

la préservation de l'indépendance de la *polis* et de l'intégrité de son territoire.

A.S. finit par souligner la relation entre sculptures hellénistiques et rhétorique asianique. Les principes et figures rhétoriques sont transcrits dans le monument. La dédicace sur l'acropole manipule savamment les aspects éthiques – bien et mal, les aspects esthétiques – beauté et laideur, les aspects politiques – amis et ennemis. En s'adressant à des communautés interprétatives aussi diverses que les Athéniens, les citoyens d'autres villes grecques, les Pergaméniens, les Macédoniens, les autres dynastes et leurs adhérents, les Romains et Italiens, le groupe possède au moins six discours multiples.

Les sculptures montrent le mal de l'époque à se définir soi même de façon positive; fini l'idéalisme intemporel de la période classique! Il fallait alors passer par la définition négative du barbare. Comme le Laocoon, le monument est *révélateur*: les Gaulois acquièrent le savoir au moment de leur mort.

Le catalogue commenté des blocs et les observations sur l'aire au sud-est du Parthénon de la

part de M. Korres livrent des informations complémentaires pour la restitution de l'ensemble. M. K. rappelle avantageusement l'aspect antérieur à la topographie actuelle, c'est-à-dire bien plus bas de quelques mètres, et donne en passant le coup de grâce à la division en deux terrasses par G. P. Stevens et J. A. Bundgaard.

Un livre exceptionnellement riche en enseignements à tout point de vue, incontournable pour qui s'intéresse aux arts visuels, à l'histoire en générale et à l'époque hellénistique en particulier. Il marque une étape importante dans la recherche sur cet ensemble et les productions attalides. Il s'imposera rapidement comme une référence.

Markus Kohl

IFÉA - Institut Français d'Études Anatoliennes
Palais de France
Nuru Ziya Sk. 10
34433 Beyoğlu-Istanbul
markus.kohl@ifea-istanbul.net

S. DESCAMPS-LEQUIME (a cura di)

PEINTURE ET COULEUR DANS LE MONDE GREC ANTIQUE

Musée du Louvre, Paris-Milano 2007

Il volume rappresenta gli Atti di un Convegno tenutosi al Louvre tra il 12 febbraio e il 27 marzo 2004. La pubblicazione, con la *Premessa* di Henry Loyrette Presidente-Direttore del Museo del Louvre, e l'*Introduzione* di Sophie Descamps-Lequime, curatrice del volume, è stata realizzata con il sostegno della Fondazione Stavros S. Niarchos. Gli incontri del Louvre costituiscono un nuovo punto di partenza per la conoscenza di straordinari monumenti, e garantiscono agli studiosi la possibilità di confrontarsi su opere d'arte solo in parte note, sulla qualità di queste, sui repertori iconografici e le peculiarità delle tecniche pittoriche in uso nella II metà del IV sec. a.C.

È opportuno sottolineare l'importanza di studi specialistici come quelli che costituiscono la pubblicazione in esame, per la conoscenza di un settore dell'arte greca ancora poco noto anche agli studiosi stessi, la cui rilevanza è stata resa nota al grande pubblico dalle scoperte avvenute tra gli anni '70 e

gli anni '90 del XX secolo in seguito agli scavi delle tombe reali ellenistiche nella Grecia settentrionale. Le pitture di straordinaria qualità e conservazione, portate alla luce in quegli anni, ma anche precedentemente, costituiscono il frutto di un'altissima committenza, in quanto ornavano le tombe dei sovrani macedoni e dei personaggi della corte. Quanto ci mostrano le facciate delle tombe, documenta in modo più puntuale rispetto ai templi, perché meglio conservate, il gusto del colore nell'architettura greca, che nella stesura del bianco sulle superfici in calcare intende riprendere il colore del marmo. Insieme alle decorazioni delle pareti interne, i sistemi pittorici decorativi parlano di una *koinè* culturale nell'insieme del mondo greco in cui il colore e tutte le sfumature di tonalità "dialogano" in modo costante con la materia e le forme.

Una serie di studi presenta nel volume le problematiche artistiche, storiche, conservative e tecniche delle tombe dipinte del regno di Macedonia, la

cui composizione prefigura la pittura pompeiana e in generale la pittura che si affermerà nell'Europa occidentale. Pur se già note, di queste tombe dipinte, alcune conservate in forme e colori di straordinaria vivacità e delle quali si conoscevano solo alcuni complessi monumentali come lembi isolati e staccati, non si era ancora visto uno studio così sistematico, un'analisi così a vasto raggio, una documentazione fotografica e grafica di tale eccellenza.

Tra i monumenti più famosi vanno annoverate la "Tombe des Palmettes" (inizi III sec. a.C.) e la "Tombe de Lyson et Callicle", secondo l'iscrizione apposta sopra la porta tra l'anticamera e la camera funeraria (fine III, metà II sec. a.C.). Ritrovate nell'antica Miéza, oggi Lefkandia, sono presentate da Katerina Rhômiopoulou (*Tombeaux macédoniens: l'exemple des sépultures à décor peint de Miéza*, pp. 15-25). Il restauro ha restituito nei suoi colori freschissimi e vivaci il complesso delle pitture: l'azzurro del fondo, il verde delle foglie delle palmette dipinte in bruno e rosa, il rosso vivo del cuore delle palmette e dei fiori alla base delle palmette stesse. E nel timpano della facciata due figure semirecumbenti, in cui sono stati riconosciuti o i defunti oppure due divinità, una maschile anziana (Hades?) e una femminile, spiccano con le loro vesti chiare sullo sfondo azzurro. Una porta in marmo, di separazione tra l'anticamera e la camera funeraria, crollata verso l'interno della tomba delle Palmette, ha permesso di individuare non solo il sistema di fissaggio dei battenti ma anche il modo di funzionamento della serratura. Anche nella Tomba di Lyson e di Callicrates figli di Aristofane, sul colore chiaro dell'intonaco del fondo splende il verde vivo del fogliame delle ghirlande e il giallo chiaro delle bende sacre contornate di verde scuro, tra le quali occhieggiano frutti rossi. Altri dettagli rendono straordinario questo complesso funerario: nelle lunette sono dipinte armi (elmi attici, scudo macedone, corazze, spade e schinieri) simili a quelle rinvenute nelle tombe durante gli scavi e le pitture della volta fanno pensare a una copertura in tessuto, una tenda, bordata da motivi che riproducono i merli di mura difensive e che è possibile possano essere stati ispirati dai bordi di stoffe e tappeti. Nelle pareti si aprono 22 nicchie, che contenevano l'urna con le ceneri del defunto il cui nome è scritto sopra ogni apertura in un'iscrizione in caratteri rossi; le nicchie sono separate in file verticali da pilastri dipinti.

Una splendida rappresentazione delle divinità dell'Ade proviene da due tombe reali di Aigai, e

cioè dal trono in marmo della tomba della regina Euridice e dal muro nord della tomba a cista di una delle mogli di Filippo II, messa in luce nel sito delle tombe reali del Grande Tumulo (Angeliki Kottaridi, *L'épiphanie des dieux des Enfers dans la nécropole royale d'Aigai*, pp. 27-46). All'incirca contemporanee (terzo quarto del IV sec. a.C.) escono dalla mano di due differenti pittori che lavorano per la committenza della corte e che rivelano concezioni profondamente diverse. La tomba della quinta sposa di Filippo II, morta giovanissima di parto e sepolta con il piccolo nato (secondo le analisi antropologiche condotte sulle ossa rinvenute), è dipinta in rosso uniforme (ossido di ferro) in tutta la parte bassa delle pareti, mentre il modulo superiore bianco contiene la scena divina dominata e illuminata dal colore bianco assoluto dei corpi degli dei, dei cavalli del carro di Hades, del petaso e della clamide di Hermes, delle vesti in cui si chiude Demetra nel suo dolore. Sulla superficie liscia e brillante ancora umida dell'ultimo strato, l'artista ha rapidamente e sommariamente disegnato le forme principali della composizione e in seguito ha dipinto con pennellate rapide, impressionistiche la scena del ratto di Persefone, in parte seguendo il disegno preparatorio, in parte distaccandosene con una capacità creativa sottolineata dalla Rhômiopoulou che ne evidenzia l'efficacia espressiva. Il confronto più volte sostenuto con le *lekythoi* a fondo bianco è giustamente scartato dall'autrice che sottolinea invece quanto la palette cromatica uniforme dei vasi sia da attribuire alla scomparsa dei colori e non alla scelta intenzionale del pittore, mentre la ricchezza, la vivacità e la plasticità delle forme che l'artista della tomba ha realizzato sono incomparabilmente superiori rispetto alle figure dai contorni disegnati nelle pitture delle *lekythoi* a fondo bianco. Attraverso il colore l'artista dei dipinti funerari ha realizzato il movimento e i volumi, come testimonia il mantello color porpora-viola di Hades o le chio-me giallo-brune, con pennellate arancio, scomposte dal vento di Persefone e di Hades stesso, oppure l'*himation* giallo con bordo viola della compagna di Persefone, scivolato dalle spalle e gonfiato dal vento dietro di lei. Nel suo studio, l'autrice affronta anche la diffusione delle raffigurazioni del mito di Persefone a partire dagli inizi del V sec. a.C. e che nel IV sec. a.C. appare nella ceramica della Magna Grecia, dove le credenze orfiche e pitagoriche, in cui la signora degli Inferi aveva un ruolo importante, assumono molta popolarità. Ma in questi vasi lo schema figurativo è quello delle nozze

con la dea sul carro a fianco dello sposo, piuttosto che quello del rapimento. Questa tradizione è stata rinnovata e trasformata dal pittore di Aigai che propone invece il mito secondo forme di drammatizzazione dell'evento con Persefone che si ribella al suo destino, e raffigura la dea che tende le braccia cercando aiuto e tentando di staccarsi da Hades. Per la prima volta viene rappresentato nudo il corpo della dea e la nuova concezione figurativa del mito inaugurerà una nuova iconografia nei secoli successivi.

Una scena diversa dello stesso mito compare nello schienale del trono della Tomba della regina Euridice, madre di Filippo II, magnifico mobile in marmo sul quale era deposta l'urna con le ceneri della defunta e che per il tipo di marmo scelto, il pario, e per le decorazioni che lo ornavano, doveva ricordare l'avorio e l'oro dei mobili reali. Le due divinità appaiono nel pannello dello schienale su un carro tirato da quattro cavalli che si dispongono a due a due in direzioni divergenti, aprendosi al centro per mostrare Hades e Persefone sul carro, in piedi affiancati e vestiti. La maestà della dea è sottolineata dai ricchi gioielli che indossa e dal gesto dello svelamento che la connota come la sposa del signore degli Inferi. Rispetto alla pittura della tomba del Grande Tumulo, questa intende presentare un'epifania divina che pertanto non può non essere resa frontalmente, anche quando, come qui, si tratti non di due figure in trono, ma, secondo una versione più ardua da realizzare, di due figure su una quadriga. Anche in questo caso, l'artista innova la tradizione, introducendo il motivo dinamico della corsa dei cavalli che riesce ad accordare, secondo la Rhômiopoulou, con la maestosità delle figure divine sul carro.

La grande e famosa pittura di caccia che orna la facciata della tomba II del Grande Tumulo di Vergina, assegnata cronologicamente al 336 a.C., viene ripresentata da Chrysoulla Saatsoglou-Paliadeli (*La peinture de la Chasse de Vergina*, pp. 47-55); con le nuove informazioni di carattere tecnico-stilistico lo studio impone una ravisitazione critica al lungo dibattito scientifico e un nuovo approccio alle opere che tra l'età classica e l'età ellenistica riflettono il rapporto stretto con la pittura, come il mosaico di Alessandro e Dario del Museo di Napoli, riconducibile allo stesso autore e a uno stesso committeente: non Philoxenos di Eretria e Cassandro, ma Alessandro III e forse Apelle. Ai lavori di Manolis Andronikos, alle sue ricerche e alle misure conservative da lui poste in atto, l'autrice dichiara un de-

bito di riconoscenza e un precedente prezioso, anche per i necessari accostamenti con le pitture della vicina Tomba di Persefone che un recente studio di Andronikos ha preso in considerazione. Le differenti tecniche utilizzate nei due complessi pittorici e le diverse impostazioni stilistiche autorizzano ad affermare la presenza, nella pittura monumentale greca alla fine dell'età classica, di tendenze e di scuole di grande vivacità e successo. Il disegno preparatorio della scena con numerosi personaggi che agiscono, è realizzato non a linee incise come nella tomba di Persefone, ma a piccoli tratti sottili, fini, individuabili solo a luce radente e dal punto di vista formale l'autrice nota come le figure si staglino sul fondo con volumi pieni, come sculture, tramite il modo di stendere le pennellate di colore a gradazione cromatica e non per mezzo della linea di contorno. La profondità della prospettiva è ottenuta grazie a piani multipli e alla riproduzione del paesaggio arricchito da alberi, rocce, animali, nel quale tuttavia gli uomini sono protagonisti assoluti. La Saatsoglou-Paliadeli discute anche l'ipotesi di attribuzione delle figure della scena di caccia a precisi personaggi storici e l'unica certezza alla quale si può giungere è l'identificazione del cacciatore più anziano con Filippo II e del giovane cavaliere con corona al centro della scena con Alessandro III. Secondo Pierre Briant nella scelta del tema reale per eccellenza della caccia al leone, Alessandro rendeva chiaro a tutti la sua posizione incontestabile di erede legittimo, non solo per il coraggio personale ma in particolare per la scelta esplicita di suo padre.

Il complesso funerario di Aghios Athanasios, vicino a Tessalonica, è affrontato da Maria Tsimbidou-Avloniti (*Les peintures funéraires d'Aghios Athanasios*, pp. 57-67). La facciata, scandita da pilastri ai lati della porta, reca una serie di fregi: in basso quello figurato continuo su fondo blu scuro, sopra il quale si dispone l'architrave liscio e sopra ancora la sequenza delle metope e triglifi del fregio dorico. Nel timpano si affrontano in posizione araldica due grifoni alati, simbolo di immortalità – ma anche guardiani vigili e feroci, compagni di Nemese e di Apollo – che tengono uno scudo color ocra e, a coronamento del frontone, si innalza una placca con palmetta. Al centro del fregio figurato c'è una scena di banchetto con sei banchettanti su tre *klinai* davanti alle quali si dispongono tre tavolini a tre zampe; i personaggi maschili sono accompagnati da due musiciste, suonatrici di *cithara* e di *aulos*. Nell'ambiente dove si svolge il banchetto è

presente un mobile che contiene i vasi del simposio, un *kilykeion*, e verso questa scena centrale si dispongono altri due gruppi convergenti verso il banchetto. A sinistra tre cavalieri probabilmente gli ospiti invitati e attesi e a destra un gruppo di guerrieri in costume macedone tradizionale. I colori vivaci e chiari delle vesti, delle stoffe poste sopra i letti, delle armi, staccano figure e mobili dal fondo scuro e malgrado la situazione di festa, l'evidente esibizione di ricchezza e di lusso nei mobili e nei tessuti e la scenografia maestosa, l'atmosfera di tristezza è percepibile in alcune figure giovanili, ammantate e chiuse nelle loro vesti e nell'espressione dei loro volti che la pittura è in grado di esprimere attraverso il modo di rendere gli occhi e i particolari dei volti. Nell'interpretazione dell'autrice, una simile raffigurazione è unica nell'iconografia funeraria greca e rappresenta il desiderio inconsapevole di immortalità, di una vita oltremondana in cui continuano ad avere valore le gioie della vita e del convito.

Confrontando le pitture delle tombe reali di Aigai con quelle di Lefkandia e di Aghios Athanasios, Hariclia Brécoulaki (*Suggestion de la troisième dimension et traitement de la perspective dans la peinture ancienne de Macédoine*, pp. 81-93; *Splendeur ou durabilité? Peintures et couleurs sur les tombeaux macédoniens: aspects de leur conservations*, pp. 95-107) fa emergere le conquiste della pittura greca a partire dalla seconda metà del IV sec. a.C. in termini di prospettiva, di pieno controllo della terza dimensione. Nei dipinti la profondità di campo è ottenuta mediante velature progressive e modulando l'intensità del colore. Nello stesso tempo le analisi sugli strati di colore e sui pigmenti, lo studio delle condizioni di rinvenimento e i modi dell'interramento dei complessi funerari, così come l'evidenziazione dei microclimi instauratisi dopo le scoperte, la profonda conoscenza dei testi antichi in merito alla pittura e soprattutto di Plinio il Vecchio, hanno alzato il livello della conoscenza di queste pitture in generale e hanno portato la studiosa a individuare con molta precisione le cause del degrado e le vie più corrette per gli interventi di conservazione.

Il rapporto tra i complessi reali macedoni e nuove serie di dipinti sia in tombe a cista che in complessi residenziali privati di Amphipolis, città inserita nel regno di Macedonia alla metà circa del IV sec. a.C., viene esposto da Pénélope Malama (*Le décor pictural des tombes récemment mises au jour à Amphipolis*, pp. 109-119). Una di queste tombe, Tomba a cista 1, settore A, dipinta all'interno con una scena

di gineceo, mostra una figura femminile seduta a fianco di un cassone dipinto a triangoli contrapposti. La donna, dall'alta capigliatura bionda, indossa un chitone color ocra orlato di blu, un *himation* azzurro e porta una collana di perle ocra. Alla sua sinistra un grande oggetto rotondo e alla sua destra una figura femminile con chitone giallo bordato da una fascia di color malva, che si muove in direzione opposta. La presenza di colombe accentua la caratterizzazione dell'ambiente come una stanza femminile, analogamente a quanto è emerso anche da altre tombe a cista della regione di Amphipolis. Altre pitture provenienti da altre tombe e dall'abitato di Amphipolis insieme con i dati di scavo e gli oggetti in esse rinvenuti, indicano la ricchezza e il carattere cosmopolita della città, l'influenza della grande pittura macedone dalla metà del IV fino al II sec. a.C. e la presenza di atelier locali che sono ben inseriti nella corrente artistica della metà del IV sec. a.C.

Nel volume sono stati presentati anche aspetti collaterali – ma essenziali per comprendere il tessuto connettivo della diffusione di stili, iconografie e tecniche pittoriche nell'ambito dell'ellenismo e del mondo mediterraneo – come la stretta dipendenza tra la pittura parietale e la scultura, messa a tema nell'intervento di B. Bourgeois, Ph. Jockey, con la collaborazione di H. Brécoulaki e A. Karydas, *Le marbre, l'or et la couleur. Nouveaux regards sur la polichromie de la sculpture hellénistique de Délos*, pp. 163-192; mentre la coeva coroplastica dipinta è studiata da V. Jeammet, C. Knecht, S. Pagès-Camagna, *La couleur sur les terres cuites hellénistiques: les figurines de Tanagra et de Myrina dans la collection du musée du Louvre*, pp. 193-204. Il passaggio dalla pittura al mosaico è stato affrontato da A. M. Guimier-Sorbets, *De la peinture à la mosaïque: problème de couleurs et de techniques à l'époque hellénistique*, pp. 205-218. Interessanti considerazioni sugli aspetti decorativi dei letti funebri sia in legno che in marmo ci vengono dal saggio di Despina Ignatiadou (*Le verre incolore, élément du décor polychrome du mobilier funéraire de Macédoine*, pp. 219-227), che affronta gli aspetti decorativi di tali mobili e in particolare le incrostazioni in vetro, avorio e ambra di letti in legno che poi nel IV sec. a.C. vengono sostituiti da letti in marmo che riprendono le tipologie e le decorazioni dei mobili in legno. L'uso del vetro trasparente appare nel IV sec. a.C. e non si perde tuttavia la tecnica di dipingere in rosso la superficie su cui appoggiare la lastra di vetro trasparente, come gli esempi in oro realizzati con una lamina d'oro dipinta di rosso

sulla quale si appoggia la lamina a sbalzo coperta poi da una placchetta di vetro incolore. Appare così con chiarezza da decine di esemplari in legno e da altri in marmo che in Macedonia l'uso dell'oro, del vetro incolore, fabbricato per imitare il più prezioso cristallo, e del colore erano assai più diffusi di quanto non si pensasse.

I legami con il mondo ellenistico occidentale vengono evidenziati sia da Angelo Bottini che da Valeria Valerio in due studi che nascono dall'occasione del restauro di due monumenti funerari: la Tomba C, pertinente a un complesso di Napoli per la Valerio e un sarcofago dipinto di Tarquinia per Angelo Bottini. La Valerio riprende l'analisi di una tomba pertinente al complesso funerario dei Cristallini di Napoli, datato alla prima metà del III sec. a.C. e oggi meglio collocato in un quadro iconografico e stilistico in seguito a più puntuali osservazioni delle singole partizioni decorative (fregio modulare a grifoni, ghirlande tra i pilastri che scandiscono la parete con le *klinai* dipinte, teste di Gorgoni e patere) e della tecnica di stesura dei colori (*Observations sur le décor peint de la tombe C du complexe monumental des Cristallini, Naples*, pp. 149-161). Le corrispondenze con la Macedonia sono evidenziate, senza tuttavia postulare una derivazione diretta, ma piuttosto, riprendendo un'ipotesi già in passato avanzata dalla Baldassarre, collegate ad una rapida diffusione e circolazione di tecniche proprie dell'età ellenistica.

Angelo Bottini (*Le cycle pictural du "sarcophage des Amazones" de Tarquinia: un premier regard*, pp. 133-147) riprende lo studio di un sarcofago dipinto con scene di Amazzonomachia, scoperto nel 1869 a Tarquinia, ma che richiedeva un rilevamento fotografico completo e la ripresa di una serie di analisi di laboratorio alle quali Brékoulaki nel 2001 aveva dato un impulso fondamentale. Bottini giunge ad ulteriori definizioni delle caratteristiche dei pigmenti usati, per la maggior parte di origine minerale, come la geothite per l'ocra, il blu egiziano per il blu; il bianco di piombo è un componente usato non solo per realizzare il bianco ma anche per la preparazione del rosso, unendolo all'ematite e al cinabro. Il rosa invece è di origine organica in quanto è ottenuto per assorbimento su un supporto inerte (il bianco di piombo) dell'estratto di un mollusco chiamato *murex trunculus*. La struttura narrativa dell'avvenimento mitico, fortemente coerente è dipendente dal disegno preparatorio frutto di una sola mano, mentre la realizzazione finale è il risultato di almeno due pittori, come mostra l'analisi

stilistica. Alla conclusione delle sua serrata analisi Bottini ritiene possibile pensare che la struttura originaria delle scene abbia potuto essere formulata in Magna Grecia e in particolare a Taranto nella seconda metà del IV sec. a.C., in un orizzonte artistico in cui l'iconografia dei combattenti del mito si arricchisce delle esperienze della pittura vascolare con scene di battaglia.

Gli aspetti di carattere tecnico, i modi di stendere la pittura su supporti calcarei, il problema dell'alterazione di pigmenti è affrontato anche da Agnès Rouveret e da Philippe Walter (*Couleur et matières dans les peintures hellénistiques du musée du Louvre*, pp. 121-131) che prendono in considerazione una serie di pitture provenienti da Cirene e da Alessandria. Per il primo caso si tratta di sei metope di un fregio dorico della tomba "de la Balançoire" di Cirene, pubblicata da L. Bacchielli nel 1976 e dallo studioso datata intorno al 200 a.C., una sorta di elegia funebre per immagini. L'interpretazioni delle fonti letterarie, in particolare Aristotele precettore di Alessandro, le puntuali osservazioni stilistiche e quelle relative all'uso di pigmenti molto utilizzati nella pittura ellenistica come l'ematite rossa, il bianco di piombo, i pigmenti rossi a base di piombo e il blu egiziano, inducono gli autori a inserirla, grazie anche al confronto con la documentazione macedone, in un periodo di mezzo tra l'età classica e la ripresa del classicismo alla fine dell'età repubblicana e l'inizio dell'impero. Per il secondo caso abbiamo a che fare invece con stele funerarie dipinte con immagini tratte dal repertorio figurativo greco attico datate alla metà del III sec. a.C. Le analisi chimico-fisiche dei pigmenti hanno evidenziato la vasta gamma di colori impiegati e la brillantezza e vivacità delle tinte, stese dopo una definizione dei contorni delle figure tracciati a inchiostro nero. La tavolozza cromatica si arricchisce di nuovi pigmenti, di origine esotica, probabilmente dopo la conquista di Alessandria, in consonanza con un passo di Petronio (*Satiricon*, 2, 7-8) che attraverso una metafora pittorica denuncia l'audacia degli Egiziani, cioè gli alessandrini, che hanno inventato una sorta di riassunto della pittura causa della decadenza di questa grande arte (p. 131).

Ad Agnès Rouveret dobbiamo anche una rilettura delle fonti antiche sulla pittura (*La couleur retrouvée. Découvertes de Macédonie et textes antiques*, pp. 69-79) e naturalmente la Rouveret suggerisce un percorso che sviluppa i concetti teorici ed artistici a partire da Aristotele.

In conclusione, è da apprezzare particolarmente

l'aver creato l'occasione per un confronto tra specialisti presentando alla discussione della comunità scientifica la verifica accurata, le proposte interpretative, il quadro ampio del panorama della pittura ellenistica sia in Grecia che nell'occidente italico, il contesto culturale in cui si sviluppa, le problemati-

cità e le questioni ancora aperte. Inoltre è da ammirare la qualità dell'edizione arricchita da immagini a colori di alta definizione, grafici chiari, ricchezza della documentazione tecnica e scientifica.

Annapaola Zaccaria Ruggiu

C. G. MALACRINO e E. SORBO (a cura di)

ARCHITETTI ARCHITETTURA E CITTÀ NEL MEDITERRANEO ANTICO

Atti Convegno SSAV, Fondazione di Studi Avanzati in Venezia giugno 2005, Milano 2007.

Tra storici dell'architettura e archeologi c'è un rapporto di vecchia data, che risale all'epoca delle prime grandi imprese di scavo: quando nel 1875-77 il Curtius scava ad Olimpia l'*Heraion* e il tempio di Zeus – due capisaldi nella storia dell'architettura greca di età classica – lo fa con un metodo che, per quanto rudimentale, possiamo definire stratigrafico. Questo rapporto di stretta collaborazione è proseguito naturalmente nel corso del Novecento. Ma oggi – diciamo in questi ultimi due decenni – ha un significato e forme nuove. Nella odierna teoria e prassi archeologica è diventato fondamentale il problema del contesto: il senso di una statua, di un sarcofago, di un mosaico può essere compreso in tutti i suoi aspetti solamente all'interno del contesto architettonico per il quale è stato creato. Per questo motivo chi si occupa di scultura o di pittura non può prescindere, come troppo spesso si è fatto in passato, dalla conoscenza dei monumenti in cui questi manufatti erano collocati. Uno dei meriti del volume in esame è quello di coniugare in modo molto efficace problemi di storia dell'architettura con quelli di archeologia e di storia dell'arte classica.

Nel saggio introduttivo "Gli architetti ellenistici: lavoro e progettazione" (p. 1 ss.) Paolo Barresi esamina il ruolo dell'architetto, i rapporti con la committenza, regale e privata, e le modalità di realizzazione dei progetti. Gli architetti di età ellenistica continuano ad utilizzare la più importante eredità del mondo classico, il sistema degli ordini dorico, ionico e corinzio, codificato nel corso del V sec. a.C.; ma senza il condizionamento della funzione tettonica sono liberi di condurre sperimentazioni senza precedenti sulle proporzioni di colonne e trabeazioni, sulle combinazioni e sovrapposizio-

ni di ordini diversi, sull'utilizzo degli ordini tradizionali in nuove tipologie monumentali. Barresi sottolinea che il periodo ellenistico segna un forte incremento nella domanda di prestazioni da parte degli architetti. È la stessa osservazione che si è fatta tante volte a proposito della domanda di manufatti artistici, e le ragioni sono le stesse: alle committenze tradizionali delle *poleis* e di facoltosi privati si aggiungono le opportunità di lavoro offerte dalle committenze regali, dall'evergetismo dei sovrani di Alessandria, Antiochia e Pergamo. Più che nel periodo classico, l'architetto diventa una figura istituzionale. Una iscrizione ateniese databile nel 337/336 (l'anno della morte di Filippo II, il padre di Alessandro Magno) nomina "l'architetto stipendiato dalla città", dunque un architetto stabilmente assunto, che non solo cura la costruzione di nuovi edifici, ma si occupa anche della collocazione di statue e iscrizioni pubbliche (cioè provvede alle esigenze di quello che oggi chiamiamo decoro urbano), progetta opere difensive, o entra al servizio dell'esercito come esperto di poliorcetica.

Le pagine sulle procedure che vanno dalla proposta al progetto all'edificio compiuto dovrebbero essere ben presenti a chiunque si occupi di architettura antica. Le fonti sono piuttosto numerose (molto più che quelle relative all'età romana) ed esplicite, e descrivono un iter che assomiglia a quello degli attuali concorsi di architettura, con la presentazione dei diversi progetti ad una commissione, che era incaricata anche di appaltare i lavori, e di vagliare la scelta dei materiali – più o meno costosi, a seconda dell'entità dei finanziamenti. Analoga procedura si usa di fronte a iniziative evergetiche da parte di privati cittadini: in questo caso era la città intera ad esprimere particolari preferenze, come