia. Il famoso Principe dei gigli , per esempio, che qui vediamo nella tavola a colori pubblicata da Evans, ad una revisione dei taccuini è risultato frutto della associazione di frammenti provenienti da tre figure diverse: due figure umane e una testa di sfinge. Allo stesso modo, l'immagine di raccoglitore di zafferano, in origine ricostruita come fanciullo , è stata successivamente riconosciuta pertinente ad una scimmia. L'affresco dei delfini dalla Sala del Trono di Cnossos è largamente di integrazione, ed i pezzi originali sono pochi.

Le responsabilità di questi veri e propri falsi storici sono enormi. Non solo hanno limitato la profonda comprensione del fenomeno artistico egeo, giacché anche i ricercatori più avvertiti sono stati tratti in inganno, ma hanno anche consegnato al grande pubblico una immagine precostituita e completa, ma in gran parte falsa, dell'arte egea, priva soprattutto di problematicità. Questo atteggiamento è stato esteso naturalmente a tutto il mondo cretese e l'attuale visitatore del Palazzo di Crosso non sa quanto di quello che vede è di restauro e quanto originale, quanto ricostruito su basi certe, e quanto creato dalla fantasia di Evans. Si è formato, insomma, quel fenomeno che è stato ben descritto da Umberto Eco: la filosofia non è: noi vi diamo la riproduzione, in modo che voi vogliate l'originale, ma piuttosto vi diamo la riproduzione in modo che voi non desideriate più l'originale. Questo spiega anche la forte affinità tra l'arte egea e le correnti artistiche degli inizi del XX secolo. Le somiglianze erano talmente profonde, che alcuni autori si sono spinti a proporre un influsso delle scoperte minoiche sullo Jugendstil, ipotesi non suffragata da semplici dati cronologici; altri hanno invece proposto che proprio la sensibilità creata dagli stili della fine dell'800 avrebbe permesso il pieno apprezzamento dei manufatti artistici che venivano alla luce in Egeo. Il rischio tuttavia è che abbia invece chi, come Papadopoulos sostiene che gli affreschi minoici nella ricostruzione di Arthur Evans siano gli esemplari meglio conservati e più raffinati dell'Art deco e dell'art Nouveau in Grecia.

Si capisce allora come lo studioso degli affreschi egei si trovi in una condizione molto più precaria rispetto ai suoi colleghi che si occupano di pitture romane o rinascimentali, e come diventi stretto il suo rapporto da un lato con i restauratori, dall'altro con chimici /fisici esperti di analisi dei Beni culturali. Uno dei migliori esempi di questa stretta collaborazione ci è stato offerto a partire dagli anni '70 dal team di specialisti che sono intervenuti sulle pitture rinvenute nel sito di Akrotiri, nell'Isola di Thera, una delle più meridionali delle Cicladi . In questa Pompei del mondo egeo una eruzione vulcanica collocata o nel 1630 a.C. o 100 anni dopo, ha sepolto una intera città, nella quale il quartiere residenziale era provvisto sistematicamente di ambienti affrescati, spesso perfettamente conservati. In altri casi, i fregi dipinti erano caduti in frammenti, ma le eccezionali condizioni di conservazione hanno consentito un recupero capillare di tutti i pezzi, rigorosamente registrato, e quindi una ricostruzione quasi completa. Analisi dei materiali hanno consentito inoltre la ricostruzione delle materie prime e delle tecniche utilizzate, ulteriormente precisate grazie ad esperimenti di archeologia sperimentale.

2. Nel caso specifico delle pitture da Haghia Triada e Festòs sopra descritte le condizioni di partenza del materiale non erano favorevoli. I pezzi provenivano da scavi spesso condotti agli inizi del '900, per i quali la documentazione era lacunosa, ed avevano subito diverse vicissitudini legate ai trasferimenti nei Musei, alle trasformazioni durante due guerre mondiali, ai due o tre restauri effettuati a decenni di distanza.

Nel caso di Haghia Triada si possedeva una buona documentazione grafica costituita da acquerelli realizzati tra gli anni '30 e '50, invista della pubblicazione che era stata affidata a Doro Levi. Tuttavia le differenze chiaramente visibili tra due riproduzioni di uno stesso pezzo suscitavano qualche perplessità sulla fedeltà di rappresentazione. Non era escluso infatti che qualcuno degli autori avesse modificato il modello, considerandolo troppo mal ridotto, e conferendogli una maggiore leggibilità. C'erano stati, come abbiamo detto, interventi di consolidamento, che però avevano determinato il crearsi di una patina omogenea su tutta la superficie, che conferiva una tonalità scura e calda ai colori. C'erano stati anche interventi di restauro dei pezzi su pannelli più grandi, che rivelavano la forte influenza delle concezioni artistiche dell'archeologo.

All'apertura del Museo Archeologico di Heraklion, nel 1912, il dipinto del Gatto figurava come pezzo singolo, insieme a qualche altro frammento con decorazione vegetale, a due pezzi dalla Adorante Inginocchiata, alla Dea Seduta, priva ancora di due frammenti della parte destra, ed al Sarcofago dipinto. Nessuna notizia degli altri frammenti. In quegli stessi anni il Gilléron padre effettuò alcune copie degli affreschi, successivamente riprodotte in *The Palace of Minos*, che fecero

seguito alle prime riproduzioni ad acquerello dello Stefani, apparse nei *Monumenti Antichi dei Lincei*.

Agli inizi degli anni ’20, il noto frammento del Gatto fu ricostruito come un fregio allungato **(fig. 4.32)**. Il modello preso come esempio era costituito dai fregi scoperti nei Palazzi micenei, ed era doppiamente fuorviante. Non solo venivano imitati esempi di duecento anni più recenti, ma si conferiva alla pittura un carattere narrativo che essa invece non aveva. Molto più complessa la storia del Gatto. Una prima ricostruzione, dovuta allo Stefani, si sviluppava maggiormente nel senso della lunghezza (m 2,70 x 0,80 ca.) e si articolava in tre pannelli con due scene principali su un dado alto cm 23,8. A sinistra, il fagiano costituiva il punto di convergenza compositivo e narrativo di un' azione in cui due felini si avvicinano alla medesima preda; a destra, invece, era collocato il pezzo con *agrimi* (?), che costituiva un episodio a sé anche se collegato formalmente con il precedente. È probabile che a questa scelta ricostruttiva non siano estranei gli studi del Rodenwaldt sulla disposizione a fregio degli affreschi di Micene e Tirinto. Non sappiamo se questa ricostruzione fu mai esposta al pubblico.

Con la riapertura del Museo dopo la fine della guerra, la Scuola intraprese una campagna di interventi, a cura dello stesso Museo di Iraklion, del suo direttore N. Platon e dell'Istituto Centrale del Restauro[182]. L'opera si concretizzò, negli anni 1955-1960, nella pulizia del Sarcofago e nella ricostruzione di due delle tre composizioni dalla Stanza 14 (il Gatto e la Adorante Inginocchiata), nonché del Pavimento con Delfini e della Piccola Processione che per la prima volta venne esposta al pubblico.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, quando si provvide alla riapertura del Museo, venne proposta una nuova ricostruzione sotto la guida dello stesso Levi e dell'allora direttore del Museo, N. Platon **(fig. 4.33)**. L'esigenza primaria fu, evidentemente, di tenere conto delle dimensioni del Vano 14. Si provvide quindi ad un ampliamento della superficie dipinta con una diversa distribuzione dei frammenti già utilizzati precedentemente e con l'aggiunta di molti nuovi pezzi. Nel risultato finale i rapporti tra le due interpretazioni, quella dello Stefani e quella di Levi e Platon, sono più stretti di quanto si possa pensare a prima vista. Il lato inferiore sinistro della nuova ricostruzione è praticamente identico al pannello centrale della ricostruzione Stefani, come prova la medesima disposizione dei pezzi 1, 2, 9. Allo stesso modo, tutta l'estremità destra del disegno attuale utilizza sostanzialmente gli stessi pezzi del pannello destro Stefani, cioè i nn. 15, 16, 25, collegando però il

[182]- F. Callori di Vignale (inverno 1955-56); Gian Luigi e Anna Maria Colalucci (ottobre-dicembre 1956); P. Fiorentino (marzo-giugno 1958); P. Fiorentino e S. Cattani (maggio-agosto 1959). Alle operazioni di restauro collaborò anche Alì Caravella, custode della Scuola. LEVI 1956; L. VLAD BORRELLI, *Notiziario* in *Boll.Ist.Centr.Restauro* 33, 1958, pp. 51-53; D. LEVI, *Atti della Scuola*, in *ASAA* n.s. XVII-XVIII, 1955-56, pp. 290, 292; ID., *Atti della Scuola*, in *ASAA* n.s. XIX-XX, 1957-58, pp. 391-392; ID., *Atti della Scuola*, in *ASAA* n.s. XXI-XXII, 1959-60, p. 431. Cfr. anche N. PLATON, *Chronikà*, in *AD* 17, 1961-62, pp. 282-283.

15 ed il 16 (attacco già suggerito nell'acquerello dello Gilléron in EVANS PM II, p. 355, fig. 201) ed utilizzando solo due dei frammenti che compongono attualmente il pezzo 25. Il pannello sinistro Stefani, infine, aveva già la seconda figura del Gatto che insidia un uccello, disposta però lungo la linea del bordo. Per questo si era fatto ricorso al pezzo 14, ipotizzando come oggetto dell'attenzione del felino lo stesso volatile del frammento 1. La ricostruzione del 1959 ha dunque ridistribuito i pannelli sinistro e centrale in due registri sovrapposti e ha distanziato gli elementi costitutivi del pannello destro, per occupare tutto il lato corrispondente della nuova composizione. La ripulitura dei frammenti ha naturalmente permesso il riconoscimento di nuovi particolari, come la zampa del Gatto nel frammento 13 e quelle del quadrupede nel n. 25, mentre all'abilità dei restauratori si deve la acquisizione di nuovi attacchi (si veda in particolare la costituzione dei pezzi 25 e 41). La "prospettiva circolare" era stata utilizzata precedentemente, ma l'elemento interamente nuovo della composizione è la colonna orizzontale di roccia che si prolunga al centro della scena per fornire una base di appoggio al secondo gruppo con Gatto ed uccello.

Una terza proposta di cui bisogna tenere conto è la ricostruzione grafica effettuata da M.A.S. Cameron (**fig. 4.34)**, che però già nel titolo, "Artist's impression", non voleva (e non poteva) essere filologica. Il disegno non si allontana di molto dai modelli precedenti ed in particolare da quello di Platon; si ricorre ancora una volta alla roccia aggettante come elemento divisorio e piano d'appoggio per il registro superiore, ma la si dispone obliquamente per tutta la scena; si mantengono sovrapposte le due composizioni con Gatto e uccello; si sposta in alto, sempre al centro, la figura di felino che Platon aveva collocato in basso; si identificano come agrimia i due quadrupedi. Il modello implicito della ricostruzione del Cameron è quello dell'affresco delle scimmie dalla House of the Frescoes di Cnosso, studiato dallo stesso autore, che a sua volta, però, sembra molto influenzato dallo stesso restauro del 1959.

Un altro pezzo che ha avuto una lunga ricostruzione è il pavimento dipinto. Questo, ormai ridotto ad alcuni lembi, fu rinvenuto *in situ* nel 1939 e soggetto ad un primo intervento, terminato nel 1959, a cura dell'Istituto Centrale del Restauro **(fig. 4.35)**. Questo intervento, filologicamente accurato, tenne conto delle dimensioni reali del pavimento e dei dati di scavo e si concretizzò in una ricostruzione che venne esposta nella sala XV del Museo di Iraklion. Il 27-2-76, per motivi di spazio, il restauro fu smembrato ritagliando un pannello centrale di cm 208 x 165, che venne lasciato in esposizione, e conservando altri 4 pezzi (di cui uno è solo il restauro) nei magazzini. Purtroppo non è stato possibile recuperare alcuna foto o disegno della ricostruzione originaria, ed il disegno da noi riportato è stato ottenuto sulla base degli appunti dei restauratori, di fotografie dei singoli frammenti prese durante il restauro, e delle dimensioni dei pezzi in esposizione. La nostra

ricostruzione è quindi approssimativa per quanto riguarda le dimensioni di alcuni frammenti, ma sostanzialmente fedele.

4.4.

UN DIALOGO TRA SCIENZE UMANE E SCIENZE DURE: LE ANALISI ARCHEOMETRICHE

Un problema fondamentale delle pitture in esame era quello della tecnica utilizzata, in particolare dell'uso dell'affresco o della tempera. La questione era stata ampiamente dibattuta durante tutto l'arco del secolo scorso senza giungere ad un consenso generale, e si inseriva in un dibattito più ampio che coinvolgeva anche la pittura romana (v. capitolo 2). Considerazioni di carattere generale, osservazioni autoptiche, analisi chimiche eseguite su diversi frammenti avevano portato ora a sostenere l'uso di un buon fresco, ora a negarlo, ora a ipotizzare una tecnica mista, con superfici di base a fresco e dettagli a tempera. Il problema era ancora più affascinante in quanto nella maggior parte delle culture coeve, e soprattutto in Egitto, era ampiamente diffuso l'uso della tempera, soprattutto per scene complesse.

Per risolvere questi problemi ho avviato in un primo tempo una collaborazione con il Centro IGME, Istituto di ricerca ateniese. Microscopio polarizzatore, microscopio elettronico, diffrazione a raggi X. L'esperimento è stato una prova dei limiti di collaborazioni avviate senza una reale interfaccia tra scienziati ed umanisti, e i risultati sono stati parziali. Siamo riusciti comunque a identificare alcune materie prime, ocre rosse e gialle per il rosso ed il giallo, carbone per il nero, calce per il bianco. Uno dei risultati più interessanti era l'uso di due tipi di blu, un blu egiziano e un blu di glaucofane, ottenibile da materiali locali. La scelta dei due tipi doveva riflettere esigenze economiche e di prestigio; mentre il più costoso blu egiziano era riservato per le pitture più importanti, con scene figurate, il blu locale era adoperato in tutti gli altri casi. Un dato importante era tuttavia offerto dalla congruenza tra questi risultati e le analisi condotte dal medesimo istituto sui frammenti di intonaco da Cnosso. Questa coincidenza sembrava confermare la nostra ipotesi di una provenienza cnossia degli artisti che avevano dipinto il nostro vano.

Era stato possibile anche sospettare una tecnica ad affresco, senza peraltro poterla dimostrare. Il supporto era infatti di calce con piccole quantità di quarzo, ed era possibile identificare della calcite secondaria.

Per potere rispondere in maniera più precisa, è stata avviata una collaborazione con il prof. E. Ciliberto dell'Università di Catania, di cui si riportano i risultati.

E. Ciliberto: Caratterizzazione delle pitture murali del palazzo di Festos

Nello studio sui campioni di pitture murali prelevati dal palazzo di Festos in Creta, si è cercato di comprendere quali materie prime fossero state utilizzate sia per l'intonaco che per i pigmenti e quale tecnica di esecuzione avessero utilizzato. Infatti, sono due i principali metodi per

l'applicazione del colore: si può scegliere la via della coesione (affresco) o quella della adesione (tempera, olio). Nel primo caso i pigmenti sono trattenuti sulla superficie dal carbonato di calcio, lo stesso che rende coerente l'intonaco al muro di pietra. Nel secondo caso si sfrutta l'adesione dell'olio o della tempera al carbonato dell'intonaco.

E' stato effettuato un campionamento microdistruttivo per l'osservazione stratigrafica al microscopio ad alti ingrandimenti dei 27 frammenti, originariamente di dimensioni comprese tra 2-4 cm^2 e di spessore 0,5-1 cm (fig. 18-23). Le informazioni ottenute riguardo lo strato pittorico e l'intonaco sono riportate nella tabella 4. Di questi campioni 13 possiedono un unico pigmento e 13 possiedono due o tre pigmenti applicati l'uno sull'altro: lo strato pittorico ha uno spessore compreso tra 20-100 μm e tra 100-300 μm rispettivamente. I pigmenti di colore rosso, giallo, nero e bianco appaiono molto compatti, omogenei e di fine granulometria; il pigmento azzurro è costituito da cristalli blu da 20 μm dispersi in una matrice bianca (fig. 24, 26); in alcuni campioni sotto i pigmenti vi è uno strato preparatorio di intonaco intonato (fig. 27). L'intonaco è suddiviso in due zone: una più porosa e ricca di inclusi argillosi, quarzosi e pezzi di coccio, l'altra, quella sottostante lo strato pittorico, più compatta ed uniforme (spessore 100-150 μm) e di maggiore brillantezza.

Per comprendere quale tecnica è stata utilizzata per l'applicazione del pigmento all'intonaco, si sono osservate le stratigrafie al microscopio ottico in luce u.v. e si sono eseguite misure FT-IR su microquantità di pigmento e di malta. Da entrambe le analisi non risultano presenti sostanze organiche né come leganti, quindi si può ipotizzare l'utilizzo della tecnica di affresco, né come pigmenti. Negli spettri FT-IR, ottenuti dagli strati pittorici, emergono le bande caratteristiche sia delle terre naturali (ocre) sia quella della calcite (circa 1445cm^{-1}) da ciò si deduce che il pigmento fosse mescolato con calce per meglio aderire all'intonaco asciutto. Successivamente sono state eseguite indagini EDX: dagli elementi trovati è possibile capire quale minerale è stato utilizzato come pigmento (tab.5), inoltre la presenza ricorrente dello ione calcio in tutti gli strati pittorici conferma le ipotesi tratte dalle analisi FT-IR.

colore	**elementi**	**pigmento**	**Formula**
giallo	Si, Ca, Fe	Ocra gialla	$Fe_2O_3.H_2O$
blu	Si, Ca, Cu	Blu egiziano	$CaO.CuO.4SiO_2$
rosso	Si, Ca, Fe	Ocra rossa	Fe_2O_3
bianco	Ca	Bianco di San Giovanni	$CaCO_3$
nero	Si, Ca, K	Nero di vite	Carbone

tab. 1

L'osservazione delle stratigrafie al microscopio elettronico a scansione (SEM) dà informazioni sulla struttura e morfologia dei campioni: i pigmenti appaiono finemente macinati e stesi sull'intonaco in maniera omogenea e regolare; si nota facilmente una linea netta di demarcazione fra lo strato pittorico e la malta costituito esclusivamente da carbonato di calcio; l'intonaco sottostante questa zona è invece caratterizzato dalla presenza di inclusi di dimensioni tra i 100-200 μm e pori di sezione circolare di diametro tra 60-100 μm.

Per determinare la quantità di *carica* presente nella malta si è effettuata una separazione legante/inerte con acido cloridrico (35). La percentuale di aggregato è risultato dell'1-4% (tab.6).

Dalle determinazioni eseguite ed in particolare dalle analisi FT-IR e SEM/EDX, si può ragionevolmente pensare che la tecnica utilizzata, nella realizzazione delle pitture murali minoiche e relativamente ai campioni studiati, fosse quella del "mezzo fresco" che consiste nel dipingere con pigmenti stemperati in acqua di calce oppure impastati con piccole quantità di calce, su un intonaco asciutto: l'anidride carbonica, presente nell'aria, trasforma l'idrossido in carbonato secondo la nota reazione:

$Ca(OH)_2 + CO_2 = CaCO_3 + H_2O$

Questo processo, detto di carbonatazione della calce, permette l'adesione del pigmento al supporto. Quando si dipinge su di un intonaco asciutto, la pellicola di carbonato di calcio può formarsi anche per la reazione di un sottilissimo strato di calce diluita (latte di calce) previamente steso sulla parete. Nelle pitture murali studiate, è visibile un intonaco o quanto meno una "scialbatura" di calce, cioè un vero e proprio strato preparatorio, che serviva a rendere la parete adatta all'applicazione e alla successiva adesione del pigmento. I pezzi di coccio trovati nella malta erano utilizzati per conferire proprietà idrauliche al legante, cioè per permettere all'intonaco più interno di indurire più velocemente, infatti il carbonato che si forma in superficie crea una barriera alla CO_2 rallentando il processo di indurimento della calce dell'intonaco. La presenza di sabbia quarzosa, invece, serviva per evitare crepature nell'intonaco, cioè per diminuire il coefficiente di ritiro della malta nella fase di asciugatura.

La presenza nell'intonaco di pori di sezione circolare o ellittica molto regolare, fa supporre che la calce fosse mescolata con della paglia o dei peli di animale per dare corpo a tutta la malta. Effettivamente nel campione 75 si sono trovate, dentro le cavità della malta delle strutture vegetali attribuibili a tessuti vegetali.

Le analisi in microscopia ottica e in EDX hanno permesso di caratterizzare la tavolozza degli antichi pittori minoici.

Nel pigmento bianco, dall'analisi qualitativa EDX, risulta predominante la presenza del calcio. Questo fa supporre che si tratti del "Bianco di San Giovanni" ($CaCO_3$). Pigmento usato esclusivamente in pittura murale, più o meno bianco a seconda della sua granulometria.

Il nero è stato identificato come "nero carbone" le cui particelle conservano la struttura cellulare del legno da cui sono ottenute per carbonizzazione. Il legno più pregiato per la preparazione di questi pigmenti è generalmente quello di vite. Nel nostro caso, la natura vegetale del carbone sarebbe confermata dalla presenza di K, nell'analisi EDX. Il pigmento così ottenuto ha mostrato in microscopia ottica sotto-toni bluastri e potere coprente non elevato.

Il pigmento rosso contiene ferro, il quale indica la presenza dell' "Ocra Rossa" che può assumere varie tonalità dal rosso al rosso bruno a seconda della quantità di ematite (Fe_2O_3), quarzo ed argilla.

L'analisi elementare EDX del pigmento giallo mostra che sia l' "Ocra Gialla": terra naturale costituita da silice e silicoalluminati, colorata in giallo da ossidi di ferro idrati di cui il più importante è $Fe_2O_3 \cdot H_2O$.

Infine, per quanto riguarda il pigmento blu la presenza degli elementi Si, Ca e Cu, risultante dall'analisi EDX, è caratteristica del "Blu Egiziano" ($CaO.CuO.4SiO_2$); miscela di silicati di rame e calcio, di natura artificiale, di largo utilizzo nelle pitture murali in Egitto.

5

RAPPRESENTAZIONE, NARRAZIONE, PROPAGANDA: PITTURA PARIETALE E POTERE POLITICO A CRETA NELL'ETA' DEL BRONZO

1. Pittura e committenza

L'analisi fin qui condotta si è progressivamente spostata dagli aspetti tecnici (produzione) a quelli della fruizione e del consumo delle pitture, e quindi al rapporto tra committente e destinatario, rapporto che può condizionare notevolmente il prodotto artistico finale sia nei contenuti sia nelle forme. Diversa è la forma comunicativa di un'arte destinata ad una folla anonima ed incolta, come quella dei fedeli delle cattedrali medievali, rispetto a quella finalizzata alla comunicazione per una élite ristretta, come la pittura delle magioni rinascimentali. Nella comprensione della forma artistica minoica entra quindi in gioco la componente della committenza e dei destinatari. Si tratta cioè di comprendere da chi e per chi erano realizzati gli affreschi che decoravano palazzi e ville di Creta nel II millennio. Per fare questo è ovviamente necessario comprendere la struttura politica e sociale cretese dell'Età del Bronzo.

Per Evans o Halbherr la società minoica era una trasposizione nel II millennio di quella vittoriana o umbertina, con un sovrano, una classe nobile, residenze stagionali; la pittura parietale rifletteva dunque solo la gioia di vivere di questa committenza raffinata. Tra gli anni '30 e gli anni '80, mutuata sia dal Vicino Oriente sia dal mondo delle tavolette in lineare B, si è affermata invece una concezione dei palazzi cretesi come sede di stati burocratici, fortemente centralizzati. A partire dalla metà degli anni '80 sono stati introdotti nuovi modelli interpretativi che hanno sostanzialmente ridotto il peso e l'estensione dell'autorità centrale ed hanno problematizzato la natura stessa dei palazzi, mettendo in qualche caso in dubbio la loro funzione residenziale o politica. Sono stati introdotti i concetti di *peer polity interaction* (Cherry), di stato segmentale (Knappet), di entità territoriali in rapporto dinamico (Hitchcock), di fazioni interne (Hamilakis).

Sarà piuttosto utile adottare il concetto di *Early State* elaborato da Renfrew, adottato per Creta da Cherry e ripreso in ultimo da Driessen e MacDonald. Uno stato primitivo è una struttura nella quale il processo di differenziazione e specializzazione burocratica non ha ancora avuto pienamente luogo, e dove i rapporti di potere sono determinati dalla maggiore o minore lontananza parentale dal gruppo dominante. Nel caso di Creta, inoltre, sembra evidente l'assenza di una figura singola, e l'esistenza di un gruppo come detentore del potere.

In un contesto del genere, si può spiegare la assenza di affreschi figurati nel MM I-II e la loro limitata diffusione nel TM I. Uno stato in formazione non ha ancora una articolazione ideologica strutturata da trasmettere ai suoi sudditi. La natura dei Primi Palazzi cretesi e il meccanismo di

controllo su cui si fondavano non necessitava di un codice figurativo, durante questo periodo, pertanto, la pittura è solo parte del vocabolario di prestigio del Palazzo, che può esprimersi anche in altro modo, attraverso il ricco mobilio, l'artigianato tessile, tappeti, arazzi, tende, la produzione vascolare Kamares[183].

Una prima, profonda trasformazione, dovette avvenire dopo la distruzione del MM IIB. L'improvvisa apparizione delle scene figurate nel MM III non può essere infatti spiegata solo come evoluzione interna o passiva accettazione di modelli oltremarini, per altro noti già nel periodo precedente. Essa dovette essere frutto, in prima istanza, di nuove esigenze da parte della committenza e di una trasformazione della funzione politico-sociale del messaggio artistico veicolato dalla tecnica ad affresco. Le nuove *élites* decidono di potenziare l'aspetto rappresentativo legato alla sfera religiosa: questo determina un conseguente approfondimento tecnico-artistico che traspone sulla grande superficie parietale iconografie in parte nuove e in parte elaborate precedentemente, entrando in osmosi con altre forme artistiche, in primis la sfragistica. In tutti i casi, comunque, il messaggio non è destinato ad una vasta audience, ma alle *élites* stesse e serve a rinsaldare i rapporti tra i gruppi dominanti con la partecipazione ad una medesima sfera ideologica e simbolica. Come ha sottolineato Nanno Marinatos[184], il completo controllo sul rituale da parte dei signori dei Secondi Palazzi avrebbe accentuato il carattere estatico ed esoterico dell'attività religiosa ufficiale, ristretta ad un piccolo numero di individui. Nello stesso tempo le immagini sanciscono privilegi e gerarchie tramite il controllo della circolazione e della fruizione di alcune tematiche.

In età neopalaziale il problema è particolarmente interessante anche perché proprio in questo periodo la pittura minoica raggiunge le sue manifestazioni più caratteristiche.

Un tratto comune alla produzione cretese dal MM IB al TM IB è la scarsa visibilità degli spazi affrescati. Gli ambienti decorati sono al secondo piano o al termine di percorsi a circolazione ristretta. Questa situazione, comprensibile per le case private, è paradossale nel caso della Villa o del Palazzo, che sembrano disinteressati alle potenzialità delle immagini parietali (siano esse ad affresco, a secco o a rilievo) come veicolo di propaganda per un ampio pubblico.

Al contrario, l'accesso limitato delle pitture cretesi trova riscontro nella difficoltà di lettura delle pitture stesse: la ricca simbologia, la composizione fantasmagorica ed avvolgente, la assoluta mobilità delle figure, le rocce pendenti e gli sfondi cangianti, che non consentono una percezione immediata della scena. L'impressione è che la chiarezza di lettura non fosse lo scopo principale delle immagini. Piuttosto, i paesaggi lussureggianti dovevano creare una sensazione emotiva molto forte di immersione nella natura.

---

[183] DRIESSEN 1989-90.
[184] MARINATOS 1993.

Il paradosso diventa ancora più evidente se si confrontano le situazioni offerte dagli affreschi cicladici, micenei e da quelli orientali.

La pittura cicladica è ben rappresentata da Thera. Le pitture si trovano in edifici pubblici, ma anche in edifici privati.

Nel Continente le pitture si concentrano nelle sale di ricevimento, sala del trono in primo luogo, e si snodano secondo un vero e proprio messaggio figurato. E' il caso di Pylos, dove l'antisala del Trono raffigura la processione e il grande toro che verrà poi rappresentato, sacrificato, nella sala del trono.

Quale era lo scopo di questi ambienti? Il dibattito si è focalizzato sulla contrapposizione tra sacro e decorativo, e soprattutto sulla possibilità che esistesse, nell'età del bronzo, un'arte decorativa fine a se stessa. Il cubicolo è stato interpretato ora come recesso, luogo di riposo, spazio privato, ora come parte integrante di un organico contesto rituale[185]. Entrambi gli approcci perdono di vista alcuni fattori. In primo luogo, il binomio religioso/decorativo non può esaurire tutte le possibili funzioni della pittura, a cui si debbono affiancare anche quella politica, propagandistica, pratica. In secondo luogo, è probabile che in realtà meno complesse della società odierna, le diverse sfere della vita umana risultassero intimamente unite. In terzo luogo, la definizione di immagine religiosa è spesso ambigua; con essa ci si può riferire a iconografie che possono acquisire una connotazione simbolica o sacra a seconda del contesto, la rosa o il giglio per esempio, ovvero immagini che hanno valore religioso per sé, come le immagini di culto. Queste ultime possono anche trovarsi in contesti profani semplicemente per riaffermare la propria fede e l'adesione ad un credo comune: C. Renfrew ha citato a riguardo le figure di santi che decorano la Scuola Grande di San Rocco a Venezia[186]. Gli esempi si possono moltiplicare, si pensi a crocifissi o icone nelle abitazioni, frutto di devozione popolare, alle figure di divinità nei mosaici delle terme romane (come il Trionfo di Nettuno nelle Terme di Nettuno a Ostia).

Rapporto con il culto devono avere le immagini dipinte in ambienti definibili, per altra via, come sacelli (H. Triada-Vano 14, Pseira, Festòs-bacino lustrale 43). Le prime due definiscono un tipo di iconografia cultuale che è quello della figura femminile in ricche vesti collegabili alla epifania o alla sacra conversazione e che si ritrova a Chanià, forse Amnissos. Gli esempi del Vano 14 e del bacino lustrale 43, a loro volta, mostrano che scene di paesaggio possono acquisire connotazione religiosa, il che non implica tuttavia che ogni rappresentazione di motivi vegetali abbia significato sacro o contraddistingua uno spazio rituale.

[185] Riassunto in MILITELLO 1992, pp. 104-106.
[186] RENFREW 2000, p. 147.

Piuttosto, è necessario concludere che in età neopalaziale si è creato un vocabolario comune all'interno dei gruppi di potere, e che questo vocabolario, mutuato dall'ambito sacro, fosse ripreso specie in ambienti di rappresentanza per riaffermare la propria adesione ad un comune credo politico-religioso.

In definitiva, il palazzo minoico, pur appartenendo a quel fenomeno palaziale vicino-orientale di cui costituisce l'estrema propaggine occidentale, svolge una precisa selezione nell'ambito delle iconografie politico-religiose, acquisisce e replica quello che è funzionale al sistema socio-economico di cui fa parte.

In questa più ampia *koinè* artistica, la specificità del caso cretese si rivela sia sotto il profilo stilistico, sia sotto quello funzionale, e si può riassumere in una fruizione ristretta della pittura parietale, in una sua scarsa visibilità, che solo nel palazzo di Cnosso e nelle successive residenze micenee acquisisce una dimensione anche pubblica che non presuppone mai, nondimeno, quella vasta folla di spettatori cui erano destinate le scene figurate dipinte o a rilievo dei palazzi mesopotamici che troveranno la loro massima espressione nella narrativa neoassira.

La fase palaziale finale, quella TM II-III, contrassegna un radicale mutamento. Sono creati veri e propri cicli pittorici che si rifanno a una o più festività religiose destinate a una o più divinità. In alcuni casi le pitture assumono una sequenza narrativa, ed è probabile che lo scopo ultimo di tutta la decorazione fosse la esaltazione delle cerimonie organizzate dall'autorità centrale, immortalate nel momento di maggior fasto. Le trasformazioni stilistiche di queste pitture, che sono state più volte analizzate soprattutto sotto il piano estetico, e spiegate sostanzialmente come frutto di imperizia delle maestranze e di irrigidimento ("Erstarrung") del loro senso artistico, possono invece leggersi in una chiave diversa. Il disegno semplificato dei personaggi, l'abolizione dello sfondo movimentato, l'uso esclusivamente simbolico degli accessori (oggetti, animali), appare soprattutto la consequenza del desiderio di una immediata percezione del messaggio che le pitture dovevano trasmettere, come dimostra anche la verisimile collocazione dei pannelli in ampi spazi di edifici a carattere politico o pubblico, accessibili forse durante festività collettive, come nel caso del Sacello H.

La caduta dei Secondi Palazzi nel TM IB segna probabilmente una tappa fondamentale della storia di Creta. La miceneizzazione di Cnosso, attestata dalle tavolette della *Room of the Chariot Tablets*, non segna solo la conquista del potere da parte di un gruppo di continentali, ma anche, se accettiamo la proposta di Macdonald e Driessen[187], la trasformazione della società cretese da *Early State* ad uno stato burocratico. Tra le conseguenze potrebbe essere annoverato anche una ulteriore trasformazione del ruolo della pittura, sotto forma di una accentuazione del messaggio

[187] DRIESSEN, MACDONALD 1997, p. 61.

propagandistico rivolto ora verso un ampio pubblico, in modo da affermare il ruolo fondamentale della autorità nelle festività pubbliche, il suo controllo nel consumo dei beni (uccisione di animali, banchetti etc.). Questa funzione avrebbe trovato il proprio completamento nelle regge micenee della Grecia e nelle pitture dei megara: scene di caccia e guerra glorificavano il coraggio e il valore del sovrano e dei suoi seguaci in maniera molto simile a quanto avveniva nell'Egitto contemporaneo e nel mondo Assiro.

2. Pittura e pubblico

Strettamente connesso con il problema della collocazione delle pitture è quello del rapporto con il pubblico. Un tratto comune alla produzione cretese dal MM IB al TM IB è la scarsa visibilità degli spazi affrescati. Gli ambienti decorati sono al secondo piano o al termine di percorsi a circolazione ristretta. Questa situazione, comprensibile per le case private, è paradossale nel caso della Villa o del Palazzo, che sembrano disinteressati alle potenzialità delle immagini parietali (siano esse ad affresco, a secco o a rilievo) come veicolo di propaganda per un ampio pubblico.

Al contrario, l'accesso limitato delle pitture cretesi trova riscontro nella difficoltà di lettura delle pitture stesse: la ricca simbologia, la composizione fantasmagorico ed avvolgente, la assoluta mobilità delle figure, le rocce pendenti e gli sfondi cangianti, che non consentono una percezione immediata della scena. L'impressione è che la chiarezza di lettura non fosse lo scopo principale delle immagini. Piuttosto, i paesaggi lussureggianti dovevano creare una sensazione emotiva molto forte di immersione nella natura.

Il paradosso diventa ancora più evidente se si confrontano le situazioni offerte dagli affreschi cicladici, micenei e da quelli orientali. Nel primo caso le pitture si trovano in edifici pubblici (Xestè 3, destinata a riti comunitari di iniziazione), ma anche in quelli che sembrano case privati. Nel Continente le pitture si concentrano nelle sale di ricevimento, sala del trono in primo luogo, e si snodano secondo un vero e proprio messaggio figurato, come nel caso di Pylos, dove la processione con toro dell’antisala del trono prelude al sacrificio dello stesso animale raffigurato nella Sala del Trono, dove il ruolo religioso del wanax viene esaltato dalla raffigurazione del citarista (Cultraro 2008). Ancora più istruttivo il confronto con il Palazzo di Mari che è coevo al Primo Palazzo di Festòs. Possediamo ampi resti della sua decorazione al tempo della distruzione sotto il regno di Zimri-Lim (1779-1761 o 1712-1697). Su circa 300 ambienti, 26 hanno restituito frammenti di pitture parietali su argilla o gesso; gli altri erano intonacati con malta di argilla e paglia o gesso. La tecnica utilizzata è sempre quella a tempera. L'ingresso al palazzo avveniva da Nord, dal vano 156. Da qui si passava alla grande corte 131 che poteva contenere fino a 400 persone e doveva essere destinata alle assemblee ricordate nelle tavolette. Dal cortile 131 si accedeva al vano 132

verosimilmente una cappella con altare piuttosto che una sala di udienza, la cui parete occidentale era occupata da un dipinto alto almeno 3,00 metri, diviso in 5 registri, dei quali quello centrale, più grande, rappresentava la dea Ishtar. Sale di udienza dovevano essere, invece, i vani 64 e 65, preceduti dal cortile 106. Quest'ultimo era decorato, lungo tutti e 4 i lati, da plinti blu scuro alti cm 50, da tre fasce rosso, blu, rosso che correvano a m 1,80-2,12 dal livello del pavimento, e da scene figurate con processioni e combattimenti collocate sopra la fascia. Immediatamente a destra dell'ingresso a 64, questa volta a livello dell'osservatore, si trovava il celebre pannello dell'investitura che esaltava l'origine religiosa del potere regale.

Maestosa la decorazione degli appartamenti reali nel primo piano del Settore F. Al di sopra dei vani 219-220 si trovava una grande sala nella quale pitture con scene processionali alte m 3,60 erano disposte sopra l'architrave, in modo da presupporre per questo grande ambiente una altezza di 6, se non addirittura di 8 metri.

Sono evidenti le diversità rispetto al mondo cretese. Il repertorio figurativo, assente nella contemporanea Creta, è qui esaltato oltre che dalle dimensioni anche dalla collocazione sopra l'architrave, visibile dunque a distanza e incombente sull'osservatore, conseguenza, non da ultimo, delle enormi differenze di sviluppo in altezza tra le strutture murarie vicino orientali, che potevano raggiungere, come abbiamo visto, gli 8 metri, e quelle cretesi, per le quali le dimensioni medie degli appartamenti nobili si aggiravano tra m 3,50 e i 4,50.

In definitiva, il palazzo minoico, pur appartenendo a quel fenomeno palaziale vicino-orientale di cui costituisce l'estrema propaggine occidentale, svolge una precisa selezione nell'ambito delle iconografie politico-religiose, acquisisce e replica quello che è funzionale al sistema socio-economico di cui fa parte.

In questa più ampia *koinè* artistica, la specificità del caso cretese si rivela sia sotto il profilo stilistico, sia sotto quello funzionale, e si può riassumere in una fruizione ristretta della pittura parietale, in una sua scarsa visibilità, che solo nel palazzo di Cnosso e nelle successive residenze micenee acquisisce una dimensione anche pubblica che non presuppone mai, nondimeno, quella vasta folla di spettatori cui erano destinate le scene figurate dipinte o a rilievo dei palazzi mesopotamici che troveranno la loro massima espressione nella narrativa neoassira.

Nello stesso tempo, però, la distribuzione delle pitture a Creta non sembra casuale, ma rispecchia uno schema abbastanza evidente, come è stato già affermato da M. Cameron[188], C. Boulotis[189], E. Hallager[190]. Questo schema sancisce la centralità di Cnosso attraverso una sorta di monopolio tematico: scene di tauromachia, di lotta, di festività collettive sono specifiche del Palazzo di

[188] CAMERON 1987.
[189] BOULOTIS 2000.
[190] HALLAGER, HALLAGER 1995.

Minosse; al di fuori si ritrovano solo scene con motivi decorativi e paesaggi; anche la figura umana (prevalentemente femminile) ha diffusione limitata (**pianta**). Inoltre, ville e *country houses* risultano stranamente privilegiate a dispetto dei centri palatini veri e propri, nei quali la pittura è meno rappresentata.

A questa osservazione, ne possiamo aggiungere un'altra: solo nel Palazzo di Cnosso, già nel TM I ma soprattutto nel periodo successivo, si può parlare di una pittura rivolta ad una vasta audience.

La fase palaziale finale, quella TM II-III, contrassegna un radicale mutamento. Sono creati veri e propri cicli pittorici che si rifanno a una o più festività religiose destinate a una o più divinità. In alcuni casi le pitture assumono una sequenza narrativa, ed è probabile che lo scopo ultimo di tutta la decorazione fosse la esaltazione delle cerimonie organizzate dall'autorità centrale, immortalate nel momento di maggior fasto. Le trasformazioni stilistiche di queste pitture, che sono state più volte analizzate soprattutto sotto il piano estetico, e spiegate sostanzialmente come frutto di imperizia delle maestranze e di irrigidimento *("Erstarrung")* del loro senso artistico, possono invece leggersi in una chiave diversa. Il disegno semplificato dei personaggi, l'abolizione dello sfondo movimentato, l'uso esclusivamente simbolico degli accessori (oggetti, animali), appare soprattutto la consequenza del desiderio di una immediata percezione del messaggio che le pitture dovevano trasmettere, come dimostra anche la la verisimile collocazione dei pannelli in ampi spazi di edifici a carattere politico o pubblico, accessibili forse durante festività collettive, come nel caso del Sacello H.

3. Conclusioni La pittura parietale nella Messarà (e nella Creta minoica)

Abbiamo ripercorso le tappe della produzione pittorica parietale nella Messarà dal neolitico fino al TM IIIA. È ora giunto il momento di tirare le fila di un discorso che potrebbe essere sembrato troppo ricco di dati ed a tratti disomogeneo o frammentario. Quali sono le chiavi di lettura che vogliamo proporre e che cosa hanno aggiunto le pitture ed i frammenti che vi ho appena mostrati alla comprensione della pittura minoica?

Un primo dato riguarda la scoperta dell'esistenza di una tradizione di intonacatori e decoratori specifica della Messarà. All'interno di questa tradizione esistono delle discontinuità che individuano almeno tre fasi contraddistinte da tratti specifici nell'uso del rivestimento di intonaco (monocromo o decorato), nella adozione di temi (motivi astratti o figurati), nello stile, ma anche nel rapporto della pittura con lo spazio interno e con gli schemi di circolazione, nella accessibilità e nella visibilità degli affreschi.

Una prima fase comprende il periodo pre e protopalaziale. In questo arco di tempo l'intonaco, anche dipinto, serve essenzialmente come materiale di rivestimento; la sua distribuzione rivela inoltre una concezione non definita dello spazio interno e l'uso di un codice cromatico in funzione della importanza degli ambienti e dei percorsi. Manca la rappresentazione figurata e gli spazi decorati sono pochi, non direttamente accessibili dall'esterno e fruibili da un numero limitatissimo di persone.

Il livello della produzione è però elevato, e i pochi frammenti dipinti mostrano uno stretto rapporto con la locale decorazione vascolare e un repertorio nel complesso indipendente rispetto alle tradizioni delle altre località cretesi. Il motore di questa produzione è indubbiamente lo stesso Palazzo di Festòs, che anche in altri campi, come la sfragistica e la ceramica, determina la nascita di prodotti molto raffinati ma destinati ad un mercato locale.

La creatività delle officine festie continua fino all'inizio del MM III (= III periodo Levi). Anzi, proprio durante il MM IIIA sia le botteghe di ceramisti, sia quelle di intonacatori, sembrano dovere soddisfare una nuova domanda da parte di una nuova committenza rappresentata dagli abitanti delle case attorno al Palazzo.

Nel periodo successivo, comprendente il MM IIIB ed il TM I l'uso dell'intonaco monocromo declina a favore del rivestimento in alabastro. F. Blakolmer ha calcolato che solo il 28% dei vani del Palazzo di Festòs è intonacato, contro il 47% di Cnosso e il 22 e 21% rispettivamente di Mallia e Zakros[191]. Nella maggior parte dei casi semplici fasce o liste articolano il vano nelle sue componenti architettoniche (zoccolo, fascia mediana, architrave). Pochi sono gli spazi affrescati con scene naturalistiche o motivi simbolici. All'interno del Palazzo, queste pitture non si distribuiscono in maniera continua, ma si scaglionano lungo un percorso, quello di accesso al quartiere settentrionale e agli ambienti di rappresentanza, segnalando i punti importanti, costituiscono cioé degli "indicatori" (*sign-posts*). Alcune di esse, come le nicchie del Vano 40, erano visibili ad un pubblico potenzialmente ampio, ma le altre, come i tralicci del Corridoio 41, i paesaggi dai Vani 79 o 83, i rilievi dal Vano 49, erano riservate a un gruppo ristretto, costituito verosimilmente dalle *élites* del Palazzo e da eventuali visitatori o ambasciatori. Difficilmente accessibile, e fruibile solo da una o due persone, il complesso pittorico più importante di questo periodo, quello del Vano 14 di Haghia Triada.

La maggior parte dei lavori è stata eseguita da officine locali; la produzione è però monotona e ripetitiva, caratterizzata da un repertorio limitato e da formule semplificate e stereotipate. Mancano gli sfondi variegati dei migliori paesaggi minoici. Anche il livello tecnico appare decisamente inferiore rispetto al periodo precedente, come è confermato dall'uso di materie prime più

[191] BLAKOLMER 1995.

economiche, come il blu di glaucofane al posto del blu egizio. Gli affreschi più belli, i gigli dalla Casa X di Kommos, e il Vano 14 di Haghia Triada sono stati affidati ad artigiani cnossi.

La situazione cambia ancora con il TM IIIA. Non ci sono tracce di intonaco parietale, e la pittura è rappresentata da pannelli che vengono collocati ad altezza d'uomo lungo le pareti di uno o più edifici pubblici verosimilmente accessibili da un numero elevato di individui. Certamente fruibili durante una processione era il paesaggio marino del Sacello H. I temi rappresentati sono ora le attività espletate durante cerimonie pubbliche: processioni, musici, sacrifici, gare. I modelli iconografici sono quelli del Palazzo di Minosse, ma la loro realizzazione è affidata ad artisti che non ci è possibile ricondurre a nessuna delle botteghe identificate da Cameron a Cnosso (Scuola G, Camp-Stool Fresco; Scuola E, toreri), e che appartengono verosimilmente ad una scuola messaritica di filiazione cnossia che dovette essere attiva per una, al massimo due generazioni e che si esprime con un buon livello tecnico.

Una seconda considerazione riguarda il rapporto tra i diversi aspetti della pittura parietale che vede progressivamente ridurre la sua importanza come rivestimento a vantaggio della sua funzione iconica. Intonaco come rivestimento e intonaco come decorazione sono, in età pre e protopalaziale, due facce della stessa produzione, eseguite verosimilmente dagli stessi artigiani. Questo spiega la diffusione capillare sia all'interno del Palazzo ma anche delle case private, degli spazi sacri e di quelli funerari nel pre e protopalaziale, e viceversa la sua rarefazione nei momenti successivi. A partire dal MM III è probabile infatti che si sia verificata una specializzazione con plasticatori e intonacatori da una parte, e pittori dall'altra, come mostra la combinazione di pitture stilisticamente simili su supporti diversi o di pitture stilisticamente diverse su supporti simili.

Grazie alle tavolette della *room of the chariot tablets*, il controllo del Palazzo di Minosse sulla Messarà nel TM IIIA è certo. Esso si riflette nella adesione quasi pedissequa ai modelli centrali che si riscontra sia nel Sarcofago sia nella Fossa degli Affreschi; essa rispecchia una volontà di adeguamento che ricorda, in età romana, l'adozione di iconografie metropolitane da parte dei centri periferici. È interessante tuttavia che in un medesimo torno di tempo, dopo l'inizio del TM IIIA2, si verifichino due fatti forse in rapporto tra di loro: la violazione della tomba del Sarcofago, con il rovesciamento della larnax, e la rimozione delle pitture dalle pareti con il seppellimento nella Fossa degli Affreschi. Se, come abbiamo proposto, la funzione di questi affreschi era eminentemente politico-propagandistica, dobbiamo forse concludere che questi due avvenimenti vadano spiegati alla luce di violenti mutamenti politici. Per chi, come noi, crede alla datazione alta della distruzione di Cnosso, violazione della tomba e rimozione delle pitture possono fare parte di un progetto unitario di *damnatio memoriae* della vecchia classe sociale alleata con Cnosso portato a termine dai

nuovi gruppi sociali al potere cui si deve la nuova pianificazione urbanistica di Haghia Triada e l'utopia di una capitale.

6.

MÄRCHENHAFTE WELT:

LA PITTURA EGEA NELLA CULTURA DEL XX SECOLO.

1. Da Schliemann a Evans: la scoperta delle civiltà egee

La civiltà minoica e quella micenea sono un'acquisizione relativamente recente nel panorama dell'archeologia. Delle due, quella denominata micenea dalla località eponima dell'Argolide fu portata alla luce per merito quasi esclusivo di Heinrich Schliemann [192] nell'ultimo trentennio del XIX secolo **(fig. 1)**. La civiltà preistorica della Grecia era fino allora nota solo dai pallidi riflessi della poesia epica greca, e furono proprio i poemi omerici il punto di partenza della ricerca di Schliemann, perseguita con tenacia e determinazione per dare corpo ad un sogno maturato fin dalla infanzia, quello di dimostrare la veridicità delle storie cantate dal poeta cieco. Poche volte un archeologo ha avuto un riscontro così pieno sul terreno: negli anni tra il 1870 ed il 1884, Schliemann dimostra l'esistenza della città preistorica di Troia, nella collina di Hissarlik [193], e delle cittadelle pregreche di Micene (1874), Orchomenos (1880), Tirinto (1884).[194]

La valutazione del suo operato non è agevole, tra il riconoscimento degli innegabili meriti e il giudizio negativo sulla qualità del lavoro sul campo, tra il fascino esercitato dalla storia di un uomo che realizza i propri sogni, e i lati oscuri di un carattere certamente non alieno da un certo grado di mendacità e cinismo[195]. I risultati delle sue esplorazioni, e di quelle che ad essa fecero immediatamente seguito ad opera specie dei Greci, ebbero comunque una vasta eco nella cultura contemporanea non solo perché diedero consistenza storica alla più antica poesia ellenica, ma soprattutto perché rivelarono una civiltà raffinata, precedente quella greca più antica, che apparve

---

[192] Heinrich Schliemann (1822-1890). Figlio di un pastore protestante del Mecklenburg, riuscì, grazie alla propria intraprendenza commerciale e ad un notevole senso pratico, ad accumulare una considerevole ricchezza. Abbandonati gli affari nel 1868, si dedicò interamente alla ricerca archeologica, finanziata grazie al proprio patrimonio. La fonte primaria sulla vita di Schliemann sono la sua autobiografia (H. SCHLIEMANN, *Selbstbiographie*, Leipzig 1891, con prefazione di Sophie Schliemann) e i numerosi paragrafi autobiografici inseriti nelle sue opere. L'affidabilità di questi testi è però inficiata dalla forte componente autocelebrativa. Si vedano gli articoli relativi alla sua vita e alle polemiche sulla scoperta di Troia nel catalogo della mostra *Troy, Mycenae, Tiryns, Orchomenos: Heinrich Schliemann: The 100th Anniversary of his Death*, Athens 1990, con bibliografia precedente.

[193] Bisogna tuttavia puntualizzare che la identificazione del sito di Troia nella collina di Hissarlik, invece che a Bunarbaschi, dove era generalmente stata in un primo tempo collocata, era stata già fatta da C. Maclaren, nel 1837, e soprattutto dal console statunitense nei Dardanelli, Francis Calvert, che vi aveva addirittura effettuato un sondaggio nel 1864, scoprendovi le fondazioni del tempio di Atena. Schliemann era a conoscenza di queste esplorazioni precedenti come afferma egli stesso.

[194] Le date tra parentesi si riferiscono alle vere e proprie campagne di scavo. Piccoli sondaggi a Troia furono fatti da Schliemann già nel suo primo viaggio ai Dardanelli, nel 1868, mentre egli tornò più volte sia sul sito di Troia che su quello di Micene e Tirinto.

[195] D. TRAILL,,Schliemann's 'discovery' of 'Priam's Treasure, in *Antiquity* 57, 1983, pp. 181-186; D. TRAILL, *Schliemann of Troy. Treasure and Deceipt* (John Murray), London 1995.

estremamente "moderna" nel suo anticlassicismo, suscitando grande entusiasmo, sia nel mondo accademico più avvertito [196], sia in quello artistico [197].

Quasi negli stessi anni in cui Schliemann riportava alla luce il tesoro di Priamo o il Circolo A di Micene, l'isola di Creta attirava l'attenzione degli studiosi per una serie di iscrizioni e di manufatti che sembravano confermarne l'importanza nella storia greca più antica e negli stessi periodi preistorici. [198] In questo caso, a differenza dell'opera solitaria di Schliemann, l'indagine è frutto della attività di più persone, spesso in rapporto tra di loro e appartenenti a nazionalità diverse: dal capitano inglese Spratt che individuò il sito di Festòs (1865), al commerciante di Herakleion (allora Candia), Minos Kalokairinos, che per primo effettuò degli scavi nella collina di Kephala, sede del palazzo di Cnosso (1878), allo stesso Schliemann, che tentò, inutilmente, di comprare il terreno di Kehpala nel 1886, desistendo solo per il prezzo troppo esoso. Spetta tuttavia ad un italiano, Federico Halbherr, storico ed epigrafista, il merito di avviare ricerche sistematiche a Creta a partire dal 1884.[199]

Tre elementi differenziano questo primo periodo di indagini cretesi rispetto alle ricerche di Schliemann. Essi sono la difficoltà di avviare scavi regolari per la complessa situazione politica dell'Isola, sotto controllo turco fino al 1899, la compartecipazione di più studiosi ed appassionati, in stretto contatto tra di loro [200], e, in parte conseguenza di ciò, l'interesse ad ampio raggio per tutta l'antichità, non solo per la preistoria (che è anzi in secondo piano) ma anche per il mondo greco, quello romano e persino quello medievale. Certamente, il sito di Cnosso focalizza l'attenzione più di ogni altro ed intorno ad esso si svolgerà una vera e propria "guerra dei vent'anni" (1879-1899), la cd. "battaglia di Cnosso" mirante ad assicurarsene il possesso. [201] Questa battaglia sarà vinta da Arthur Evans[202] che, avendo acquistato la collina di Tsalepi Kephala, poté iniziare l'11 marzo del

---

[196] Si veda, per esempio, l'articolo di A. Riegl sulle coppe di Vaphiò (RIEGL 1906).

[197] Sulla recezione dell'arte micenea in questa prima fase della sua scoperta si veda: BLAKOLMER 1999B; 1999C, 2004. La portata di questo entusiasmo si può indirettamente cogliere nella valutazione complessiva fattane da G. E. Rizzo qualche anno dopo: "fenomeno tra i più singolari nella civiltà antichissima d'Europa, svelatosi con forma quasi del tutto inattese, e perché tali, cagione di sorpresa e giustificata meraviglia, e spesso anche di entusiasmi eccessivi, che hanno chiuso il varco a più maturo consiglio" (G. E. RIZZO, P. TOESCA, *Storia dell'Arte. I*, Torino s.d., p. 243).

[198] Esiste una vasta bibliografia sulle indagini archeologiche a Creta e in area egea. Per una visione generale si vedano FARNOUX 1993 e le parti relative all'isola nel classico Lesley fitton (1995). Per il ruolo degli italiani, piuttosto carente nei due lavori citati, si veda LA ROSA 1985.

[199] Su Federico Halbherr si veda LA ROSA 2000A, LA ROSA 2000B.

[200] Fino al 1898 Creta fu dipendente da Costantinopoli. A seguito della rivolta indipendentista scoppiata in quell'anno, essa acquistò una propria autonomia sotto il protettorato delle potenze europee (Russia, Inghilterra, Francia, Italia). Nel 1913 fu infine annessa al regno di Grecia. Si vedano le mie osservazioni in MILITELLO 2001B.

[201] L'espressione "guerra dei vent'anni" è di LA ROSA 2000B, p. 31. Essa ricalca quella di"battaglia di Cnosso" coniata da J. DRIESSEN, *Kalokairinos, Schliemann, l'École Française et Evans à Cnossos*, in Proc. Of the conference Archaeology and H. Schliemann (Athens 1990) (non pubblicato) e utilizzata come titolo di un paragrafo da FARNOUX 1993, pp. 30-31.

[202] A. Evans (1851-1941), figlio di un famoso antiquario del XIX secolo, J. Evans. Di ampia cultura ed interessi, dalla storia all'archeologia, dall'epigrafia alla numismatica. Fu direttore dell'Ashmolean Museum di Oxford. Attirato a Creta nel 1893 dal desiderio di verificare l'esistenza di scritture precedenti quella fenicia e greca, spostò rapidamente i suoi

1900 lo scavo delle rovine del più importante palazzo dell'Isola, dando avvio alla riscoperta della cultura dell'Età del Bronzo che tre anni più tardi sarà definita, dallo stesso Evans, "minoica" dal nome del mitico sovrano cretese Minosse. Qualche mese dopo seguì l'avvio delle esplorazioni sulla collina di Festòs da parte di Federico Halbherr. L'era dei grandi scavi cretesi era iniziata.

2. Le civiltà egee e l'Europa dell'inizio del XX secolo.

La scoperta della Creta dell'Età del Bronzo ebbe una certa eco nel mondo europeo nonostante fosse l'ultima arrivata di un quarantennio di grandi imprese dell'archeologia, che avevano portato alla luce le rovine mesopotamiche ed anatoliche, decifrato la lingua ittita e confermata l'esistenza di una raffinata cultura preomerica. E' interessante che Proust, orecchiatore colto, anche se non approfondito, del mondo antico, conoscente del grande orientalista Thureau-Dangin, registra nella sua "Recherche" la scoperta, a Creta, "del palazzo del Sole", una definizione evidentemente mutuata dai giornali e dai resoconti del tempo, in seguito mai più utilizzata. [203] Il fatto è che la ricchezza e la varietà delle espressioni della società cretese, specialmente artistiche, dalla ceramica alla pittura, dalla piccola plastica all'architettura, apparve veramente eccezionale. Se i corredi dalle tombe a fossa di Micene mostravano ancora una mescolanza di stili barbari e di alta raffinatezza, i manufatti cretesi si distinguevano invece per caratteri omogenei che rispecchiavano in misura notevole i tratti dei migliori prodotti rinvenuti prima di allora nel continente greco, come il *rhytòn* d'argento o le spade ageminate da Micene e le due tazze auree da Vaphiò. La libertà espressiva di queste opere, lontana dalla ieraticità dell'estetica orientale, rendeva l'arte minoica il primo capitolo dell'arte occidentale; un capitolo, tuttavia, difficilmente inquadrabile in una sequenza evolutiva che partisse dalla remota preistoria del Mediterraneo per giungere alla civiltà europea. Già dopo pochissimi anni, dunque, questa civiltà considerata all'inizio semplicemente una variante insulare della cultura micenea si delineò come una realtà a sé stante, per la quale il nome di Minoico, già apparso nella letteratura, sembrava quello più appropriato [204].

L'apparizione dei Minoici nel panorama egeo poneva nuovi quesiti, che riguardavano il rapporto tra la cultura, non solo artistica, del Continente greco e quella dell'Isola di Creta, coinvolgendo

---

interessi dall'epigrafia all'archeologia, riuscendo ad acquistare il sito in cui era stato identificato il palazzo di Cnosso. Su Evans, le biografie più complete sono Evans 1943, Brown 1983, MACGILLIVRAY 2000. Per il lettore siciliano può essere interessante sapere che Evans venne in Sicilia attirato dai suoi interessi numismatici, studiando le monete del medagliere siracusano (A. EVANS, *Syracusan Medallions" and their Engravers in the Light of Recent Finds*, London1892). Cfr. Anche M. VICKERS, *"...at Terranova One Gets More for One's Money than at Rome": Arthur and Margaret Evans in Gela, 1887-1896*, in *Ta Attikà. Attic Figured Vases in Gela*, Roma 2004.

[203] M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte dei Guermantes*, (a cura di Raboni), Milano 1989 (1 ed. Paris, Gallimard 1919-1927), p. 185.

[204] Per quanto sia stato Arthur Evans colui che ha sancito l'uso di questo termine per la civiltà cretese dell'Età del Bronzo, l'aggettivo era già stato usato sporadicamente nel corso del XIX secolo, per es. da A. MILCHHÖFER, *Die Anfänge der Kunst in Griechenland*, Leipzig 1883. Cfr. Anche ZOIS 1994.

anche l'aspetto etnico. Se l'identificazione dei Micenei con gli Achei della tradizione omerica, e quindi con i Greci, era sembrata ovvia dopo le imprese di Schliemann, i Cretesi avevano una storia molto più lunga e rappresentavano piuttosto una civiltà antichissima, pre-indoeuropea. Fin dai primi rinvenimenti fu inoltre chiaro che la vita dei palazzi cretesi aveva conosciuto due fasi, era terminata con una distruzione verso il 1450 a.C., e che solo Cnosso era sopravvissuto per un periodo di tempo più lungo per essere incendiato, come allora si credeva, intorno al 1400 a.C. I palazzi micenei appartenevano tutti ad un momento seriore, fiorendo tra il 1400 ed il 1200 a.C. Si poneva dunque il problema della relazione storica tra questi avvenimenti, della definizione etnica e culturale dei Minoici e dei Micenei, del ruolo che avevano avuto nella creazione delle opere d'arte che tanto avevano impressionato gli specialisti di fine secolo, infine del legame con il mondo greco, antico e moderno, tema particolarmente sensibile per gli archeologi greci, come Tsountas, proprio mentre un terzo elemento si profilava all'orizzonte: la cultura cicladica, delle isole comprese tra il Peloponneso e Creta.

Diverse ricostruzioni cominciarono a profilarsi, accanto a quella, più antica, ma anche meno duratura, secondo cui l'origine della civiltà egea era da ricercarsi nel mondo fenicio [205]. E' sorprendente come le risposte date nei primissimi anni delle indagini fossero a tratti più lucide e cogliessero nel vero più di quella che divenne la versione corrente tra le due guerre.

Nella prima, l'identificazione dei Micenei con gli Achei, già fatta da Schliemann, era mantenuta. Questi sarebbero stati i responsabili della fine dei palazzi minoici, per essere a loro volta travolti dalla invasione dorica verso il 1200 a.C. [206] La cultura, anche artistica, del continente greco possedeva dunque una propria fisionomia ed una propria autonomia, quando addirittura non fosse stata essa all'origine dell'arte minoica. [207]

Nella seconda, i palazzi micenei non sono altro che una continuazione in suolo elladico della civiltà minoica, che assorbe in sé tutte le migliori manifestazioni artistiche dell'arte egea. [208] Fu questa la tesi che ebbe il sopravvento tra le due guerre, grazie all'autorità e alla grande influenza del suo principale sostenitore, Arthur Evans.

---

[205] W. Helbig, in una memoria pubblicata nel 1896 (Sitzungsbericht der Münchener Akademie, pp. 539-582) attribuì alla Fenicia l'impulso per lo sviluppo delle arti in Grecia.

[206] Già A. Michaelis aveva espresso questa opinione nel suo capitolo sull'arte antica in A. SPRINGER, *Handbuch der Kunstgeschichte. I. Das Altertum*, Leipzig 1879 (10° ed., I ed. Leipzig 1879), pp. 135-136).

[207] Di questo parere M. Milchhofer (*Die Anfänge der Kunst in Griechenland*, Leipzig 1883) e S. Reinach (soprattutto in *Le mirage oriental*, Paris 1893), per i quali la cultura micenea si è sviluppata nell'area greca.

[208] R. DUSSAUD, *Les civilisations préhelléniques*, Paris 1914, pp. 199-200 «La civilisation mycénienne apparaît aujourd'hui comme le prolongement, quelques.uns disent la décadance, de la civilisation minoenne contemporaine du palais de Cnossos et de Phaistos». La fase micenea coincidente con il periodo Tardo Minoico III (1400-1200 a.C.) non è altro che il momento della più ampia *koiné* minoica. Nella stessa direzione A. FIMMEN, *Die kretisch-mykenische Kultur*, Leipzig 1921.

3. Panminoicismo: Evans e la civiltà minoica (1920-1940)

L'importanza di Arthur Evans nella scoperta e nella ricostruzione storica del mondo minoico è fondamentale e difficilmente sopravvalutabile. Il suo ruolo è però diverso, per certi versi antitetico, rispetto a quello che Schliemann ebbe nei confronti del mondo miceneo. Quest'ultimo fu l'unico protagonista di un'epopea che rivelò la ricchezza delle città preistoriche di Troia, Micene, Orchomenos, Tirinto, ma il suo contributo scientifico alla ricostruzione storica della civiltà micenea fu praticamente nullo. Evans, al contrario, non fu né il primo né l'unico esploratore delle rovine cretesi dell'Età del Bronzo, ma fu colui che da esse seppe trarre un grandioso affresco storico tratteggiato nei monumentali volumi di *The Palace of Minos*,[209] una sorta di asistematica enciclopedia della Creta preistorica. Furono questi tomi e il ricchissimo corredo di immagini che li accompagnava a diventare il punto di riferimento per tutte le opere scientifiche e di divulgazione che si occuparono delle civiltà cretesi.

In questo senso la civiltà minoica è, in buona parte, una sua creazione. Il problema di fondo del grandioso affresco della civiltà minoica dipinto da Evans è tuttavia l'inserimento della enorme massa di dati che la sua lunga frequentazione con il suolo cretese gli metteva a disposizione in un discorso narrativo precostituito, organico e tanto più seducente in quanto sostenuto dalla profonda erudizione dello studioso inglese e dalla sua eccellente competenza antiquaria in tutti gli ambiti del mondo antico, dalla Grecia alla Mesopotamia all'Egitto.

Due forze apparentemente contrastanti erano all'opera in questa ricostruzione: da una parte, la proiezione dei propri paradigmi culturali nelle società passate [210]; dall'altra, la insoddisfazione del tempo presente e la ricerca di un mondo ideale incarnato dal passato che si andava scoprendo [211]. La prima lo portava a leggere il mondo minoico alla luce dell'esperienza coloniale inglese del XIX secolo (un potere basato sul controllo dei mari) e del mondo aristocratico coevo (da cui provengono i nomi come *Royal Villa* o *Little Palace* attribuiti ad alcune strutture da lui scoperte). La seconda, a proiettare in un remoto passato le proprie aspirazioni. Quanto in questi desideri abbiano giocato le varie esperienze personali (la madre persa ancora fanciullo; il padre, al contrario, autoritario e

---

[209] A. EVANS, *The Palace of Minos at Knossos. I-IV*, London 1921-1935, con un volume di indice analitico curato dalla sorella, J. Evans, apparso nel 1936. In questo volume abbreviato EVANS *PM*.

[210] Si tratta di un aspetto comune all'archeologia, anche preistorica, fino alla salutare lezione della New Archaeology, e diffuso soprattuto tra quegli studiosi di estrazione classica, ai quali nulla diceva la lezione della nascente antropologia. Da questo atteggiamento nascono denominazioni apparentemente chiare, come quelle di "palazzo" o di "villa", di "sovrano" e di aristocrazia, ricche però di implicazioni non sempre dimostrate..

[211] Questo atteggiamento di fuga dalla realtà per rifugiarsi in un passato mitico è stato spesso identificato come molla, quasi sempre inconsapevole, dell'attività dell'archeologo. Si vedano, per esempio, le considerazioni di R. Bianchi Bandinelli a proposito di Winckelmann e quelle più generali di Himmelmann (R. BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Roma-Bari 1976; N. HIMMELMANN, *Utopia del passato*, Bari 1981). Per l'ambito specifico del mondo egeo e di Evans cfr. BINTLIFF 1984. E' da rilevare che lo stesso atteggiamento è alla base della scelta dei corsi di archeologia da parte di numerosi studenti, come hanno dimostrato dei test effettuati sulle matricole universitarie (V. LA ROSA, Un bisogno dell'antico: un mito tra ethos e pathos?, in *Le forme e la storia*, III,2, 1991, pp. 275-284).

longevo al punto da potere visitare, sebbene ottantenne, gli scavi del figlio; la stessa sospetta omosessualità) sarebbe compito di una specifica indagine psicologica ed analitica che non è certo qui il caso di fare. Quello che occorre sottolineare è solo che per una persona come Arthur Evans, in fuga dai suoi conflitti interiori, ma anche dalle oggettive difficoltà degli anni intorno alla Prima Guerra Mondiale, Creta si trasformò in un laboratorio dove *ri-creare* una cultura a propria immagine, facilitato in primo luogo dal dato della insularità e della complessità geografica e morfologica, capace di imprimere ai segni dell'uomo che vi si manifestavano un carattere peculiare.

Questa insularità, come ha ben commentato Hamilakis di recente [212], doveva divenire una delle principali attrattive dei suoi ammiratori, ma anche uno dei limiti principali per una conoscenza scientifica. Insularità significava potere studiare il mondo minoico come qualcosa di completamente avulso dalle altre culture del Mediterraneo, dare alla civiltà minoica quel carattere paradigmatico, avulso da qualsiasi contaminazione antropologica, di cui aveva goduto il mondo greco e romano fino allora e di cui avrebbe continuato a godere ancora fino alla metà del XX secolo.

Da questo *humus* si formano interpretazioni, suggestive e apparentemente fondate, che hanno costituito per anni i *Leitmotive* del modo cretese: il carattere pacifico del mondo minoico, il cui potere si basava sul dominio sul mare (la cd. "talassocrazia minoica"); la natura esuberante di una società gaia e cortese, amante dei colori e dei giuochi; la posizione emancipata della donna, libera anche nella propria esuberanza sessuale, talvolta addirittura in una posizione privilegiata rispetto all'uomo [213]; l'esistenza di un iniziale "stadio matriarcale" della civiltà, teoria in cui era evidente l'influsso dell'opera di Bachhofen.

E' in questo contesto che anche grazie alla collaborazione di uno staff d'eccezione, come i pittori restauratori Gilléron padre e figlio, e l'architetto T. Fyfe questa cultura si sostanziò di manufatti letteralmente ricreati, partendo da frustuli spesso insignificanti. Le ardite ricostruzioni del Palazzo di Cnosso, ma anche le ampie integrazioni dei frammenti di affresco rinvenuti, sono la prova migliore di un modo di procedere che non partiva dal dato, ma piuttosto forzava quest'ultimo in una immagine preconcetta, incurante della coerenza tra le parti utilizzate in un assemblaggio e i luoghi o la stratigrafia di rinvenimento. Questo atteggiamento trovò un terreno incredibilmente favorevole nelle affinità tra il gusto della cultura mitteleuropea della fine del XIX secolo e dell'inizio del XX e alcuni tratti dell'arte micenea e soprattutto minoica. Tutto sembrava congiurare per determinare una incrinatura del senso della distanza storica, ed una identificazione che portò anche i collaboratori di Evans ad ardite manipolazioni del dato archeologico. Forse eccessiva, ma certo parzialmente

[212] HAMILAKIS 2002, pp. 17-18 (de-insularisation).
[213] EVANS PM III, pp. 58-59. Bisogna tuttavia riconoscere ad Evans la capacità di non cadere in quegli estremismi che saranno invece propri dei suoi epigoni, proprio a seguito della sua profonda conoscenza dei materiali. Il riconoscimento della posizione privilegiata delle figure femminili negli affreschi viene infatti compensato dalla valutazione di altri elementi che sembrano sottolineare una certa segregazione della donna (EVANS PM III, pp. 349-350).

veritiera, appare dunque l'affermazione di John Papadopoulos per il quale i restauri che noi oggi ammiriamo a Cnosso "sono gli esempi migliori e meglio conservati dell'architettura Art Deco e Art Nouveau in Grecia" [214].

L'arte minoica diventò dunque la proiezione di un fantastico mondo del passato, dominato dalla gioia di vivere, dal gusto e dalla raffinatezza aristocratici, in cui non c'era posto per la violenza, ma solo per un potere che traeva alimento esclusivamente dalla propria, superiore, cultura. Un potere che, per Evans, poté essere sopraffatto solo da una lotta interna e non da una invasione esterna. Di fatto, il grandioso affresco della storia minoica contenuta in *The Palace of Minos* si arresta alla fine del periodo Tardo Minoico II, a quel 1400 a.C. che avrebbe segnato la fine del Palazzo di Cnosso. Come il mosaico mussoliniano dei Fori Imperiali che designa le varie tappe dell'espansione dell'Impero Romano si arresta al culmine delle conquiste di Traiano e non procede oltre, così anche la civiltà minoica di Evans sembra non volere affrontare il tema della decadenza. Nello stesso tempo, la civiltà micenea si ridusse ad una semplice periferia di quella cretese. Non mancarono proposte diverse, che concedevano una propria originalità alla civiltà micenea dopo la fine di Cnosso [215] o addirittura ne ipotizzavano la conquista da parte dei continentali [216], ma fu la ricostruzione evansiana quella che s'impose.

La diversità di opinione si tradusse in veri e propri scontri accademici. Uno dei primi fu contro Sir William Ridgeway, Disney professor a Cambridge, che riteneva il Continente e non Creta il centro di irradiazione della civiltà nell'Età del Bronzo. Una polemica ancora più violente scoppiò tra Evans, Alan Wace, direttore della British School at Athens, e William Blegen, direttore della American Academy nella stessa città. In questo caso l'oggetto del contendere era il ruolo dei Micenei negli avvenimenti di Creta. Assenti dall'Isola per Evans, i Micenei sarebbero stati per Wace e Blegen i conquistatori dell'ultimo palazzo di Cnosso. Lo scontro assunse toni piuttosto violenti che si conclusero con le polemiche dimissioni di Wace dalla direzione della Scuola Britannica nel 1923. [217]

---

[214] PAPADOPOULOS 1997, p. 110. Nella stessa direzione le osservazioni di Blakolmer (2004, 2007). Tali affermazioni ribaltano le ipotesi espresse da altri autori che invece identificavano una influenza dell'arte egea sul formarsi del gusto artistico *Fin de siècle* (BAMMER 1990, di diverso avviso già SCHIERING 1976). Più che influenzare lo *Jugendstil*, l'arte minoica trovò in esso il terreno favorevole perché fosse apprezzata, a causa di una singolare concordanza di atteggiamenti, e questo può spiegarne la fortuna soprattutto in ambito mitteleuropeo nei primi due decenni del secolo scorso.

[215] Es. R. DUSSAUD, *Les civilisations préhelléniques*, Paris 1914, pp. 199-200 (La civilisation mycénienne apparaît aujourd'hui comme le prolongement… de la civilisation minorenne contemporaine des palais de Cnossos et de Phaistos); H.T. BOSSERT, *Altkreta*, Berlin 1921 (secondo cui i Micenei sono coloni cretesi che acquisiscono tuttavia modi di vivere nordici).

[216] Es. GLOTZ 1923, p. 71 (Cnosso è distrutta dai Micenei, che sono Achei minoicizzati). Che i Micenei fossero popolazioni nate e sviluppatesi in Grecia, e non coloni cretesi, è anche sostenuto da Milchhofer e Reinach).

[217] Sulla polemica tra i sostenitori di Evans, principalmente attivi ad Oxford, e quelli di Ridgeway, soprattutto di Cambridge, si veda MACGILLIVRAY 2000, p. 212. Sulla polemica con Wace e Blegen, *ibid.* pp. 284-286. Per il lettore italiano si veda anche la sintesi di G. MADDOLI, *La civiltà micenea. Guida storica e critica*, Bari 1992 (1 ed.), pp. X-XI.

Col tempo, tuttavia, la sistematicità della costruzione dello studioso inglese ebbe la meglio, come era inevitabile che tra le caute interpretazioni e le prudenti ricostruzioni di Italiani, Francesi, ma anche degli Inglesi della Scuola Britannica, avesse la meglio l'immaginario scatenato da Evans.

4. Due civiltà a confronto: Minoici e Micenei tra storia dell'arte e linguistica (1940-1960).

Il compito di restituire la propria fisionomia alla cultura micenea fu affrontato soprattutto da un gruppo di studiosi di lingua tedesca attivo tra gli anni '20 e '60, ma particolarmente influenti nella seconda parte di questo periodo, come B. Schweitzer, F. Matz, F. Schachermeyr, Kaschnitz von Weinberg. Questi si ispiravano ad una concezione abbastanza diffusa in quel periodo che tendeva ad omologare le nozioni di "popolo" (*ethnos*) con quelle di "cultura" e di "cultura archeologica", immaginando le popolazioni del passato come gruppi distinti caratterizzati non solo da usi e costumi propri, ma anche da strutture fisiche, mentali e linguistiche peculiari [218]. L'interesse di questa scuola era prevalentemente estetico, avendo come scopo quello di identificare le strutture artistiche e mentali dei diversi popoli (*Strukturforschung*) [219]. Il binomio arte = popolo oggi non è più accettata, ma in quel momento ebbe il merito di dare autonomia a civiltà artistiche che vivevano all'ombra di quella classica, quella etrusco-italica (K. Von Weinberg), arcaica (Buschor, Langlotz), ellenistica (Krahmer), romana (Rodenwaldt), e, non secondario per il nostro discorso, a quella micenea nei confronti di quella dei Minoici [220].

La sintassi dell'arte micenea, in tutte le sue manifestazioni, dall'architettura alla pittura, dalla ceramica alla glittica, è profondamente diversa da quella minoica. Quest'ultima astrutturale e basata sul principio di torsione, la prima fortemente tettonica e assiale. L'arte cretese è ricca di elementi accessori fantasiosamente disposti, quella continentale è invece essenziale, asciutta. Le differenze investono anche le tematiche trattate, natura e religione nell'Isola di Minosse, vita di corte con

---

[218] Questa concezione è patrimonio comune della scuole di pensiero della prima metà del XX secolo, di quella storico-culturale come di quella diffusionista. La teorizzazione della sovrapponibilità dei concetti di Razza, Lingua e Cultura in ambito archeologico si deve ad uno studioso tedesco, G. Kossinna, che nel 1911 affermò chiaramente che delle province culturali archeologiche definite in maniera rigorosa coincidono in ogni epoca con popoli e stirpi ben determinate. Per una più equilibrata considerazione del ruolo di Kossinna, spesso visto come precursore del Nazismo, e più in generale dell'approccio storico-culturale e dei suoi rapporti con i nazionalismi della prima metà del XX secolo, si vedano i diversi contributi in P.F. BIEHL, A. GRAMSCH, A. MARCINIAK edd., *Archäologien Europas. Geschichte, Methoden und Theorien*, Muenster, New York, Muenchen, Berlin 2002 (in particolare: H. PARZINGER, „Archäologien" Europas und „europäische" Archeologie – Rueckblick und Ausblick, pp. 36-38; P. M. BARFORD, East is East and West is West? Power and Paradigme in European Archaeology, pp. 79-80: J.P. DEMOULE, Archäologische Kulturen und moderne Nationen, pp. 135-136).

[219] F. MATZ, *Kreta und fruehes Griechenland*, Baden-Baden 1962, pp. 20-21. Sulla *Strukturforschung*, definizione e storia, si veda innanzitutto la lucida sintesi del medesimo MATZ 1950, pp. 1-36, e lo studio di H.H. WIMMER, *Die Strukturforschungen in der klassischen Archäologie*, (Europäischen Hochschulschr., R. XXXVIII, 60), Bern Berlin 1997. Il termine fu introdotto per la prima volta da Matz nel 1928 e da Kaschnitz von Weinberg nel 1929, sostituendo quello di *Kunstwollen* elaborato a suo tempo da Riegl.

[220] M.R. HOFTER, Die Entdeckung des Unklassischen: Guido Kaschnitz von Weinberg, in H. FLASCHER ed., *Altertumswissenschaft in den 20er Jahren*, Stuttgart 1995, pp. 247-257.

scene di caccia e guerra nel Peloponneso. Era inevitabile ricondurre queste differenti "strutture" ad una diversità di comportamento, e dunque di *ethnos*. Il giudizio su questo poteva variare, ma il dato fondamentale era l'esistenza di una individualità micenea.

Il tentativo di rendere autonomo il mondo miceneo da quello minoico trovò un appoggio definitivo dalla decifrazione della scrittura lineare B ad opera di M. Ventris nel 1952. Essa dimostrò nello stesso tempo che a Creta e nel Continente si parlavano due lingue diverse, delle quali quella micenea era greca, mentre quella minoica era anellenica e probabilmente anche non indoeuropea, forse semitica o appartenente al sostrato mediterraneo. [221]

La decifrazione della lineare B, non esente da polemiche, servì innanzitutto a rendere giustizia delle diverse ricostruzioni storiche proposte nei decenni precedenti, quella panminoica evansiana e quella continentalista di Wace e Blegen e nello stesso tempo sancì la profonda connessione tra archeologia micenea e archeologia omerica [222]. La confermata differenza etnica sancì tuttavia la contrapposizione, già intuita in precedenza, tra due modi di vita [223]: quello minoico, giusta l'iconografia voluta da Evans, raffinato, amante della dolce vita, sensuale e dominato da una forte componente femminile, visibile nella importanza che la donna avrebbe avuto sia nel Pantheon religioso, sia nelle raffigurazioni di società; quello acheo, fatto di rudi guerrieri portatori di una concezione molto più essenziale e scarna dell'esistenza. In alcune tradizioni storiografiche, specie in Italia, ciò non mise in discussione la sostanziale unità culturale del mondo egeo del Bronzo Tardo, per lo meno dal punto di vista artistico, come dimostra l'uso frequente dell'aggettivo cretese-miceneo o egeo-miceneo [224]. In altre scuole, invece, la contrapposizione appare più netta "Questi guerrieri biondi, alti e muscolosi, ai quali si dà il nome di Achei, e il cui arrivo si scagliona per parecchi secoli… penetrano nella Grecia centrale e nel Peloponneso, lasciandosi dietro un solco di rovine e di incendi. Tuttavia, non sono dei barbari. Portano una nuova lingua, antenata del greco…

---

[221] M. VENTRIS, J. CHADWICK, *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge 1953 (1973 2ed.).

[222] Questo è dimostrato non solo dal peso dell'archeologia micenea nel manuale di A. WACE, F. H. STUBBINGS, *A Companion to Homer*, London 1962, ed anche nel nuovo volume I. MORRIS, B. POWELL, *A New Companion to Homer* (*Mnemosyne* 163), New York 1997, ma anche dai testi della collana *Archaeologia Homerica* che prendono sistematicamente in considerazione i *Realien* del mondo miceneo e minoico. Per una disanima dei diversi significati che il termine archeologia omerica può indicare e del suo rapporto con quella micenea: H.G. BUCHHOLZ, Bemerkungen zum Stand der Homerarchäologie, in D. MUSTI *et alii*, *La transizione dal Miceneo all'Alto Arcaismo. Dal palazzo alla città (Atti Roma 1988)*, Roma 1991, pp. 67-84.

[223] Es. A. LEROY, *Evolution de l'art antique*, Paris 1945 (quindi precedente la decifrazione), p. 195: "quelle difference il esiste entre le palai crétois, secret et tortouex, labyrinthe… et le palais mycénien, deja grec en ses aspetcts simples, clairs, harmonieux".

[224] A questa prospettiva aderiscono per lo più gli studiosi italiani, di formazione sostanzialmente positivista, come Luigi Pernier e Luisa Banti (*Il palazzo minoico di Festo*, I, Roma 1935; II, Roma 1951), Pericle Ducati (*L'arte classica*, Torino 1920, ristampato più volte fino al 1952) o Biagio Pace (*Introduzione allo studio dell'archeologia*, Napoli 1933). L'unione dei due termini è rimasta stabile nella letteratura scientifica italiana, come mostra la voce minoico-micenea coniata per l'*Enciclopedia Universale dell'Arte* o per l'*Enciclopedia dell'Arte Antica*, anche nell'aggiornamento del 1994.

e il megaron… Amano le belle armi e utilizzano il cavallo, attaccato al carro da guerra. Intelligenti e dotati di una grande facoltà di assimilazione…” .[225]

Lasciando da parte la realtà storica del tipo fisico dell’ariano, che deriva dalle teorie del primo novecento, è interessante notare come il dualismo minoico/miceneo può prestarsi a due giudizi morali contrastanti. Nel primo, al quale appartiene il passo citato, l'esuberante spirito minoico diventa l'esito di un mondo decadente, mediterraneo, a cui si contrappone il mondo barbaro, ma più forte e vigoroso, che troverà nella invasione dorica la sanzione della sua superiorità. Nel secondo invece il giudizio si ribalta, e la palma della superiorità va ai Cretesi, dispensatori di un’arte superiore, non ancora incrinata dalla decadenza che invece si ritrova nella produzione del Continente greco [226]. Che quest’ultima contenga in sé i germi che esploderanno in frutti abbondanti mezzo millennio dopo, è indubbio, ma per l’appunto sono solo germi, strutture ancora nude. E’ interessante notare come questi giudizi ripropongano, *mutatis mutandis*, quelli sulle due culture greche di Sparta ed Atene, e si ritrovino quasi geograficamente distribuiti, prevalendo in area inglese ed italiana quelli filocretesi, in area francese e germanica quelli filomicenei. La spiegazione è da ricercarsi non tanto nella persistenza di una ideologia ariana anche nel dopoguerra, quanto, più praticamente, nello stretto legame tra storiografia britannica ed italiana, avviato fin dai primi anni del secolo, e nella posizione più indipendente di Francesi, Tedeschi ed Austriaci, questi ultimi legati al mondo elladico anche da una attività sul campo concentrata esclusivamente nella Grecia continentale.

5. Minoici e Micenei nell’epoca dei grandi scavi e della New Archaeology (1960-1980).

La contrapposizione tra civiltà cretese e civiltà elladica entra nei libri di scuola e nei manuali del secondo dopoguerra con la forza delle idee semplici e dei modelli facili da assimilare. A questo contribuì anche la linea intrapresa dagli studi di archeologia egea fino alla metà degli anni ’70. L’attività delle Scuole straniere in Grecia, tradizionalmente poco permeabile alle grandi discussioni

[225] J. GABRIEL-LEROUX, *Les premières civilisations de la Méditerranée*, Paris 1958, pp. 34-35. Si veda anche G. GLOTZ, *La civilisation égéenne*, Paris 1952 (1 ed. 1923), cit. dalla edizione italiana Torino 1953), p. 61 gli Elleni sono una “razza forte, intelligente, assimilatrice”. La fase micenea, dal punto di vista artistico, rappresenta un regresso, ma gli Achei non avevano perduto nulla del loro ardore bellico (pp. 75-76). A livello manualistico, importante però per l’effetto che aveva sulla cultura non specialistica, si veda, per tutti: P. SILVA, *Storia orientale e greca*, Milano 1950, pp. 92-93..

[226] La complessità dell’atteggiamento dei singoli studiosi, tuttavia, e la difficoltà di distinguere nettamente tra l’atteggiamento delle diverse scuole, si può vedere nel giudizio espresso da F. Schachermeyr, che pure delle teorie razziste era stato adepto e col nazismo era entrato in collusione, nel suo tardo scritto *Die minoiche Kultur des alten Kreta*, Stuttgart 1964, il cui capitolo 15 è interamente dedicato alla *pax minoica*: “als echte Kulturmenschen nuetzen die Kretenser… (le loro conoscenze)… für friedliche Zwecke aus”. Sulla adesione dello Schachermeyr al nazismo si veda: M.-L. Nosch, La lineare B nella storia antica nei paesi germanofoni, in M. Cataudella, A. Greco, G. Mariotta edd., *Gli storici e la lineare B cinquant’anni dopo (Atti Convegno Firenze 2003)*, pp. 7-9.

teoriche forse per la necessità di confrontarsi con i dati sul campo, continua in un approccio sostanzialmente attento ai *Realien* e poco interessato a discussioni di carattere storico-culturale [227].

Nello stesso tempo, l'affermarsi di quella rivoluzione copernicana in ambito archeologico rappresentata dalla "New Archaeology", nata negli Stati Uniti agli inizi degli anni '60, porta l'attenzione sui processi e sulle leggi generali prima che sulla ricostruzione storica, sul generale piuttosto che sul particolare, sui meccanismi comuni a tutte le "culture" piuttosto che sui tratti specifici a ciascuna di esse. Ma proprio perché concentrati sugli aspetti processuali dell'evoluzione delle civiltà i *new archaeologists* si limitano a tralasciare completamente gli aspetti cognitivi a favore delle ricostruzioni di lunga durata, dell'analisi dell'ambiente e delle risorse naturali, degli aspetti sociali. Creta è vista per il momento semplicemente come un laboratorio al quale applicare paradigmi generali, eliminando volutamente tutto quello che può essere specifico e contingente.

Infine, si riscontra una decisa volontà in ambito scientifico di evitare chiavi di lettura storico-culturali che ripropongano i concetti di popolo, razza, *ethnos*, per i quali erano ancora troppo vivi i ricordi delle letture razziste. Era dunque inevitabile che la contrapposizione minoici/micenei perdesse qualsiasi significato, trattandosi piuttosto di identificare i processi avvenuti in questa o in quell'area in questo o in quel periodo.

Il risultato solo apparentemente paradossale di questa contrapposizione tra attenzione prevalente ai dati e interesse per le leggi generali è che il quadro generale di riferimento per il mondo egeo non muta, proprio perché la maggiore consapevolezza metodologica degli studiosi impedisce la creazione di una nuova "narrativa" comparabile con quella evansiana e postevansiana. Discussioni sulle teorie a medio raggio o su problemi di cronologia, assoluta e relativa, sulla classificazione ceramica e sull'edizione dei risultati, risultano privi di una reale capacità di impatto sul grande pubblico attraverso la mediazione delle opere di divulgazione. E' questo, forse, tra gli anni '60 e '80 il periodo in cui la capacità mitogenetica del mondo egeo raggiunge il suo minimo, sopraffatta dall'asettico sguardo dell'archeologo-scienziato. Il che naturalmente non impedisce che i vecchi miti continuino a vivere, nei libri di scuola e in quelli di viaggio, nei romanzi e nelle descrizioni delle guide turistiche, per quello strano destino dell'archeologia che raramente riesce a coniugare correttezza di informazione e fascino. L'immagine delle civiltà egee recepita dal grande pubblico si distacca progressivamente da quella che nel frattempo l'accademia veniva elaborando.

[227] Continuano dunque i grandi scavi, sia a Cnosso sia a Festòs, nuovi palazzi e centri amministrativi sono scoperti, come quelli di Zakros e di Chanià, mentre una miriade di siti, alcuni estremamente prodighi di reperti, contribuiscono ad arricchire la geografia del mondo minoico. Al di fuori di Creta una vera e propria rivoluzione è rappresentata dallo scavo di Akrotiri a Thera. Oltre che per l'eccezionalità dello stato di conservazione (la "Pompei dell'Egeo") il sito è importante per avere suggerito l'esistenza di un terzo polo economico e politico tra Creta e la Grecia, che avrebbe svolto il ruolo di mediatore dei traffici in Egeo, finora assegnato al mondo minoico (DOUMAS 1983).

6. *Rethinking Minoan Crete*: la revisione del mondo minoico tra il 1980 ed il 2000

Bisognerà aspettare la prima metà degli anni ’80 perché l’attenzione torni sul mondo minoico e l’arte cretese e sulla sua specificità, non più accettata pedissequamente, però, ma rivisitata alla luce di un nuovo bagaglio metodologico e concettuale. I nuovi approcci sono l’esito di quella “perdita dell’innocenza” patrocinata dalla New Archaeology, e della rivalutazione degli aspetti cognitivi sostenuta dalla archeologia post-processuale. L’interesse non è più soltanto sull’oggetto della ricerca, la civiltà antica, ma anche sul suo rapporto con il presente, su ciò che essa significa per il pubblico di oggi e sul modo in cui la sua interpretazione è stata manipolata ideologicamente, plasmata dalla personalità del ricercatore, dalle sue esigenze, dai suoi problemi.

Apparve sempre più evidente la natura ideologica dei presupposti sui cui si era basata l’intera ricostruzione della civiltà minoica [228], come la struttura politica del mondo cretese, la talassocrazia, il pacifismo, il consenso sociale attorno ai palazzi, il ruolo della religione. [229] La stessa dimensione etnica, sottolineata dalla *Strukturforschung* e poi sottaciuta dalla ricerca degli anni ’60-80, viene sottoposta ad una nuova analisi. Sulla scorta delle acquisizioni in ambito antropologico, l’etnia non è però una dimensione oggettiva ed astorica, ma una realtà soggettiva e dinamica; il senso di appartenenza etnica è creato dai gruppi umani e si può trasformare nel tempo, anche a seguito di interessi politici o contingenze belliche e poco ha a che fare con presunti caratteri genetici. [230]

La conseguenza è che è poco produttivo tentare di rintracciare caratteri razziali innati, e molto più utile indagare il modo in cui i diversi gruppi sociali hanno creato, di volta in volta, la propria identità, autorappresentandosi sia nel campo artistico ed architettonico sia in quello, più sfuggente, delle assemblee o delle feste. “Making Mycenaeans” è il titolo di un contributo recente di J. Wright e J. Bennett, che intende esplorare il modo in cui i proprietari dei palazzi micenei cercarono di creare un senso di coesione e di appartenenza culturale tra la popolazione soggetta.

In questa prospettiva, i vecchi “miti” storiografici sono rimessi in discussione, e nella interpretazione dei dati si comprende che non sempre ciò che appare è anche ciò che è stato. La diffusione della iconografia femminile non prova, di per sé, l’esistenza di un matriarcato, più di quanto la diffusione delle immagini di Madonne provi un ruolo dominante della donna nel Medio Evo. L’assenza di scene di guerra a Creta può essere letta non come il riflesso di una reale assenza

---

[228] BINTLIFF 1984.

[229] Si vedano gli atti dei convegni R. HAEGG, N. MARINATOS edd., *The Minoan Thalassocracy. Myth and Reality (Athens 1982)*, Stockholm 1984; J. DRIESSEN, I. SCHOEP, R. LAFFINEUR eds., *Monuments of Minos. Rethinking the Minoan Palaces (Proc. Int. Workshop Louvain La Neuve 2001)*, (Aegaeum 23) Eupen 2002; R. LAFFINEUR ed., *Polemos. Le contexte guerrier en Egée à l'âge du Bronze. Actes 7me Rencontre égéenne internationale (Liège 1998)*, (Aegaeum 19) Liège 1999.

[230] Naturalmente ciò non significa negare l’esistenza di differenze nella tradizione continentale e in quella cretese (si veda, per es., la contrapposizione tra decorazione minoica e micenea in W.-D. NIEMEIER, *Die Palaststilkeramik*, Berlin 1985.

di conflitti, ma come la volontà di mascherarli, come dimostra, per converso, l'esistenza di una raffinata industria di armi, e di contesti agonistici anche violenti [231]. L'idea di una isola pacifica e gioiosa venne messa a dura prova dalla scoperta, negli anni '70, di un supposto sacrificio umano ad Archanes e addirittura un caso di vero e proprio cannibalismo su adolescenti a Cnosso. Il crollo di ricostruzioni ormai accettate mostra quanto sia necessario lo sforzo di estraniazione dello studioso nei confronti delle civiltà che studia, che devono divenire Altro da Sé piuttosto che un Altro Sé per potere essere pienamente comprese [232], uno sforzo tanto più doloroso quanto maggiore era l'idealizzazione cui veniva sottoposta la società sotto studio.

7. Approfondendo il tema: Gli ultimi 20 anni

Partendo dai lavori prima citati, la consapevolezza dell'opera di costruzione e decostruzione della civiltà minoica ha portato ad affrontare in maniera sistematica, e da diverse angolazioni, il rapporto tra le scoperte cretesi e la cultura del XX secolo, e di conseguenza a trovare un bilanciamento tra la tradizionale percezione del mondo minoico e l'atteggiamento estremamente critico espresso, per es., da Papadopoulos sulla congruenza storica delle ricostruzioni di Evans. L'influenza della cultura minoica sul mondo moderno, non solo per quanto riguarda la sua recezione nell'arte figurativa, nella architettura e nella letteratura della prima metà del XIX secolo, ma anche presso il pubblico odierno è stata affrontata in un convegno tenutosi a Venezia nel 2005[233] , e successivamente in un convegno organizzato dalla Scuola Francese di Atene nel 2013[234], in collaborazione con lo Institute of Greece, Rome and the Classical Tradition di Bristol, e la British School of Athens. Lo sguardo si è allargato alla danza ed alla musica, oltre che alle "arti minori", come dimostra il caso particolare del pittore (e designer) Fortuny[235]. A thoroughly review of the problem of the cultural legacy of Crete has been dealt with in a book published just before the publication of the present volume[236].

8. Conclusione

Di questa opera di ripensamento solo poco è pervenuto al grande pubblico, nonostante l'aumento esponenziale della mobilità turistica negli ultimi 30 anni, ed della circolazione delle immagini tramite stampa e rete informatica. Il fascino delle scritture non decifrate, Disco di Festòs e Lineare A, la gioia di vivere, la libertà della donna e il rifiuto della guerra continuano ad essere gli aspetti

[231] Si vedano le mie considerazioni in MILITELLO 2003.
[232] HAMILAKIS, What Future…, cit. a nota 21.
[233] LA ROSA 2005.
[234] FARNOUX, MOMIGLIANO 2017.
[235] CALOI 2011.
[236] MOMIGLIANO 2020.

del mondo minoico che oggi esercitano il loro fascino, più ancora di quel mondo omerico redivivo che pure aveva costituito il motore primo delle scoperte della Grecia preistorica, e che ha conosciuto di recente un pur effimero ritorno cinematografico. Ed ecco così il Disco di Festòs comparire frequentemente laddove si voglia accennare al mistero, sul tavolo di astrologi mediatici o sulla copertina di volumi esoterici, o essere utilizzato, in modo più consapevole, come archetipo della scrittura, come nelle sperimentazioni artistiche dell'artigiano catanese Filippo Monaco. Ma a parte qualche eccezione, è quasi sempre un mondo egeo frammentato e decontestualizzato quello che appare nella produzione culturale contemporanea, qualcosa di molto diverso dalla ricostruzione consapevole della civiltà cretese che si poteva ritrovare ancora nella letteratura degli anni '50, come nel romanzo di A. Miller, *Il Colosso di Marousi*.

Il divorzio tra acquisizioni scientifiche e recezione nel grande pubblico può sembrare paradossale, quando si pensi alla diffusione dei fascicoli divulgativi e soprattutto quando lo si confronti con la rapidità con cui i lettori colti di inizio secolo erano aggiornati delle scoperte che si andavano facendo da articoli scritti spesso dagli stessi protagonisti [237]. E tuttavia questo divorzio ha alla sua base due fattori nuovi, caratteristici di questo nostro periodo.

In primo luogo, la perdita di contatto tra ricerca specialistica e pubblico.

In secondo luogo, l'aumento esponenziale del prodotto culturale, che rende le civiltà egee solo una tra le tante esperienze del passato, europeo ed extraeuropeo, dalle culture preistoriche andine a quelle dell'Estremo Oriente antico, dall'arte polinesiana a quella australiana o sudafricana. Si determina una "eccedenza dell'offerta" che crea anche una sorta di rapido assorbimento e immediato rigetto di ciò che si vede, in quella grande macina culturale che è il post-moderno, dove ogni cosa può avere un posto, a patto però di perdere la propria, genuina, fisionomia. Perché qualcosa possa mantenere il proprio "appeal" sul pubblico, deve sovresporre la propria specificità, ed il mercato deve dunque puntare proprio su quei miti storiografici che la ricerca scientifica tenta di rimuovere, ovvero crearne altri, altrettanto suggestivi e semplificatori. Tra la prudenza della ricerca e la forza dei modelli semplici è ovviamente il fascino di questi ultimi ad averla vinta.

C'è però un aspetto positivo che non bisogna sottovalutare nella manipolazione del passato, specie quando non effettuata per secondi fini o per usi politici, ed è che essa rivela la vitalità del

[237] Oltre alle mie considerazioni relative al caso specifico degli scavi minoici (MILITELLO, L'antichistica straniera…cit. a nota 10), si veda anche PARZINGER, *Archäologien Europas*…cit. a nota 27, p. 37, che cita il caso del curatore del museo di Minusinsk in Siberia, Mart'janov, che alla fine del XIX secolo era perfettamente aggiornato delle scoperte più recenti compiute in Europa "und dies im Zeitalter der Postkustsche ohne Fax und Internet". Fu dopo la prima guerra mondiale che si crearono invece barriere e steccati tra le nazioni. Va anche precisato che questa circolazione di idee (già presente, del resto, nella Europa del '700) coinvolgeva soltanto la cerchia molto ristretta delle persone colte.

nostro rapporto con ciò che è stato e la capacità insospettabile di quest'ultimo di farsi moderno, significativo, a riprova del ruolo vitale che l'antico gioca nella costruzione del presente [238].

Anche le civiltà preistoriche possono farsi mito, nel senso più pregnante del termine, racconto che diventa strumento per comprendere la nostra realtà [239]. E certo quello del pacifismo minoico, da noi ricordato ad inizio articolo, mostra meglio di altri la duttilità e la flessibilità che è propria del mito. Generato per sottolineare la superiorità della cultura cretese su quelle contemporanee, ha potuto piegarsi ad una interpretazione antitetica che rivaluta invece la forza del mondo miceneo. Nato per idealizzare un passato lontano, ha trovato un insospettabile modernizzazione nel passo di De Carlo da cui abbiamo preso le mosse, emergendo dal passato a paradigma di una idea estremamente contemporanea, quella che rivendica la politica alle donne come unica *chance* di realizzare un mondo di pace [240].

È in questo delicato equilibrio tra capacità di rispondere alla domande, anche esistenziali, del pubblico e di mantenere la propria correttezza scientifica che consiste la sfida dell'archeologo.

---

[238] Questo è ancora più evidente nel caso del "classico", che non solo ha dominato i secoli passati, ma rivela anche oggi una capacità proteiforme di adattarsi al mondo contemporaneo come mostra l'adozione di citazioni persino nei discorsi del Mullah Omar (cfr. S. SETTIS, *Futuro del Classico*, Torino 2004).

[239] Al ruolo della civiltà minoica nella cultura del XX secolo è stato dedicato nel 2005 il convegno internazionale "*Bronze Age Crete: The first European Civilisation?", pubblicato da Y. Hamilakis e N. Momigliano, Archaeology and European Modernità: Producing and Consuming the Minoans*, (Venezia, novembre 2005), in *Creta Antica* 7, 2006, che ha affrontato il modo in cui le scoperte cretesi sono state assimilate in vari ambiti della cultura moderna, e le eventuali differenze nell'ambito delle diverse tradizioni nazionali.

[240] Si veda per es. il libro di J. HAND, *Women, Power and the Biology of Peace*, New York 2003.

ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, HAMILAKIS 2002 = B. ALBERTI, Y. HAMILAKIS, Gender and the Figurative Art of Late Bronze Age Knossos, in Y. Hamilakis ed., Labyrinth Revisited: Rethinking'Minoan' Archaeology, Oxford 2002, pp. 98–117.

ANGELIDIS *ET ALII* 2018 = P. ANGELIDIS, E. KALAMPOUKI, S. SOTIROPOULOU, M. HAMAOUL, The preliminary Designs in the Akrotiri Wall Paintings, in *Chrosteres*, pp. 359-369.

ASIMENOS 1978 = K. ASIMENOS, Technological Observations on the Thera wall-painting, in C. Doumas ed., *Thera and the Aegean World I. Papers Presented at the Second International Scientific Congress, Santorini, Greece, August 1978*, London 1978 II, 1, pp. 571-578.

Atti e Memorie II = DE MIRO E., GODART L., SACCONI A. (a cura di), *Atti e Memorie del II Congresso Internazionale di Miceneologia (Roma-Napoli, 14-20 ottobre 1991)*, voll. I-III, Roma 1996.

BAMMER 1990 = A. BAMMER, Wien und Kreta. Jugendstil und minoiche Kunst, in *JÖAI* 60, 1990, pp. 129-151.

BANTI 1953 = L. BANTI, Il sentimento della natura nell'arte minoica e micenea, in *Geras A. Keramopoullou*, Athenai, pp. 119-127.

BERGER 1904 = E. BERGER, *Die Maltechnik des Altertums*, München 1904.

BIETAK, MARINATOS, PALYVOU 2007 = M. BIETAK, N. MARINATOS, C. PALYVOU, *Taureador Scenes in Tell-El-Dab'a (Avaris) and Knossos*, Wien 2007.

BINTLIFF 1984 = J. BINTLIFF, Structuralism and Myth in Minoan Studies, in *Antiquity* 58, 1984, pp. 33-38

BLAKOLMER 1995 = F. BLAKOLMER, Komparative Funktionsanalyse des malerische Raumdekors in minoischen Palästen und Villen, in *Politeia*, pp. 463-47.

BLAKOLMER 1997 = F. BLAKOLMER, , Minoan Wall-Painting: the Transformation of a Craft into an Art Form, in *Techne*, pp. 95-105.

BLAKOLMER 1999 = F. BLAKOLMER, *The History of Middle Minoan Wall Painting: the 'Kamares* Connection', in P. BETANCOURT, G. KARAGEORGIS, R. LAFFINEUR, W.D. NIMEIER (edd), *Meletemata (Studies in Aegean Archaeology Presented to Malcolm H. Wiener as He Enters his 65th Year)*, (= Aegaeum 20), Liège, Austin 1999, pp. 41-51.

BLAKOLMER 1999b = F. BLAKOLMER, Überlegungen zur Rezeption minoisch-mykenischer Kunst zur Zeit des Jugendstiles, in *Antike Tradition in der mitteleuropäischen Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Prag und Litomysl 1998)*, (= *Studia Hercynia III*), Prag 1999, pp. 133-142.

BLAKOLMER 1999c = F. BLAKOLMER, Die Wiederentdeckung der minoisch-mykenischen Kunst zur Zeit des Fin de Siècle. Zu Rezeption und ‚Koinzidenz' im Jugendstil, in *Kölner Jahrbuch* 32, 1999, pp. 477-502.

BLAKOLMER 2000 = F. BLAKOLMER, 2000, The Functions of Wall Painting and other Forms of architectural Decoration in the Aegean Bronze Age, in *The Wall Paintings of Thera*, pp. 393-412.

BLAKOLMER 2004 = F. BLAKOLMER, Zur Kenntnisstand der frühägäischen Denkmäler zur Zeit des ‚Fin de siècle', in J. BOUZEK, F. BLAKOLMER (Hsgb.), *Akten der Tagung Antike Tradition in der Architektur und anderen Künsten um 1900 (Prag, Wien 2003)*, (*Studia Hercynia VIII)* Wien 2004, pp. 4-19.

BLAKOLMER 2006 = F. BLAKOLMER, The Arts of Bronze Age Crete and the European Modern Style: Reflecting and Shaping Different Identities, in Y. HAMILAKIS, N. MOMIGLIANO EDS., *Archaeology and European Modernity: Producing and Consuming the 'Minoans'*, Creta Antica 7, 2006, p. 219-240.

BLAKOLMER 2007 = F. BLAKOLMER, Vom Wandrelief in die Kleinkunst, in F. LANG, C. REINHOLDT, J. WEILHARTNER (edd), *Stephanos Aristeios. Festschrift Hiller*, Wien 2007, pp. 31-47.

BLAKOLMER 2010 = F. BLAKOLMER, Small is beautiful. The significance of Aegean glyptic for the study of wall paintings, relief frescoes and minor relief arts, in *CMS* Beih. 8, pp. 91-108.

BLAKOLMER 2012 = F. BLAKOLMER, Image and architecture: reflections of mural iconography in seal images and other art forms of Minoan Crete, in D. PANAGIOTOPOULOS, U. GÜNKEL-MASCHEK (edd), *Minoan Realities. Approaches to Images, Architecture, and Society in the Aegean Bronze Age*, in, (*Aegis* 5), Louvain 2012, pp. 83-114.

BLAKOLMER 2016= F. BLAKOLMER, Ein Prozessionsfresko im ›Grand Staircase‹ von Knossos oder im Banne von Persepolis ? Zum minoischen Freskofragment einer Boxerszene, in F. BLAKOLMER, M. SEYER, H. SZEMETHY, *Angekommen Auf Ithaka. Festgabe J. Borchhardt*, Wien 2016, pp. 37-53.

BOSANQUET 1904 = R.C. BOSANQUET, *The Wall-Paintings*, in ATKINSON *ET ALII* 1904, *Excavations at Phylakopi in Melos*, (Soc. Prom. Hell. St., Suppl. Paper 4) London, pp. 70-79.

BOSSERT 1937 = H.T. BOSSERT, *Altkreta*, Berlin 1937 (1ª ed. 1921).

BOULOTIS 1987 = C. BOULOTIS, Nochmals zum Prozessionsfresko von Knossos: Palast und Darbringung von Prestige objekten, in *The Function*, pp. 145-155.

BOULOTIS 1992 = C. BOULOTIS, Problemata tes aigaiakes zoographikes kai oi toichographies tou Akroteriou, in *Akrotere Theras. 20 chronia ereunas* (Athenai 19-12-1987), Athenai 1992, pp. 81-93.

BOULOTIS 2000 = C. BOULOTIS, "Itinerant" Fresco Painters and their social Status in the Aegean Late Bronze Age: Emergence and Diffusion - Patterns of a Prestige Art, in *The Wall Paintings of Thera.*

BROWN 1983 = A. BROWN, *Arthur Evans and the Palace of Minos*, Oxford 1983.

BRYSBAERT 2008 = A. BRYSBAERT, *The Power of Technology in the Bronze Age Eastern Mediterranean: The Case of Painted Plaster*,. Monographs in Mediterranean Archaeology 12, London and Oakville, CT, 2008.

CALLORI DI VIGNALE 1956 = F. CALLORI DI VIGNALE, Relazione sul restauro del sarcofago dipinto riportata, in D. LEVI 1956, *The Sarcophagus of H. Triada restored*, in *Archaeology* 9, pp. 196-197.

CALOI 2011 = I. CALOI, *Modernità minoica. L'arte Egea e l'Art Nouveau: il caso di Mariano Fortuny y Madrazo*, Firenze 2011.

CAMERON 1964 = M.A.S. CAMERON, The Camp Stool Fresco, in *KrChr* 18, 1964, pp. 38-53.

CAMERON 1968 = M.A.S. CAMERON, Unpublished Paintings from the House of the Frescoes at Knossos, in *BSA* 63, 1968, pp. 1-31.

CAMERON 1972 = M.A.S. CAMERON, Appendix IV. The Plasters, in P. WARREN, *Myrtos, an Early Bronze Age Settlement Crete*, (BSA Suppl. 7), London 1972, pp. 305-314.

CAMERON 1974 = M.A.S. CAMERON, *A general Study of Minoan Frescoes with particular Reference to Unpublished Wall Paintings from Knossos*, Tesi di dottorato non pubblicata, Newcastle-upon-Tyne 1974, custodita presso la biblioteca della British School of Archaeology at Athens. Volume di tavole con commento.

CAMERON 1976 = M.A.S. CAMERON, On theoretical Principles in Aegean Bronze Age Mural Restoration, in *Temple University Aegean Symposium* 1, 1976, pp. 20-42.

CAMERON 1987 = M.A.S. CAMERON, The 'palatial' thematic System in the Knossos Murals, in *The Function*, pp. 321-328.

CAMERON *ET ALII* 1977= M.A.S. CAMERON, R.E. JONES, J. PHILIPPAKIS, Scientific Analyses of Minoan Fresco Samples from Knossos, in *BSA* 72, 1977, pp. 121-184.

CAMERON, JONES 1976 = M.A.S. CAMERON, R.E. JONES, A Note on the Identification of Fresco Material from the British Campaigns at Palaikastro, 1902-1906, in *BSA* 71, 1976, pp. 15-19.

CARINCI 2001 = F. CARINCI, Per una diversa interpretazione delle kulure nei cortili occidentali dei palazzi minoici. *Creta Antica* 2, 2001, pp. 43-62.

CASOLI, PALLA 1993 = C. CASOLI, G. PALLA, Caratterizzazione di leganti a base proteica di pellicole pittoriche mediante GC e GC/MS, relazione presentata al *Convegno Nazionale su Chimica e Beni Culturali*, (Catania, dicembre 1993). Non pubblicata.

CASTELLANI 1993 = L. CASTELLANI, Studio cromatografico degli adesivi presenti nel supporto ligneo della Pala di S. Bernardino di Piero della Francesca, in *Convegno Nazionale su Chimica e Beni Culturali*, (Catania, dicembre 1993).

CENNINO CENNINI (ms. 1437), *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, (ms. 1437)

CHAPIN 1997 = A.P. CHAPIN, A Reexamination of the floral Fresco from the Unexplored Mansion at Knossos, in *BSA* 92, 1997, pp. 1-24.

CHAPIN 2004 = A.P. CHAPIN, *Charis. Essays S. Immerwahr*, (Hesperia suppl. 53) Princeton 2004.

CHAPIN, SHAW 2006 = A. CHAPIN, M. SHAW, The Frescoes from the House of the Frescoes at Knossos: A Reconisderation of their architectural Context and a new Recontruction of the Crocus Panel, in *BSA* 101, 2006, pp. 57-88.

Chrosteres = VLACHOPOULOS A.G. (ed.) 2018, Paintbrushes: Wall-Painting and Vase-Painting of the Second Millennium BC in Dialogue, *Proceedings of the International Conference on Aegean Iconography held at Akrotiri*, (Thera, 24-26 May 2013), Athens 2018.

CHRYSSIKOPOULOU *ET ALII* 2000 = E. CHRYSSIKOPOULOU, V. KILIKOGLOU, V.PERDIKATSIS, S. SOTIROPOULOU, K. BIRTACHA AND M. ZACHARIOUDAKIS, Making Wall Paintings: An Attempt to reproduce the Painting Techniques of Bronze Age Thera, in *The Wall Paintings of Thera*, pp. 119-129.

CMS Beiheft 3 = Fragen und Probleme der helladischen Glyptik (Beiträge z. 3 Marburger Siegel-Symposium, September 1985), Berlin 1989.

CMS Beiheft 8 = Müller W. (ed.), *Die Bedeutung der minoischen und mykenischen Glyptik. VI. Internationales Siegel-Symposium aus Anlass des 50 jährigen Bestehens des CMS, (Marburg, 9.–12. Oktober 2008)*, Mayence 2010, pp. 91-108.

COLLON 1994 = D. COLLON, Bull-Leaping in Syria. *Ägypten und Levante* 4, 1994, p. 81-88.

COLONNA DURANDO 1992 = M. COLONNA DURANDO, *Proposte per uno studio sistematico dei frammenti di intonaci dipinti: il caso di Novalesa (TO)*, in *Archeologia Medievale* XIX, 1992, pp. 611-627.

COULOMB 1979 = J. COULOMB, *Le "Prince aus Lis" de Knosos reconsidèré*, in *BCH* 103, 1979, pp. 29-50.

COULOMB 1981 = J. COULOMB, *Le boxeurs minoens*, in *BCH* 105, 1981, pp. 27-40.

Creta Antica = AA.VV., *Creta antica: cento anni di archeologia italiana (1884-1984)*, Roma 1984.

CUCUZZA c.d.s. = N. CUCUZZA, *Gli edifici TMIII del settore meridionale di Haghia Triada*, in c.d.s.

DAMIANI INDELICATO 1988 = S. DAMIANI INDELICATO, Were Cretan Girls Playing at Bull-Leaping?, in *Cretan Studies* 1, 1988, pp. 39-47.

DANDRAU 1999 = A. DANDRAU, La peinture murale minoenne, I. La palette du peintre égéen et égyptien à l'Âge du Bronze. Nouvelles données analytiques, in *BCH* 123.1, pp. 1-41.

DANDRAU 2000 = A. DANDRAU, La peinture murale minoenne, II. Matériaux et typologie, in *BCH* 124.1, pp. 75-97.

DANDREAU DARCQUE, POURSAT 1985 = P. DARCQUE- J.C. POURSAT (edd.), *L'iconographie Minoenne (Actes de la Table Ronde d'Athènes 21-22 avril 1983)*, (BCH Suppl. XI), Paris 1985.

DOUMAS 1983 = C. DOUMAS, *Thera, Pompei of the Aegean World*, London 1983.

DOUMAS 1985 = C. DOUMAS, Conventions artistique à Théra et dans la Méditerranée orientale à l'époque préhistorique, in *L'Iconographie*, pp. 29-34.

DOUMAS 1992 = C. DOUMAS, *The Wall-Paintings of Thera*, Athenai 1992.

DRIESSEN 2002 = J. DRIESSEN, "The King must die". Some Observations on the Use of Minoan Court Compounds, in DRIESSEN, SCHOEP, LAFFINEUR 2002, pp. 1-14.

DRIESSEN, MACDONALD 1997 = J. DRIESSEN, C. MACDONALD, *The troubled Island. Minoan Crete before and after the Santorini Eruption*, (= *Aegaeum* 17), Eupen 1997.

DRIESSEN, SCHOEP, LAFFINEUR 2002= J. DRIESSEN, I. SCHOEP, R. LAFFINEUR eds., *Monuments of Minos. Rethinking the Minoan Palaces (Proc. Int. Workshop Louvain La Neuve 2001),* (Aegaeum 23) Eupen 2002.

DUELL, GETTENS 1942 = P. DUELL - R.J. GETTENS, *A Review of the Problems of Aegean Wall Painting,* in *Technical Studies in the Fields of Fine Arts (Fogg Art Museum)* 10, 1942, pp. 179-223.

DUELL, GETTENS 1942 = P. DUELL, R.J. GETTENS, A Review of the Problems of Aegean Wall Painting, in *Technical Studies in the Fields of Fine Arts (Fogg Art Museum)* 10, 1942, pp. 179-223.

DURM 1907 = J. DURM, Über vormykenische und mykenische Architekturformen, *in ÖJh* 10, 1907, nota 1, pp. 41-42.

DUSSAUD 1914 = R. DUSSAUD, *Les civilisations préhelléniques*, Paris 1914.

EIBNER 1926 = A. EIBNER, *Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei,* Berlin 1926.

Eikon = LAFFINEUR R., CROWLEY J. E. (edd), *Eikon. Aegean Bronze Age Iconography: Shaping a Methodology,* (Conv. Hobart, Tasmania, 1992), (=*Aegaeum* 8), Leuven 1992.

EVANS 1901 = A. EVANS, *Minoan Tree and Pillar Cult and its Mediterranaean Relations*, in *JHS* 21, 1901, pp. 99-204 (pubblicato anche a parte, London 1901).

EVANS 1943 = J. EVANS, *Time and Chance: The Story of Sir Arthur Evans and his Forebears*, London 1943.

EVANS PM I-IV= A. EVANS, *The Palace of Minos*, I-IV, London 1921-1935.

EVELY 1999 = R.D.G. EVELY, *Minoan* Frescoes. A passport into the Past. Minoan Crete through the eyes of Mark Cameron, *Athens 1999.*

EVELY 2000 = R.D.G. EVELY, *Minoan Crafts: Tools and Techniques. An Introduction*, (SIMA XCII:92, Part 2), Jonsered 2000.

FARNOUX 1993 = A. FARNOUX, *Knossos: L'archéologie d'un rêve*, Paris 1993.

FARNOUX 1993 = A. FARNOUX, *Knossos: L'archéologie d'un rêve*, Paris 1993.

FARNOUX, MOMIGLIANO 2017 = A. FARNOUX, N. MOMIGLIANO (eds.), *Cretomania. Modern Desires for the Minoan Past*, Londonn 2017.

Festòs II = PERNIER L., BANTI L., *Il palazzo minoico di Festòs II*, Roma 1951.

FIMMEN 1921 = D. FIMMEN, *Die kretisch-mykenische Kultur*, Leipzig, Berlin 1921.

FYFE 1902 = TH. FYFE, Painted Plaster Decoration at Knossos, in *Journal of the Royal Inst. of the Brit. Arch.* 9, 1902, pp. 5-6

Gates 2004 = The Adoption of pictorial Imagery in Minoan Wall Painting; A comparativist Perspective, in A. Chapin (ed.), Charis. Essays S. Immerwahr, (Hesperia suppl.53) Princeton 2004, pp. 27-46.

GEORGAKOPOULOS 2012 = K. GEORGAKOPOULOS, A Note on a Hittite Bull-Leaping Scene and its Minoan Perspectives, in N. STAMPOLIDIS, A. KANTA, A. GIANNIKOURI eds., *Athanasia: The Earthly, the Celestial and the Underworld in the Mediterranean from the Late Bronze and the Early Iron Age. International Archaeological Conference, Rhodes, 28-31 May, 2009,* Herakleion 2012, pp. 111-114.

GLOTZ 1923 = G. GLOTZ, *La Civilisation Egéenne*, Paris 1923.

GROENEWEGEN-FRANKFORT 1951 = H.A. GROENEWEGEN-FRANKFORT, *Arrest and Movement*, London 1951 (citato dalla 2a ed., Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1987).

HÄGG 1985 = R. HÄGG, *Pictorial Programmes in Minoan Palaces and Villas?*, in *L'Iconographie*, pp. 209-217.

HÄGG 1986 = R. HÄGG, *Die göttliche Epiphanie im minoischen Ritual*, in *AM* 101, 1986, pp. 41-62.

HALLAGER 2010 = E. Hallager, Late Bronze Age: Crete, in E. Cline ed., *The Oxford Handbook of the Aegean Bronze Age*, Oxford 2010, 149-159.

HALLAGER, HALLAGER 1995 = B.P. HALLAGER, E. HALLAGER, *The Knossian Bull - Political Propaganda in neo palatial Crete?*, in *Politeia*, pp. 547-556.

HAMILAKIS 2002 = Y. HAMILAKIS, What Future for the „Minoan“ Past? Re-thinking Minoan Archaeology, in *Labyrinth Revisited. Rethinking Minoan Archaeology*, Oxford 2002, pp. 17-18 (de-insularisation).

HAUSER 1955 = A. HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, I, München 1955 (citato dalla ed. italiana *Storia sociale dell'arte. I. Preistoria-Barocco*, Torino 1955).HEATON 1911 = N. HEATON, Minoan Lime Plaster and Fresco Painting, in *Journ. of the Royal Inst. Brit. Arch.* 18, 1911, pp. 697-710.

HAZZIDAKIS 1934 = J. HAZZIDAKIS, *Les villas minoennes de Tylissos*, (*EtCret* III), Paris 1934.

HEATON 1910 = N. HEATON 1910, The mural Paintings of Knossos: an Investigation into the Method of their Production, in *Journ. of the Royal Society of Arts* 58, pp. 206-212.

HEATON 1912 = N. HEATON, On the Nature and Method of Execution of Specimens of Painted Plaster from the Palace of Tiryns, in *Tiryns II*, pp. 211-216.

HOOD 1978 = S. HOOD, *The Arts in Prehistoric Greece*, Harmondsworth1978.

HOOD 2000 = S. HOOD, Cretan Fresco Dates, in *The Wall Paintings of Thera*, pp. 191-207.

HOOD 2005 = S. HOOD, *Dating the Knossos Frescoes*, in MORGAN 2005, pp. 45-81.

IMMERWAHR 1990 = S.A. IMMERWAHR, *Aegean Painting in the Bronze Age*, University Park and London 1990.

JONES 2007 = B. JONES, A Reconsideration of the kneeling Figure Fresco from Ayia Triada, in P.P. BETANCOURT, N.C. NELSON, H. WILLIAMS, *Krinoi kai limenes. Studies in honour of Joseph and Maria Shaw*, (Prehistory Monographs 22), Philadelphia 2007, pp. 151-158.

KAISER 1976= B. KAISER, *Untersuchungen zum minoischen Relief*, Bonn 1976.

KASCHNITZ VON WEINBERG 1965 = G. KASCHNITZ VON WEINBERG, Mittelmeerische Kunst. Eine Darstellung ihrer Strukturen. Kreta. Myykenä, in P. H. VON BLANCKENHAGEN, H. VON HEINTZE (Hrsg), (*Ausgewählte Schriften. III)*, Berlin 1965, pp. 213-242.

Keos I = COLEMAN K. A., 1973, Frescoes from A. Irini. Part I, in *Hesperia* 42, pp. 284-300.

Keos II = ABRAMOWITZ K. (COLEMAN), 1980, Frescoes from A. Irini. Parts II, III and IV, in *Hesperia* 49, pp. 57-85.

Klados = MORRIS C. (ed.), *Klados (Essays in honour of J.N. Coldstream)*, (BICS Suppl. 63), London 1995.

KONTORLI-PAPADOPOULOU 1996 = I. KONTORLI-PAPADOPOULOU, *Aegean Frescoes of religious Charachter*, (SIMA 147), Jonsered 1996.

KRITSELI-PROVIDI 1982= I. KRITSELI-PROVIDI, *Toichographies tou threskeutikou Kentrou ton Mykenon*, Athenai 1982.

La civiltà micenea = MADDOLI G. (a cura di), *La civiltà micenea. Guida storica e critica*, Bari 1991 (2 ed.).

LA ROSA 1977 = V. LA ROSA, La ripresa dei lavori ad H. Triada, in *ASAA* 55, 1977, pp. 297-342.

LA ROSA 1986 = V. LA ROSA ED., *L'archeologia italiana nel Mediterraneo fino alla seconda guerra mondiale* (Atti convegno Catania 1985), Catania 1986

LA ROSA 2000 = V. LA ROSA, Ti abbraccio fraternamente. Lettere di J. Chatzidakis a F. Halbherr, in *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, 2000, pp. 7-112.

LA ROSA 2000 = V. LA ROSA, Ti abbraccio fraternamente. Lettere di J. Chatzidakis a F. Halbherr, in *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, 2000, pp. 7-112.

LA ROSA 2000A = V. LA ROSA ed., *La figura e l'opera di Federico Halbherr (Atti Convegno Rovereto, 2000), Creta Antica* I

LA ROSA 2010A = V. LA ROSA, Ayia Triada, a in E. Cline ed., *The Oxford Handbook of the Bronze Age Aegean (ca. 3000-1000 BC)*, Oxford 2010, pp. 495-508.

LA ROSA 2010B = V. LA ROSA, Phaistos, a in E. Cline ed., *The Oxford Handbook of the Bronze Age Aegean (ca. 3000-1000 BC)*, Oxford 2010, pp. 582-595.

LAFFINEUR 1990 = R. LAFFINEUR, *Composition and Perspective in Theran Wall Paintings*, in *TAW* III, 1, pp. 246-250.

LANG 1969 = M. LANG, *The Palace of Nestor et Pylos in Western Messenia. II. The Frescoes*, Princeton, N.J.
LESLEY FITTON 1995 = J. LESLEY FITTON, *The Discovery of Aegean Bronze Age*, London 1995.
LESLEY FITTON 1995 = J. LESLEY FITTON, *The Discovery of Aegean Bronze Age*, London 1995,
LETESSON 2012 = Q. LETESSON, 'Open Day Gallery' or 'Private Collections'? An Insight on Neopalatial Wall Pantings in their spactial Contexts, in D. PANAGIOTOPOULOS, U. GÜNKEL Maschek eds., *Minoan Realitis. Approaches to Images, Architecture, and society in the Aegean Bronze Age*, (Aegis 5), Louvain 2012, pp. 27-62.
LEVI 1955-56 = D. LEVI, 1955-56, Atti della Scuola, in *ASAtene* 17-18, 289-303.
LEVI 1956 = D. LEVI, Attività della Scuola Archeologia Italiana di Atene nell'anno 1955, in *BdA*, 267-111.
LEVI 1925-26 = D. LEVI, Le cretule di Haghia Triada e di Zakro, in *ASAA* 8-9, 1925-26, pp. 71-201.
LEVI 1956 = D. LEVI, The Sarcophagus of H. Triada restored, in *Archaeology* 9, 1956, pp. 192-199.
L'Iconographie = DARCQUE P., POURSAT J.C. (edd), *L'iconographie Minoenne* (Actes de la Table Ronde d'Athènes, 21-22 avril 1983), (BCH Suppl. XI), Paris 1985.
LING 1991 = R. LING, *Roman Painting*, Cambridge-New York 1991.
LONG 1974 = C.R. LONG, *The Ayia Triada Sarcophagus: a Study of Late Minoan and Mycenaean funerary Practices and Beliefs*, (SIMA 41), Göteborg 1974.
MACGILLIVRAY 2000 = A. MACGILLIVRAY, *Minotaur. Sir Arthur Evans and the Archaeology of the Minoan Myth*, London 2000.
MARINATOS 1933 = S. MARINATOS, La marine créto-mycénienne, in *BCH* 57, 1935, PP. 170-235.
MARINATOS 1984 = N. MARINATOS, *Art and Religion in Thera*, Athens 1984.
MARINATOS 1990 = N. MARINATOS, The Tree, the Stone and the Pithos: Glympses into a Minoan Ritual, in *Aegaeum* 6, 1990, pp. 79-91
MARINATOS 1993A = N. MARINATOS, *Minoan Religion. Ritual, Image and Symbol*, (Univ. of South Carolina Press) South Carolina 1993.
MARINATOS 1994 = N. MARINATOS, The 'Export' Significance of Minoan Bull Hunting and Bull Leaping Scenes. *Ägypten und Levante* 4, 1994, pp. 89-93.
MATZ 1928 = F. MATZ, *Die frühkretischen Siegel. Eine Untersuchung über das Werden der minoischen Stiles*, Berli-Leipzig 1928.
MATZ 1935 = F. MATZ, Die kretische-mykenische Kunst. Form und Entwicklung, in *Die Antike* 11, 1935, pp. 171-210.
MATZ 1950 = F. MATZ, *Geschichte der griechischen Kunst*, Frankfurt 1950.
MATZ 1958 = F. MATZ, Goettererscheinung und Kultbild im minoischen Kreta, in *Abhandlungen Mainz*, Mainz 1958, pp. 386-448.
Metaphysis =
MIELSCH 1980 = H. MIELSCH, Wandmalerei der Prinzipatszeit, in "*Aufstieg und Niedergang d. Röm. Welt"*, II, 12, 2, Berlin 1980, pp. 184-186.
MILITELLO 1992 = P. MILITELLO, *Uno hieron nella villa di H.Triada*, in "Sileno" 18, 1992, 101-113.
MILITELLO 1998 = P. MILITELLO, *Haghia Triada I. Gli Affreschi*, (Monografie SAIA, IX), Padova 1998.
MILITELLO 2000A= P. MILITELLO, New Data on Fresco Painting from Ayia Triada, in S. SHERRATT (ed.), *The Wall Paintings of Thera* 2000, pp. 991-995.
MILITELLO 2000B = P. MILITELLO, Nilotic Models and local Rielaborations: the Ayia Triada Example, in *The Relations between Crete and Egypt 1600-600 B.C. (Catalogo mostra Herakleion 1999)*, Atene 2000, pp. 78-85.
MILITELLO 2001 = P. MILITELLO, *Gli affreschi minoici di Festòs*, (SAC II), Padova 2001.
MILITELLO 2001B= P. MILITELLO, *L'epistolario di Federico Halbherr e l'antichistica straniera*, in V. LA ROSA ed., *La figura e l'opera di Federico Halbherr (Atti Convegno Rovereto, 2000), Creta Antica* I, 2000, pp. 129-146.

MILITELLO 2003 = P. MILITELLO, *Il* Rhytòn *dei Lottatori e le scene di combattimento nell'Età del Bronzo Tardo I*, in *Creta Antica* 4, 2003, pp. 359-401.

MILITELLO 2018A = P. MILITELLO, Wall painting and vase painting: the case of MM III Phaistos, in A. Vlachopoulos(ed.), *ΧΡΩΣΤΗΡΕΣ /PAINTBRUSSHES. Wall-painting and Vase-painting of the Second Millennium BC in Dialogue. Proceedings of the International Conference on Aegean Iconography Held at Akrotiri, Thera, 24-26* May 2013, University of Ioannina / Hellenic Ministry of Culture and Sports - Archaeological Receipts Fund, Athens 2018, pp. 107-118.

MILITELLO 2018B = P. MILITELLO, Altari, Piattaforme, Stendardi e festoni. Una nota sull'iconografia delle immagini cultuali minoiche, in *Rivista di Archeologia*, 42, 2018, pp. 13-26.

MILITELLO 2020 = P. MILITELLO, Minoan Religious Architecture: Representation and Reality, in F. BLAKOLMER (ed.), *Current Approaches and New Perspectives in Aegean Iconography*, (Aegis), Leuven 2020, pp. 87-116.

MOMIGLIANO 2020 = N. MOMIGLIANO, *In search of the Labyrinth. The cultural Legacy of Minoan Crete*, London, New York 2020.

MORA *ET ALII* 1984 = P. MORA, L. MORA, P. PHILIPPOT, 1984, *Conservations of Wall Paintings*, London (ed. francese, *La conservation des peintures murales*, Paris 1977).

MORA *ET ALII* 1986 = L. MORA, P. MORA, G. ZANDER, *Coloriture e intonaci nel mondo antico*, in *Intonaci, colori e coloriture nell'edilizia storica* (Atti Conv. Roma, ottobre 1984), Suppl. *BdA* 35-36, Roma 1986, pp. 11-16.

MORGAN 1988 = L. MORGAN, *The miniature Wall Paintings of Thera*, Cambridge 1988.

MORGAN 2005 = L. MORGAN (ed.), *Aegean Wall Painting: A Tribute to Mark Cameron* (BSA Studies 13), London 2005.MÜLLER 1915 = K. MÜLLER, Frühmykenische Reliefs aus Kreta und vom griechischen Festland, in *JdI* 30, 1915, pp. 242-336.

NIEMEIER 1985 = W.-D. NIEMEIER, *Die Palaststilkeramik*, Berlin 1985.

NIEMEIER 1987 = W.-D. NIEMEIER, Das Stuckrelief des Prinzen mit der Federkrone aus Knossos und minoische Götterdarstellungen, in *AM* 102, 1987, pp. 65-98.

NIEMEIER 1989 = W.-D. NIEMEIER, Zur Ikonographie von Gottheiten und Adoranten in den Kultszenen auf minoischen und mykenischen Siegeln, in *CMS Beiheft 3*, pp. 163-184.

NIEMEIER 1991 = W.-D. NIEMEIER, Minoan Artisans travelling overseas: the Alalakh Frescoes and the painted Plaster Floor at Tell Kabri (Western Galilea), in *Thalassa*, pp. 189-206.

NIEMEIER 1996 = W.-D. NIEMEIER, On the Origins of the Mycenaean Painted Plaster Floors, in *Atti e Memorie II*, pp. 1249-1253.

NIEMEIER *ET ALII* 1990 = W.-D. NIEMEIER, M. TAGLIAPIETRA, P. ROSANÒ, P. CORNALE, Area D. The Painted Plaster Floor in Room 611. Technical, stylistical, iconographical and chronological Implications, in A. KEMPIMSKI, W.-D. NIEMEIER (edd), *Excavations at Kabri. Preliminary Reports of 1989 Season*, Tell Aviv 1990, pp. XVI-XXVI.

NOLL *ET ALII* 1975 = W. NOLL, L. BORN, R. HOLM, Keramiken und Wandmalereien der Ausgrabungen von Thera, in *Die Naturwissenschaften* 62, 1975, pp. 87-94.

PALYVOU 1990 = C. PALYVOU, Architectural Design at Late Cycladic Akrotiri, in D.A. HARDY, C.G. DOUMAS, J.A. SAKELLARAKIS, P.M. WARREN eds., *Thera and the Aegean World III. Proceedings of the Third International Congress, Santorini, Greece, 3-9 September 1989*, London 1990, p. 44-56.

PALYVOU 2012 = C. PALYVOU, Wall Painting and Architecture in the Aegean Bronze Age: connections between Illusionary Space and built Realities, in D. PANAGIOTOPOULOS, U. GÜNKEL Maschek eds., *Minoan Realitis. Approaches to Images, Architecture, and society in the Aegean Bronze Age*, (Aegis 5), Louvain 2012, pp. 9-26.

PAPADOPOULOS 1997 = J. PAPADOPOULOS, Knossos, in M. DE LA TORRE ed., *The Conservation of Archaeological Sites in the Mediterranean*, Los Angeles 1997, pp. 93-125.

PARIBENI 1903 = R. PARIBENI, Lavori eseguiti dalla Missione archeologica Italiana nel palazzo e nella necropoli di H. Triada, in *RendAccLincei* XII, 1903, pp. 317-351.

PARIBENI 1908 = R. PARIBENI, *Il sarcofago dipinto di Haghia Triada*, in *MonAntLincei* XIX, 1908, coll. 5-86.

PERROT, CHIPIEZ 1894 = G. PERROT, C. CHIPIEZ, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, VI *(La Grèce primitive)*, Paris 1894.

PHILIPPAKIS 1978 = S.A. PHILIPPAKIS, Analysis of Pigments from Thera, in *TAW* II, 1, pp. 599-603.

PLATON 1947 = N. PLATON, Symbole eis ten spouden tes minoikes toichografias. O krokosullektes pithekos, in KrChron 1,1947, pp. 505-524.

PLATON 1985 = N. PLATON, Chasses aux taureaux et tauromachies, in P. DARCQUE, J.-C. POURSAT eds., *L'Iconographie minoenne. Actes de la table ronde d'Athènes (21-22 avril 1983). BCH Suppl. 11*. Athènes 1985, pp. 151.

Politeia = LAFFINEUR R., NIEMEIER W.D., 1995, *Politeia. Society and State in the Aegean Bronze Age (Proc. 5th Int. Aegean Conf., Heidelberg 1994)*, (= *Aegaeum* 12), Eupon 1995.

PÖTSCHER 1996 = W. PÖTSCHER, *Zum Sarkophag von Hagia Triada*, in *Atti e Memorie del II convegno di Micenologia (Napoli 1991)*, III. Roma 1996, pp. 857-859.

POURSAT 2008 = J.C. POURSAT, L'Art égéenne, *I. Grèce, Cyclades, Crète jusq'au milieu du II millénaire*, Paris 2008.

PREZIOSI 1983 = D. PREZIOSI 1983, *Minoan Architectural Design*, Berlin 1983.

PRIVITERA 2011 = S. PRIVITERA, Looking for a Home in a houseless Town. Exploring domestic Architecture in Final Palatial Ayia Triada, in K.T. GLOWACKI, A. VOGEIKOFF-BROGAN (edd), *STEGA. The Archaeology of Houses and Households in Crete*, (Hesperia Suppl. 44), Princeton 2011, pp. 463-484.

PRIVITERA 2014 = S. PRIVITERA, A Painted Town: Wall Paintings and the Built Environment at LM III Ayia Triada, in J. DAVIS, S. STOCKER, CH. VREKOULAKI (edd), *Mycenaean Wall Paintings in Context*, Athens 2014, pp. 63-87.

PRIVITERA 2015 = S. PRIVITERA, *Haghia Triada III. The Late Minoan III Buildings in the Villaggio*, (Monografie SAIA XXIII), Athens 2015.

PRIVITERA 2016 = S. PRIVITERA, The Tomb, the House and the Double Axe: LMIIIA2 Haghia Triada as a ritual and "mythical" Place, in *Metaphysis*, pp. 149-156.

PROFI *ET ALII* 1974 = S. PROFI, L. WEIER, S.E. PHILIPPAKIS, X-Ray Analysis of Greek Bronze Age Pigments from Mycenae, in *Studies in Conservation* 19, pp. 105-112.

PROFI *ET ALII* 1976 = S. PROFI, L. WEIER, S.E. PHILIPPAKIS, X-Ray Analysis of Greek Bronze Age Pigments from Knossos, in *Studies in Conservation* 21, pp. 34-39.

PUGLISI 2003 = D. PUGLISI, Haghia Triada nel periodo Tardo Minoico I, in *Creta Antica* 4, 2003, pp. 145-198.

REHAK 1992 = P. REHAK, *Tradition and Innovation in the Fresco from Room 31 in the "Cult Center at Mycenae"*, in *Eikon*, pp. 39-62.

REHAK 1997 = P. REHAK, The Role of religious painting in the function of the Minoan Villa: the Case of Ayia Triadha, in R. HÄGG ed., *The Function of the 'Minoan Villa' (Proc. VIIIth Int. Symp. Swedish Inst., Athens 1992)*, Stockholm 1997, pp. 163-175.

RENFREW 2000 = C. RENFREW, Locus iste: Modes of Representation and the Vision of Thera, in *The Wall Paintings of Thera*, pp. 135-157.

RIEGL 1906 = A. RIEGL, Zur Kunstgeschichtliches Stellung der Becher von Vaphio, in *ÖJh* 9, 1906, pp. 1-19.

RODENWALDT 1919-20 = G. RODENWALDT, Mykenische Studien I. Die Fussboeden des Megarons von Mykenai, in *AM* 34-35, 1919-20, pp. 87-106.

RODENWALDT 1921 = G. RODENWALDT, *Der Fries des Megarons von Mykenai*, Halle 1921.

RODENWALDT 1927 = G. RODENWALDT, *Die Kunst der Antike*, (Propylaeen Kunstgeschichte III), Berlin 1927.

RUTKOWSKI 1981 = B. RUTKOWSKI, *Fruehgriechische Kultdarstellungen*, (AM Beiheft 8), Berlin 1981.

SÄFLUND 1987 = G. SÄFLUND, The Agoge of the Minoan Youth as reflected by palatial Iconography, in R. HÄGG, N. MARINATOS (eds.), *The Function of the Minoan Palaces (Proc. Conference Athens 1984)*, Stockholm 1987, pp. 227-233.

SANTI 1979 = F. SANTI, Il restauro dell'affresco di Raffaello e del Perugino in S. Severo di Perugi*a*, in *BdA* n.s. VI,1, 1979, pp. 57-63.

SCHACHERMEYR 1964 = F. SCHACHERMEYR, *Die minoische Kultur des alten Kreta*, Stuttgart 1964.

SCHIERING 1960 = W. SCHIERING, Steine und Malerei in der minoischen Kunst, in *JdI* 75, 1960, pp. 17-32.

SCHIERING 1965 = W. SCHIERING, Die Naturanschauung in der altkretischen Kunst, in *AK* 8,1, 1965, pp. 3-12.

SCHIERING 1976 = W. SCHIERING, *Funde auf Kreta*, Frankfurt- Zurich 1976, pp. 168-170.

SCHLIEMANN 1886 = H. SCHLIEMANN, *Tiryns. Der prähistorische Palast der Könige von Tiryns*, Leipzig 1886.

SCHNEIDER-FRANKEN 1913 = J.A. SCHNEIDER-FRANKEN, Die Technik der Wandgemälde von Tiryns, in *AM* 38, 1913, pp. 187-190.

SCHOEP 2002 = I. SCHOEP, The state of the Minoan Palaces or the Minoan Palace-State?, in DRIESSEN, SCHOEP, LAFFINEUR 2002, pp. 15-33.

SCHWEITZER 1928 = B. SCHWEITZER, *M.P. Nilsson: the Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion, eine Revision*, in *Gnomon 4*, 1928 (riprodotto in B. SCHWEITZER, *Zur Kunst der Antike*, Tübingen 1963, pp. 258-283).

SEEBER 2000 = R. SEEBER, 2000, Techniques of Plaster Preparation for the Minoan Wall-Paintings at Tell-el-Dab'a, in *The Wall Paintings of Thera*, pp. 91-102.

SHAW 1971 = J. SHAW, Minoan Architecture: Materials and Techniques, in *ASAA* 49, 1971, pp. 7-256.

SHAW 1972 = M.C. SHAW, *The Miniature Frescoes of Tylissos reconsidered*, in *AA* 1972, pp. 171-188.

SHAW 1978 = M.C. SHAW, A Minoan Fresco from Katsamba, in *AJA* 82, 1978, pp. 27-34.

SHAW 1995 = M.C. SHAW, *Bull Leaping Frescos at Knossos and their Influence on the Tell-el Dab'a Murals*, in *A&L*5, 1995, pp. 72-120.

SHAW 1998 = M.C. SHAW, 1998, The painted Plaster Reliefs from Pseira, in P.P. BETANCOURT, C. DAVARAS (edd), *Pseira II*, Philadelphia, pp. 55-76.

SHAW 2002 = M.C. SHAW, *Minoan and Mycenaean* Wall Hangings. New Light from a Wall Painting at Ayia Triada, in *Creta Antica* 3, 2002, pp. 93–104.

SHAW 2004 = M.C. SHAW, The "Priest-King" Fresco from Knossos: Man, Woman, Priest, King, or Someone Else?, in A.P. *Chapin ed., Χάρις: Essays in Honor of Sara A. Immerwahr,* Hesperia Supplement 33, Princeton, N. J. 2004, pp. 65-84.

SIPAHI 2001 = T. SIPAHI, New Evidence from Anatolia Regarding Bull-Leaping Scenes in the Art of the Aegean and the Near East, in *Anatolica* 27, 2001, pp. 107-125.

SMITH 1965 = W.S. SMITH, *Interconnections in the Ancient Near East*, New Haven-London 1965.

SNIJDER 1936 = G.A.S. SNIJDER, *Kretische Kunst. Aussage und Deutung*, Berlin 1936 (2 ed., riveduta e aggiornata, München-Zürich 1980).

SOLES 1992 = J.S. SOLES, *The prepalatial Cemeteries at Mochlos and Gournià and the House Tombs of Bronze Age Crete*, (Hesp. Suppl. XXIV), Princeton, New Jersey 1992.

Techne = LAFFINEUR R., BETANCOURT P. (Edd), *Τεχνη. Craftsmen, Craftswomen and Craftsmanship in the Aegean Bronze Age*. Proceedings of the 6th International Aegean Conference, Philadelphia, (Temple University, 18-21 April 1996) (=Aegaeum 16), Bruxelles 1999.

TELEVANTOU 1995 = C. TELEVANTOU, *Akrotere Theras. Hoi toichographies tes dytikes hoikias*, (Bibl. tes en Athenais Arch. Etairias 143), Athenai 1995.

Thalassa = R. LAFFINEUR (ed.), *Thalassa. L'Egée préhistorique et la mer, (Actes 3me Renc. égéenne int., Calvi, Corse, 23-25 avril 1990)*, (= *Aegaeum* 7), Liège 1991.

The Function = R. HÄGG, N. MARINATOS (edd), *The Function of the Minoan Palaces, (Proc. of the 4th Int.Symp. at the Swedish Inst. in Athens, 10-16 giugno 1984)*, Stockholm 1987.

The Minoan Thalassocracy = R. HÄGG, N. MARINATOS (edd), *The Minoan Thalassocracy. Myth and Reality, The Minoan thalassocracy myth and reality: proceedings of the third international symposium at the Swedish Institute in Athens, (31 May-5 June, 1982)*, Göteborg 1984.

The Wall Paintings of Thera = S. SHERRAT (ed.), *The Wall Paintings of Thera (Proc. of the First International Symposium, Akrotiri, September 1997*), Athens 2000.

Tiryns II = G. RODENWALDT, *Tiryns II. Die Fresken des Palastes*, Berlin 1912.

TSITSA 2018 = E. TSITSA, From Minoan Artists to Swiss Restorers through the Prism of Conservation, in *Chrosteres*, pp. 407-423.

TSOUNTAS 1896 = C. TSOUNTAS, Grapte stele ek Mykenon, in *ArcEph* 1896, pp. 1-22.

TZACHILI 2006 =I. TZACHILI, *Οι Αρχές της Αιγαιακής Προϊστορίας. Οι ανασκαφές στη Θήρα και τη Θηρασία τον 19ο αι.* Αθήνα 2006.

VAGNETTI L., 1972-73, L'insediamento neolitico di Festòs, in *ASAtene* 50-51, 1972-73, pp. 7-138.

VANSTEENHUYSE 2011 = KLAAS VANSTEENHUYSE, Centralisation and the Political Institution of Late Minoan IA Crete, in N. TERRENATO, D. C. HAGGIS, *eds. State Formation in Italy and Greece: Questioning the Neoevolutionist Paradigm*, Oxford: Oxbow Books, p. 61-74.

VASARI 1568 = G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scuoltori ed architettori*, 1568.

WALBERG 1986 = G. WALBERG, *Tradition and Innovation: Essays in Minoan Art*, Mainz a. Rhein 1986.

WALTER 1950 = O. WALTER, Studie über ein Blumenmotiv als Beitrag zur Frage der kretisch-mykenischen Perspektive, in *JÖAI* 38, 1950, pp. 17-41.

WARREN 1984 = P. Warren, *Of Squills*, in *Aux Origines de l'Hellénisme. La Crète et la Grèce* (Hommage à H. Van Effenterre), Paris 1984, pp. 17-24.

WARREN 2005 = P. WARREN, Terra cognita? The Territory and Boundary of the early Neopalatial Knossian State, in G. CADOGAN, E. HATZAKI, A. VASILAKIS (edd), *Knossos: Palace, City, State*, in (BSA Studies 12), 2004, pp. 159-168.

WIENER 1990 = M. WIENER, "The Isles of Crete? The Minoan Thalassocracy Revisited", in in D.A. HARDY, C.G. DOUMAS, J.A. SAKELLARAKIS, P.M. WARREN eds., *Thera and the Aegean World III. Proceedings of the Third International Congress, Santorini, Greece, 3-9 September 1989*, London 1990, pp. 128–161.

WIENER 2016 = M. WIENER, Beyond the Versailles Effect: Mycenaean Greece and Minoan Crete", in *RA-PI-NE-U: Studies on the Mycenaean World Offered to Robert Laffineur for His 70th Birthday*, *Aegis* 10, 2016, pp. 365–378.

YOUNGER 1976 = J.G.YOUNGER, Bronze Age Representations of Aegean Bull-leaping. *AJA* 80:2, 1976, pp. 125-137.

ZOIS 1994 = A. ZOIS, *Knossos. To ekstatiko orama*, Athenai 1994.

FINITO DI COMPORRE

1 MARZO 2020

CATANIA

Il corso di laurea magistrale in archeologia, dell'Università di Catania è attivo dal 2009 tramite una serie di convenzioni per il doppio titolo firmate dall'Università di Catania con l'Università di Varsavia (Polonia) Selcuk-Konya e Ege-Smirne (Turchia). Accanto alla ordinaria attività didattica il corso ha organizzato una serie di iniziative come mostre, convegni e seminari di respiro internazionale.
I Quaderni, dal titolo significativo di *Syndesmoi* (in greco antico: i legamenti del corpo), vogliono rappresentare il risvolto scientifico di questa attività, ospitando quei contributi alla ricerca che scaturiscono dalla collaborazione con istituzioni straniere.
Il volume 6 è dedicato alla pittura minoica ed intende offrire al lettore colto ed allo studente una prospettiva complessiva sullo sviluppo dell'arte dell'affresco a Creta nel II millennio a.C., considerata spesso come la prima espressione di uno spirito "europeo". Il libro intende anche illustrare il ruolo che la pittura murale ebbe nella creazione di una peculiare ideologia politico-religiosa specie tra il XVIII ed il XIII secolo a.C.

The International Course in Archaeology of the University of Catania has been active since 2009, thanks to a series of conventions for double degrees in Archaeology, signed by the Universities of Warsaw (Poland), Selcuk-Konya and Ege-Smirne (Turkey).
Since 2009, above and beyond its didactic commitments, the Course has given impetus to a variety of initiatives including international exhibitions, conferences and seminars.
The Quaderni, with their meaningful title of *Syndesmoi* (ligaments of human body, in ancient Greek), represent the scientific aspect of this activity, housing the results of research activities born from the collaboration among the participating universities.
Volume 6 is devoted to Minoan painting, and aims to introduce the educated reader and the students to the history of the art of the fresco in Crete in the II millennium b.C., often considered as the first expression of a European art. At the same time the volume reconstructs the role that mural painting played in the creation of a peculiar political and religious ideology especially between the XVIII and the XIII century b.C.

ISBN 979-12-200-6471-2
9 791220 064712

€ 15,00