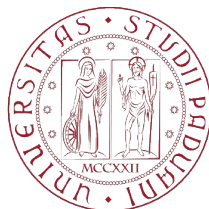


1222 • 2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei beni culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del
Cinema e della Musica

Corso di Laurea in Archeologia

Tomba III di Agios Athanasios, Salonicco: la
ricostruzione di un simposio

Relatore:

Ch.ma Prof.ssa Monica Salvadori

Laureando:

Nicolò Frigo

Matricola: 1175632

ANNO ACCADEMICO 2022/2023

INDICE

<i>INTRODUZIONE</i>	Pag. 3
<i>CAPITOLO 1. LA SCOPERTA</i>	Pag. 5
<i>CAPITOLO 2. LA STRUTTURA</i>	Pag. 13
<i>2.1 IL CORREDO</i>	Pag. 17
<i>CAPITOLO 3. L'APPARATO DECORATIVO</i>	Pag. 23
<i>3.1 IL FREGIO</i>	Pag. 27
<i>3.1.1 SCELTE CROMATICHE E TECNICHE UTILIZZATE</i>	Pag. 37
<i>3.2 LE FIGURE MEGALOGRAFICHE</i>	Pag. 41
<i>3.3 GLI SCUDI</i>	Pag. 45
<i>3.4 IL TIMPANO E GLI ACROTERI</i>	Pag. 49
<i>CAPITOLO 4. VALORIZZAZIONE</i>	Pag. 51
<i>CONCLUSIONE</i>	Pag. 57
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	Pag. 59
<i>SITOGRAFIA</i>	Pag. 59

INTRODUZIONE

Alla base di questo studio vi è l'analisi di un monumento funerario macedone, del suo ritrovamento, le fasi del suo scavo, l'architettura e le tecniche realizzative ed in particolare l'apparato decorativo posto sia nella camera interna sia, soprattutto, su tutta la facciata d'ingresso. In particolare, si pone l'accento sull'analisi del tema rappresentato nel fregio che scorre sopra la porta d'ingresso, per la sua interezza, in quanto costituisce un unicum, per la sua particolarità, dei temi adottati per adornare le facciate d'ingresso degli edifici funerari macedoni.

Le motivazioni che mi hanno spinto ad affrontare tale tematica hanno una duplice natura. L'interesse nei confronti della pittura funeraria macedone, sviluppato durante il percorso di studi svolto, in particolare durante il corso svolto dalla professoressa Salvadori, e la volontà di approfondire la tematica delle tecniche e i pigmenti utilizzati per realizzare le scene dipinte. Dopo essermi documentato sugli scavi condotti, i resoconti di scavo condotti dalla professoressa Tsimbidou-Avlonitou e le analisi svolte dalla professoressa Breoulaki sull'apparato decorativo hanno fornito le basi su cui ho fondato la mia ricerca.

L'obiettivo di questa tesi di laurea, innanzitutto, è quello di fornire un quadro chiaro sull'importanza dell'apparato decorativo rinvenuto sulla facciata del monumento, mettendone in evidenza le tecniche di realizzazione, i pigmenti utilizzati e soprattutto il valore simbolico che poteva assumere il tema adottato in onore del defunto, rispecchiando il suo status sociale nella società macedone. In secondo luogo, si vuole fornire un quadro della sua importanza culturale all'interno del patrimonio artistico ed archeologico macedone e la sua scarsa, o quasi inesistente, valorizzazione odierna.

È stata condotta una ricerca, in primo luogo, nella bibliografia della dottoressa Tsimbidou-Avlonitou riguardo i resoconti di scavo, dai primi rilievi fino al suo ritrovamento, e della dottoressa Breoulaki per quanto riguarda le analisi svolte sull'apparato decorativo del monumento. In secondo luogo, mi sono recato in prima persona sul luogo del monumento per visitarlo, constatando le attuali condizioni sia del

parco archeologico sia del monumento stesso, raccogliendo numerose informazioni riguardo la valorizzazione attuata dal governo Greco sul monumento.

La tesi è articolata in quattro capitoli: nel primo capitolo viene fornita la storia completa degli scavi eseguiti, dal suo ritrovamento nel 1994, fino alla fine degli scavi nel 2008, in concomitanza con la costruzione della teca di protezione del monumento. Nel secondo capitolo viene esposta l'architettura del monumento descrivendo la sua planimetria, il suo alzato, gli elementi architettonici usati per la costruzione della facciata ed il corredo trovato, e faticosamente ricostruito, all'interno della camera del monumento. Il terzo capitolo si concentra sulla descrizione dell'apparato decorativo riguardante la facciata monumentale, in particolare del fregio che corre sopra tutta la porta d'ingresso, la diversa tipologia degli strati preparatori utilizzati come base per le numerose figure ed i differenti pigmenti utilizzati per ottenere le differenti colorature utilizzate. Nel quarto capitolo, infine, si descrive lo stato di conservazione in cui volge il monumento, descrivendo la mia esperienza in prima persona, e si tenta di dare una proposta di valorizzazione più adatta all'importanza, sia artistica che culturale, che il monumento rappresenta.

Grazie a questo lavoro di ricerca è stato possibile analizzare, in tutti i suoi fattori, il monumento funerario macedone di Agios Athanasios, esponendo in maniera esaustiva l'importanza del suo apparato decorativo, essendo una delle poche testimonianze rimaste dell'arte pittorica macedone, ed una possibile soluzione per la sua adeguata valorizzazione in modo da riuscire a conferire la giusta importanza che il monumento deve ricevere.

1. LA SCOPERTA

“E io ti dico che non esiste momento più amabile di quando la gioia regna fra tutto il popolo, e i invitati in palazzo stanno a sentire il cantore, seduti in fila; Vicino sin tavole piene di pane e di carni, e vino al cratere attingendo, il coppiere lo porta e lo versa nei calici: questa in cuore mi sembra la cosa più bella”

(Omero, *Odissea*, IX, vv. 5.11.)

Haghios Athanassios è una piccola frazione moderna nell'unità regionale di Salonicco, facente parte del più grande comune di Chalkidona. È situata a circa 20 Km ad ovest della città stessa lungo la strada antica statale che collegava, in passato, Salonicco alla Macedonia occidentale e alla Grecia meridionale, e 15 Km ad est dell'antica Pella. Secondo le fonti letterarie l'antica città di Chalastra si trova in questa zona, esattamente sulla sponda occidentale del fiume Axios, ed è altamente probabile che l'intero sito di Haghios Athanassios sia legato a questa città ed al suo cimitero (*foto 1*).¹

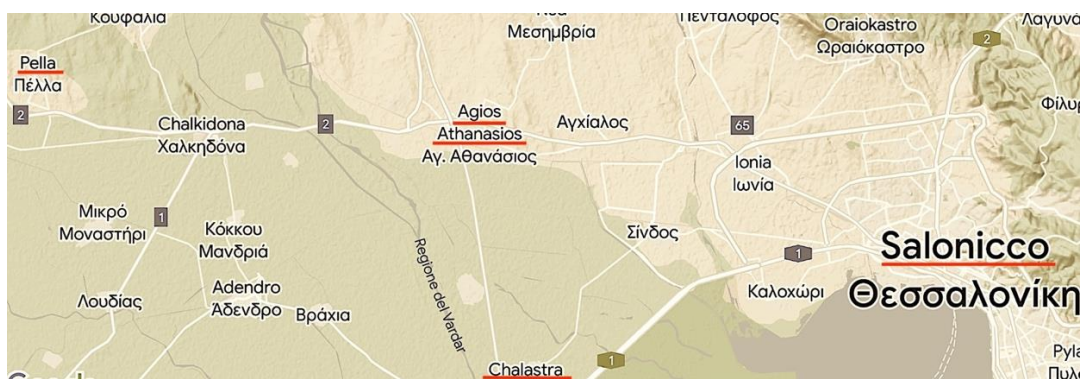


Foto 1. Localizzazione di Agios Athanasios (Google Maps).

Dal 1992 il sedicesimo eforato di antichità preistoriche e classiche di Salonicco ha avviato uno sforzo per valorizzare il sito archeologico nell'area di Haghios Athanassios. Il sito

¹ Opere Citate: *Atti* 2002, pp. 37-42; Avlonitou 1997, pp. 427-438; Avlonitou 1998, pp. 231-237; Avlonitou 2002, pp. 91-97; Avlonitou 2012, pp. 283-290.

comprende, oltre alle numerose tombe del periodo arcaico, classico ed ellenistico, due delle cosiddette tombe macedoni che furono rinvenute alla fine degli anni 60.

La prima è un tipico esempio di questa particolare categoria di monumenti funerari: è costituita da due camere con copertura a volta ed è dotata di una facciata di ordine dorico, mentre tutto il monumento era coperto da un tumulo allungato.

L'altra, situata ai confini orientali dell'abitato moderno, è una tomba più piccola, ad una camera, con una bella facciata ionica, un tempo decorata da stucchi dipinti. Entrambe le tombe risalgono al III sec. a.C. A meno di 100 metri dalla tomba situata nel confine orientale si leva un grande tumulo, il cui diametro raggiungeva i 90 metri e la sua altezza i 18 metri (*foto 2*). Il grande tumulo non era mai stato indagato ed il team incaricato di studiare il sito, guidato dalla professoressa Maria Tsimbidou-Avloniti, nella primavera del 1994 iniziò a progettarne lo scavo, dal momento che l'esistenza del tumulo stesso era messa in pericolo dai piani di espansione della nuova città. La progettazione dello scavo dovette affrontare diverse problematiche riguardanti diversi ambiti: era infatti necessario valutare in anticipo tutta una serie di fattori.

Innanzitutto, il tumulo stesso rappresentava da solo un importante risultato tecnico della sua epoca e quindi andava trattato con il rispetto dovuto. Inoltre, l'esistenza di un'alta torre dell'acqua sulla sommità del tumulo stesso, così come il gran numero di pini presenti in quella zona del sito, costituivano ulteriori difficoltà.



Foto 2. Il sito archeologico ad est di Hagios Athanassios nel 1993. A destra, il grande tumulo prima dello scavo (Avlonitou 2002).

Per evitare la totale distruzione del tumulo, si decise di affrontare diverse trincee di prova in periferia dello stesso, mirando ad uno studio approfondito della stratigrafia, in modo tale che ciò potesse aiutare la ricerca dell'ubicazione del monumento stesso.

La prima trincea di prova venne realizzata lungo il versante orientale del tumulo nell'Aprile del 1994. Venne scelto questo punto di partenza perché venne stimato che il monumento previsto avrebbe potuto avere lo stesso orientamento della vicina tomba ionica macedone. Sin da subito le aspettative sembrarono avverarsi grazie alla apertura di due pozzi rettangolari in corrispondenza delle pareti interne della trincea. Lo scavo del primo pozzo ha restituito una grande fossa a cista in mattoni di fango, che era stata schiacciata dal peso delle pesanti lastre di *poros* che ricoprivano la tomba. Al suo interno vi era un banco di forma rettangolare, dove era stato deposto il defunto. Almeno tre sigilli di ferro e quattro punte di lancia che identificavano il defunto come un giovane guerriero. Inoltre, due paia di speroni di bronzo, oggetti piuttosto rari da rinvenire in una tomba, sottintendevano il rango sociale e militare del defunto: si trattava molto probabilmente di un cavaliere del corpo reale macedone. Il corredo era composto anche da una coppa d'argento (*foto 3*), l'offerta più preziosa, ed un vaso a vernice nera, con bocca trilobata ed anse a forma di serpente (*foto 4*): si trattava di un *unguentarium*, una boccetta di profumo che conteneva una pallina di argilla, funzionale ad agitare l'olio profumato che conteneva. Furono rinvenuti anche comuni tipi di unguentaria ed un'umile ciottola fittile,

grazie ai quali è stato possibile identificare una data abbastanza precisa per la sepoltura, intorno all'inizio del III sec. A.C.

Nei giorni seguenti venne approfondito lo scavo del secondo pozzo, solo quattro pollici a nord del precedente. Venne alla luce la facciata di un'altra tomba con l'ingresso sigillato da tre blocchi di pietra. Una volta aperta la tomba, davanti alla parete di fondo, si identificò una cassa d'argento sigillata, classificata come *larnax*, che si ergeva su di una base di *poros*. Si trattava di una tomba a camera piuttosto stretta, dotata di una pseudofacciata, realizzata in mattoni crudi stuccati. Le pareti interne erano decorate da alcuni affreschi con decorazioni a motivi semplici, fasce floreali o oggetti cari della vita quotidiana. Le pareti laterali erano divise in tre zone colorate mentre sulla fascia bianca in alto erano raffigurati alcuni oggetti usati dalle donne. Sulla parete di fondo venne tentata la raffigurazione in resa prospettica di una cassa, probabilmente lignea, decorata con triangoli intarsiati e con due rotoli di papiro sul coperchio (*foto 5*). Inoltre, furono identificati pezzi di stoffa originariamente appesi alle pareti, ed alcuni resti di uno specchio e di una colomba. Un altro elemento identificato, non molto comune, consisteva in un paio di sandali neri in pelle pregiata con suola rosa nonché parte di un altro paio di scarpe in morbida pelle. La cassa d'argento ha la forma di un semplice cofanetto, decorata con due dischi d'argento sbalzati da una stella a sedici raggi (*foto 6*). La cassa venne trasferita al Museo archeologico di Salonicco, dove fu accuratamente aperta da esperti conservatori, al fine di proteggerne il contenuto da qualsiasi improvviso cambiamento di condizioni. Una volta aperta ci si rese conto che la cassa in realtà era in legno, di cipresso, ricoperto da una spessa lastra d'argento puro. All'interno erano state depositate le ossa cremate di una donna deceduta, avvolte in un telo viola oro che si era quasi totalmente decomposto. Tra le ossa fu rinvenuto anche un anello d'oro con una lunetta ovale di vetro. Sulla base, accanto il *larnax* d'argento, erano stati collocati alcuni oggetti del corredo funerario: una pisside smaltata di nero, un *alabastron* ed un'insolita ciotola di vetro scuro. Sul pavimento erano presenti una *phiale* in bronzo ed alcuni caratteristici vasi fittili, che aiutarono a datare la tomba verso la fine del IV sec. a.C.

Eccezionale fu il ritrovamento dei resti della pira funeraria appena fuori dall'ingresso: in quest'ambito furono identificati i pezzi di una pisside "West Slope", una lampada a tre ugelli e i resti del lussuoso letto ligneo, dove il defunto era stato deposto e cremato, secondo l'usanza macedone di sepoltura dei nobili, che ricorda i riti funerari omerici. Il

letto ligneo era decorato con vetri intarsiati e figure in avorio, come suggerisce il ritrovamento di una minuscola testa, che, sebbene bruciata, era di superba qualità.

Pertanto, l'indagine della parte orientale del tumulo produsse importanti reperti, ma non le prove del monumento principale che era atteso. Quindi vennero proseguite le trincee di prova alla periferia, studiando ed indagando attentamente la stratigrafia, che aiutarono la comprensione della costruzione del tumulo. Dopo quasi un mese di sforzi, venne aperta una seconda trincea nella parte orientale del tumulo, questa volta poco distante dal suo centro. La trincea cedette i confini di un pozzo che alla fine si rivelò essere l'inizio del *dromos* di una tomba macedone. Tuttavia, furono necessarie altre tre settimane per formulare la trincea verso il centro del tumulo e per creare terrazze a gradoni per proteggere il monumento ed il gruppo di lavoro da un possibile crollo. Venne rimossa anche la vecchia torre dell'acqua dalla sommità del tumulo, con la collaborazione di servizi tecnici speciali.

Il 15 giugno 1994 le aspettative del team si avverarono: frammenti di volute fiorite, modanature colorate e grifoni con ali d'orate iniziarono ad essere recuperati dalla terra del tumulo. Il monumento venne portato alla luce lentamente, come il risultato di un lavoro costante, mentre si cercava di concepire le successive impressioni. Durante lo scavo il team si rese conto che il monumento era stato saccheggiato nell'antichità lasciando ben poco di quello che poteva costituire l'intero corredo funebre. Nonostante ciò, venne riportata alla luce la facciata interamente decorata: un fregio dipinto correva lungo tutta la facciata sopra la porta d'entrata, ai lati della quale si stagliavano due figure umane di guerrieri dipinti a grandezza naturale.

Fin dal primo momento dalla sua scoperta il monumento venne protetto con una copertura provvisoria ed un sistema d'allarme volti a mirare alla protezione delle pitture e del monumento stesso, in attesa dei fondi per una teca protettiva permanente, con un impegno notevole e sforzi costanti e laboriosi, che coinvolsero tutti i membri del team scientifico, archeologi, architetti e conservatori.

Dopo quattordici anni dal ritrovamento, durante i quali sono stati presentati e rivisti diversi piani per la costruzione di una copertura fissa del monumento, nel 2008 venne approvato un progetto ed affidato ad un'impresa di scavo. Durante i primi scavi per la costruzione dell'opera vennero rilevate evidenti tracce di bruciature, la presenza di

conchiglie ed ossa bruciate di piccoli animali o uccelli, aiutando a documentare l'esecuzione di sepolture durante il processo della lunga costruzione del tumulo, atto noto anche dall'indagine su altri tumuli funerari. Il progetto proseguì un anno e mezzo dopo, nel luglio del 2010, quando venne effettuato un breve scavo dietro la tomba macedone, dove era stata precedentemente individuata un'area con resti d'incendio che fino a quel momento non si era potuto indagare. Lungo tutto questo tratto, nella parte sud-occidentale del tumulo, i terrapieni degli strati sovrastanti presentavano sporadiche tracce di ossa bruciate, conchiglie e chiodi di ferro. Venne rilevata, strato per strato, una fossa circolare, del diametro di circa 1,50 metri, che si restringeva gradualmente verso la parete occidentale della tomba. Era la fine del tunnel degli antichi profanatori della tomba che si calavano quasi verticalmente, per più di dodici metri nelle viscere del grande tumulo, fino a localizzare il monumento. La maggior densità dei reperti, tuttavia, si trovava ad una distanza di 5 metri dalla parete sud del monumento, dove si trovava il luogo nel quale fu realizzata la pira funeraria. Occupava un'area lunga 2 metri, con una larghezza massima conservata di 1,70 metri. Vennero osservate tracce nel terreno intensamente rosse e nere, uno strato di cenere con la presenza di sporadico carbone, oltre ad una concentrazione di ossa carbonizzate, quasi fuse, al centro: nello strato furono recuperati frammenti di ceramica, alcuni chiodi e frammenti di mattoni, apparentemente provenienti dalla struttura antincendio. Inoltre, vennero rinvenuti resti di lastre di rame dorato ad indicare l'esistenza di corone che venivano gettate nelle fiamme. Esse coprivano quasi completamente il defunto sul lussuoso letto ligneo. La collocazione topografica del focolare corrispondente al punto centrale più alto del monumento, a conferma che l'edificio venne interrato subito dopo la sua costruzione, mentre rimase visibile la facciata ornata. Proprio all'inizio di questo piccolo primo tumulo, lungo la parete orientale, furono ritrovati frammenti di recipienti colorati per bere, principalmente *kanthara*, ossa di piccoli animali, nonché ossa di animali più grandi, forse pascolanti. Questi ritrovamenti, uniti all'accumulo di una grande quantità di conchiglie di molluschi bivalvi, documentano qui lo svolgimento di un funerale, che sarebbe stato organizzato dopo il completamento dei primi lavori di sterro, dopo le procedure di sepoltura. Venne rinvenuta anche una moneta di bronzo, ben conservata, di Filippo II, una di quelle considerate una coniazione postuma e contemporanea ad Alessandro III, aggiungendo la propria testimonianza alla creazione

del grande tumulo ed avvalorando la datazione inizialmente proposta della fondazione del monumento all'inizio dell'ultimo quarto del IV sec. a.C.

Dopo una successiva ulteriore pausa di molti mesi, durante la quale è stata completata la costruzione della nuova copertura, lo scavo è ripreso nel 2011. Durante questo periodo di scavo vennero ritrovati ed indagati l'antico *dromos*, che conduceva all'entrata dell'edificio, ed il cortile antistante la facciata orientale. Vennero entrambi messi in sicurezza con tecniche moderne e malte cementizie per essere poi divulgati. I lavori si protrassero fino al 14 dicembre 2011, quando il ciclo dei lavori archeologici si chiuse definitivamente, e vennero installate le apparecchiature tecniche per la conservazione del monumento, nonché una scala metallica che scende fino alla facciata della tomba.

Tutto il lavoro di scavo e ricerca è stato curato da Maria Tsimbidou-Avloniti, con l'aiuto di una grande specialista della pittura macedone come Hariclia Brecoulaki. Lo studio della struttura funebre e delle pitture parietali si è svolto nel corso degli anni seguenti, venendo pubblicato in svariati volumi e numerosi articoli, scritti in occasione di qualche convegno, in modo tale da dar rilievo alla scoperta ed alle sue fantastiche pitture. Per il momento il monumento con la sua facciata ed il suo, anche se esiguo, corredo rappresenta, insieme al vicino sito di Verghina, una testimonianza essenziale per lo studio della pittura classica ed ellenistica che fino a poco tempo fa si riteneva perduta.



Foto 3. Coppa d'argento (Avlonitou 2002).



Foto 4. Unguentarium di vetro (Avlonitou 2002).

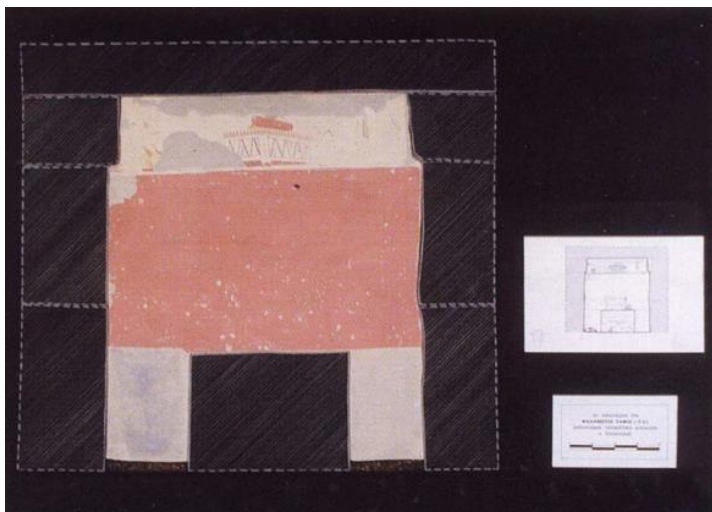


Foto 5. Facciata posteriore della tomba a camera (Avlonitou 2002).



Foto 6. Larnax d'argento dopo il restauro (Avlonitou 2002).

2. LA STRUTTURA

Il monumento funebre, od anche tomba III, di Agios Athanasios appartiene alla tipologia delle tombe macedoni. Questa tipologia di monumenti funebri, a tumulo, iniziò a diffondersi in Macedonia, Tessaglia e Tracia in corrispondenza dell'espansione dell'impero macedone, prima con Filippo II e poi con Alessandro Magno, tra la metà del IV e la fine del III sec. a.C.²

I monumenti si caratterizzano per essere composti da una tomba ad una o più camere, un ricco corredo, quando non trafugato da antichi profanatori, una ricca decorazione pittorica interna delle camere, in alcuni casi molto elaborata, ed una esterna della facciata, anch'essa in alcuni casi decorata in modo molto ricco sfruttando assiduamente i giochi di colore e con un primo tentativo di resa prospettica. Le decorazioni pittoriche riprendono quasi sempre modelli del mondo greco, ispirandosi a molteplici miti e tradizioni rituali. La tomba veniva successivamente ricoperta da un tumulo di terra in modo tale da non essere violata da nessuno. L'esempio più significativo di questa tipologia è rappresentato dalle maestose tombe imperiali del sito di Verghina, identificata nell'antica capitale del regno Macedone, Pella, dove i corredi e le decorazioni pittoriche raggiungono una maestria che trova pochi eguali nel mondo greco.

La tomba III è un piccolo monumento costituito da un *thalamos* quadrato, con copertura a volta, di modeste dimensioni di 3 m. di lunghezza, 3 m. di larghezza ed un'altezza di 3,40 m. La facciata imponente ha una larghezza massima di 4,60 m. ed un'altezza di 4,16 m., resa in modo tale ad evocare un edificio sacro. La porta della tomba, una semplice cornice in stucco, era chiusa con lastre di tufo. Per la costruzione del monumento vennero utilizzati grossi blocchi di calcare, di forma rettangolare.

La facciata combina elementi strutturali tipici dell'ordine dorico, con due *lesene*, i cui capitelli sono sottolineati da *kymatia* dorici, ed elementi dell'ordine ionico, messi in

² Opere Citate: Avlonitou 2002, pp. 91-97; Avlonitou 2011, pp. 351-363; Avlonitou 2012, pp. 283-290; Brecolaki 2006, pp. 263-268; D'Onofrio 2016, pp. 5-6.

risalto con l'uso di colori floridi, applicati con tecnica a tempera e strati piuttosto spessi, eccezionalmente ben conservati. Inoltre, essa è ricoperta da un rivestimento applicato con molta cura che, grazie alla sua elaborata levigatura crea, anche da vicino, l'impressione di una superficie marmorizzata. Tra i due pilastri, sovrastante la porta d'ingresso, corre un fregio raffigurante un rito simposiastico, alto solo 0,35 m. e lungo 3,75 m. Ai lati della stessa porta, situate al livello dell'osservatore, sono rappresentate due figure megalografiche in possesso della sarissa macedone e, sopra il loro capo, due grandi scudi sospesi.

La trabeazione è costituita da un architrave, con un fregio composto da triglifi blu scuro e metope bianche sormontato da un frontone ornato con figure di grifoni di tipo orientale, leoni e non aquile, con ali dorate, che allungano la zampa verso un disco dorato. La loro coda è resa come una foglia d'acanto desinente in un fiore di giglio bianco. Il frontone sembra essere coronato da due acroteri alle estremità con palmette bianche su fondo nero e da un acroterio rettangolare centrale, decorato con antemie dipinte. La particolarità del frontone sta nel fatto che non è realizzato in rilievo come il resto degli elementi architettonici della facciata, ma è dipinto a colori su di uno spazio rettangolare in modo tale da creare l'illusione di un vero frontone visto da lontano (*foto8*).

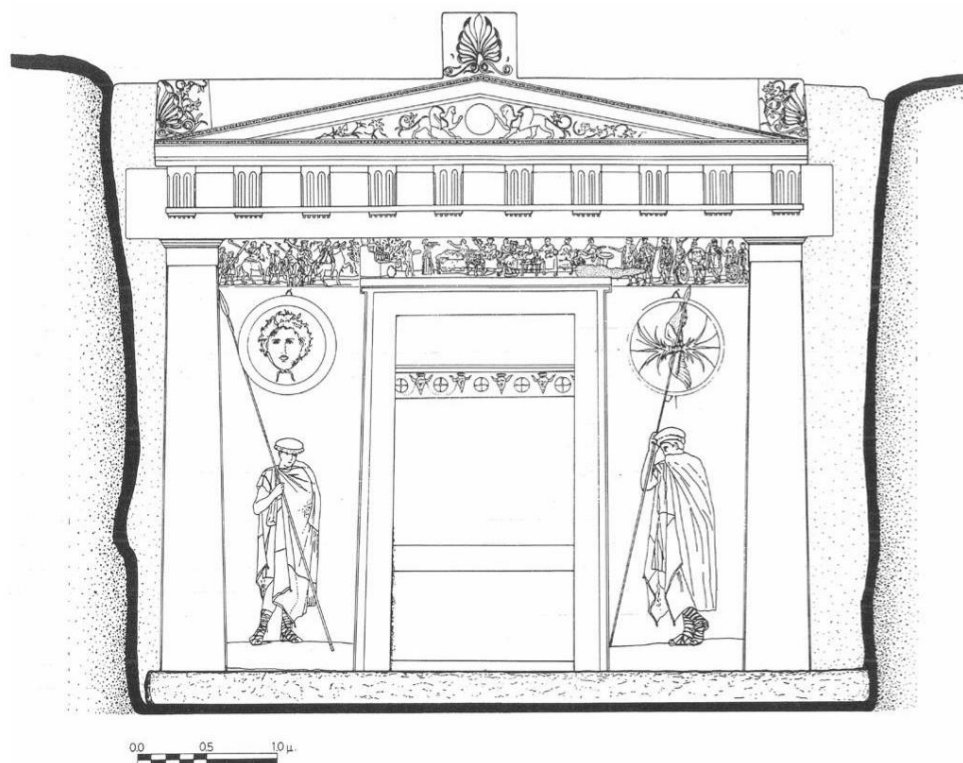


Foto 8. Ricostruzione della facciata e della sua decorazione (D'Onofrio 2016).

La volta della camera è imbiancata mentre le pareti laterali sono dipinte con l'usuale sistema a zone, con una fascia iniziale grigio scura alla base, ortostati neri sormontati da una banda bianca sporgente ed una zona mediana di colore rosso sopra la quale corre un fregio, anch'esso sporgente, di 0,18 m. d'altezza, sulla quale si collocano alternativamente *boucranes* e rosette collegate da collane di perle bianche, che evoca una dimensione sacrale, dipinte su fondo nero. La decorazione interna della camera è completata, infine, da un *Kymation* ionico ed una fascia grigia. Sul timpano della parete ovest, sotto il fregio, è raffigurato uno scudo dipinto, in uno stato molto lacunoso, col perimetro in rosso e la parte centrale in blu.

Il monumento, infine, è composto da un *dromos*, aperto al substrato naturale del tumulo, che conduceva ad un piccolo cortile collocato all'entrata del monumento funerario stesso. Misurando fino a 24,2 m. di lunghezza è uno dei corridoi più lunghi che conducono ad una tomba macedone trovati fino ad oggi. La sua larghezza parte da est da 3,50 m. e arriva gradualmente a 4,20-4,30 m., dimensione che rimane pressoché costante per la maggior parte del percorso ed i fianchi che registrano anche un'altezza di

circa 4 m. Il cortile, che si formava all'esterno della parete orientale in concomitanza dell'entrata del monumento funebre, sensibile sin dall'antichità per la conformità sabbiosa del terreno, ha una planimetria asimmetrica coincidente ad un quadrilatero di dimensioni 3x5 m. Per far fronte al problema, gli antichi artigiani rivestirono parte dei fianchi con una costruzione in legno, che partiva quasi dalla metà del percorso e copriva la parte alta delle mura. Esso è costituito da filari irregolari di pietre sbazzate, dal substrato roccioso calcareo biancastro che attraversa l'area in venature, con fango utilizzato come materiale legante e gli spazi vuoti riempiti con pietre di piccolo taglio. Questi interventi di soccorso provvisorio si conservano per una lunghezza di 7,40 m. sulla sponda settentrionale e di 4,70 m. sulla sponda meridionale (*foto 9*).

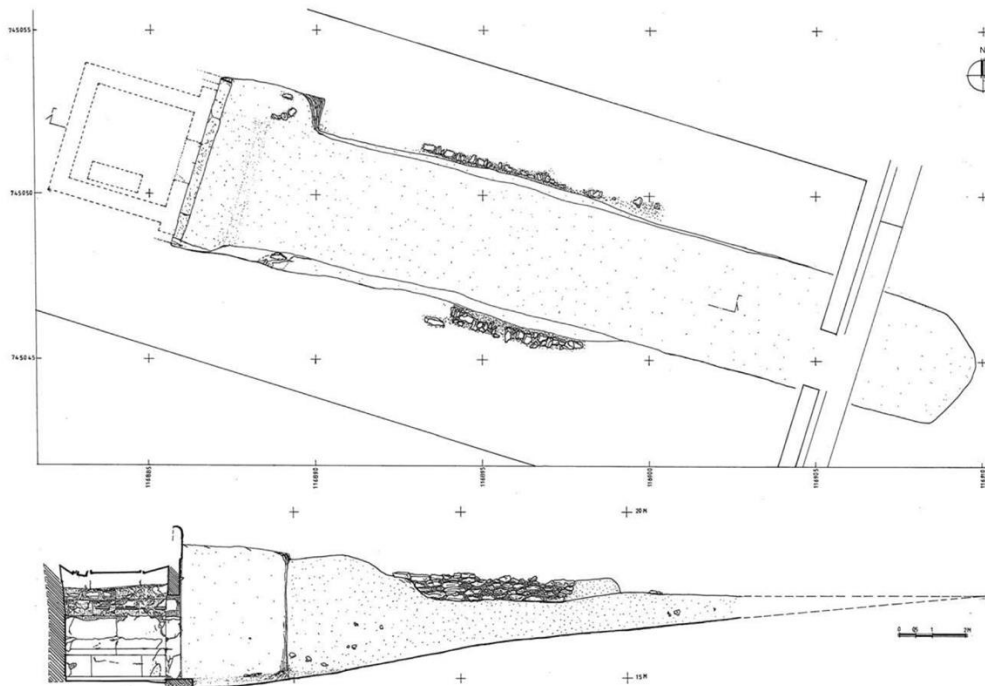


Foto 9. Pianta e sezione dell'antica strada della Tomba Macedone III (Avlonitou 2017).

2.1 *IL CORREDO*

L'esiguo corredo rinvenuto, dovuto all'antico trafugamento di gran parte di esso nell'antichità, ebbe un ruolo fondamentale nel momento di attribuire una datazione abbastanza precisa al monumento rinvenuto. All'interno della tomba inizialmente vennero rinvenute placchette in avorio, sopra le quali erano rappresentate figure di grifoni, figure giovanili ed una testa, ritratto di giovane uomo, che dovevano appartenere ad una *kline* lignea riccamente decorata. Su di essa doveva poggiare l'urna preziosa con i resti incinerati, dei quali sono stati rinvenuti alcuni frammenti ossei. Importantissimo, inoltre, fu il ritrovamento di uno statere aureo di Filippo II, forse interpretabile come obolo di Caronte, che supporta una cronologia intorno al 325-300 a.C. ricavata anche dai dati stratigrafici complessivi e molto vicina quindi a quella delle altre due tombe del tumulo, in particolare alla tomba femminile.

Successivamente vennero rinvenuti centinaia di frammenti sparsi per tutto il pavimento. Dopo un lungo lavoro di conservazione e identificazione vennero

identificate due punte di lancia, le spalline di una corazza di ferro, nonché parti dei paragnatidi di un elmo di ferro. Questi ritrovamenti furono tutte chiare indicazioni che l'armatura del defunto non venne depositata nella pira funebre che cremava il suo proprietario, ma, lo accompagnava onorevolmente nella sua ultima dimora. Per quanto riguarda l'effettivo armamento del defunto, membro apparentemente di spicco della società macedone, i pochi elementi di prova rimasti hanno fino ad ora portato all'identificazione e, ove possibile, alla ricostruzione dei seguenti oggetti:

- *La corazza.* È stato possibile ricostruire tale oggetto in modo parziale e molto lacunoso; nonostante ciò, la corazza è riconducibile al tipo composto, adottato dalle truppe greche a partire dalla fine del VI sec. a.C. ma interamente in ferro. È costituita da piastre in ferro indipendenti, spesse 0,006 m., incernierate tra loro in modo che si apra completamente e si stenda su di una superficie piana. Il corpo è formato da quattro placche principali, una per il petto, due per le costole ed una per la schiena. La placca dorsale, alta 0,43 m., curva magistralmente in alto, seguendo la linea del dorso. Il modo di articolazione delle placche si distingue nettamente nel punto di raccordo della parte laterale destra con quella del torace,

dove almeno tre delle sporgenze cilindriche che si bloccavano con le corrispondenti sulla piastra adiacente per penetrarle, viene conservato al loro posto un pistone separato. È evidente la particolare cura e l'ottima costruzione tecnica utilizzata per la protezione del torace, per la facilità di respirazione e di movimento ma, con le molteplici articolazioni, anche lo scopo di facilitare il più possibile i movimenti dell'uomo a cavallo durante la battaglia. All'interno si conservano resti di rivestimento in pelle, ben visibile sui bordi curvi dei pannelli laterali. Le superfici esterne recano tracce di strati sovrapposti di pelle e due tipi di stoffa, una più ruvida posta prima ed una finemente tessuta posta sopra di essa. In più punti della superficie, sono visibili tracce di doratura e resti di rosoni dorati, solo uno rimasto integro, mentre sui lati si conservano tracce di bande dorate. Le spalline sono costituite da due sezioni unite da un doppio incastro, uno verso la piastra posteriore ed uno nella parte superiore della spalla. All'estremità della spallina sinistra si conserva una piccola parte di una testa di leone in legno dorato, nonché un foro speculare sulla spallina destra per una seconda testa leonina. Vennero recuperati due anelli d'oro dal pavimento della camera, e che, attaccati alle bocche dei leoni, erano molto probabilmente collegati a questi, e servivano per appendere le cinghie di cuoio a cui si legavano le spalline a corrispondenti anelli sulla parte anteriore del petto. Pertanto, nonostante la sua conservazione

frammentaria, la cassa di Agios Athanasios è un eccellente esempio di antica lavorazione del metallo (*foto 10*).

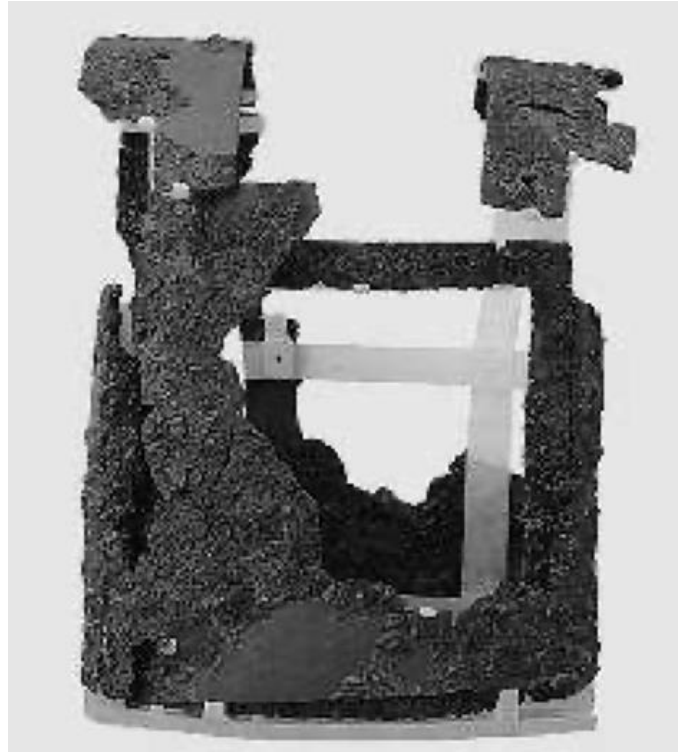


Foto 10. Corazza di ferro di Haghios Athanasios. Salonicco, Museo arch. (Avlonitou 2011).

- *L'elmo.* L'elmo ricostruito in modo parziale è costituito da due lamine, le paragnatidi, ed un cornicione. La lamina destra è conservata in maniera pressoché intatta, con una lunghezza di 0,185 m., mentre manca gran parte di quella sinistra, con una lunghezza di 0,172 m., fortemente deformata. Le paragnatidi incernierate, sagomate verso l'interno del viso, formano una lingua sporgente per una migliore protezione della guancia. I giunti a cerniera conservati alla loro estremità superiore, per l'aggancio alla calotta dell'elmo, consentivano la comoda apertura delle parti mobili verso l'esterno. Sul retro del cornicione frammentario si nota il punto di bloccaggio dei cardini del paragnatide sinistro. Alla sua estremità inferiore vi è ancora, passante attraverso un piccolo foro, un pezzo della corda attorcigliata per fissare le lamine sotto al mento del guerriero. All'interno dei

paragnatidi si sono conservati resti di un elaborato rivestimento in pelle e tessuto. Quest'ultimo è costituito anche qui da almeno due strati di tessuto, quello posto fra il metallo e la pelle, ruvido e fittamente intrecciato per fornire un ottimo isolamento, mentre un materiale più sottile è steso sulla pelle come strato esterno. A giudicare da queste poche parti rimaste, l'elmo sembra essere del cosiddetto tipo frigio, ampiamente diffuso nel IV sec. a.C. Purtroppo, il fatto che non ci siano pervenute lastre attribuite alla calotta dell'elmo, non consente una rappresentazione completa della sua forma, in quanto manca la forma della calotta. Elmi di questo tipo, con piccole variazioni di forma, sono chiaramente raffigurati su molti monumenti in rilievo o incisione, dal IV al II sec. a.C., a conferma che si tratta di una componente popolare, collaudata e apparentemente efficace dell'armamento difensivo delle truppe greche di lunga durata d'uso (foto 11).

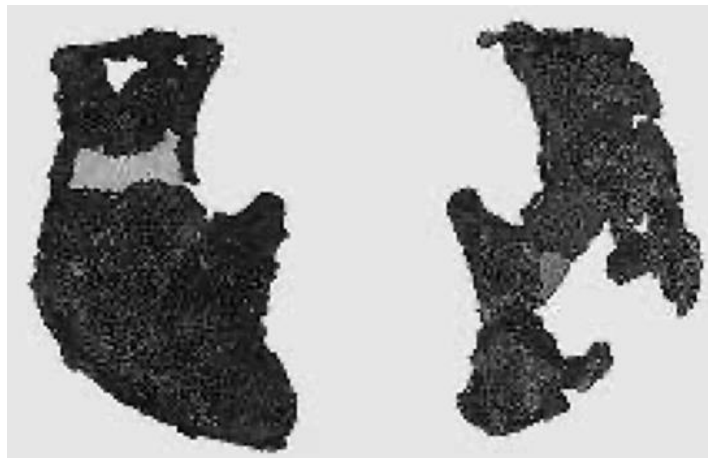


Foto 11. Elmo di ferro. I paragnatidi in ferro (Avlonitou 2011).

- *Gli schinieri.* Gli schinieri sono stati ricostruiti da dozzine di frammenti in ferro e si rileva una conservazione migliore della parte di protezione della tibia destra rispetto a quella sinistra. Tenendo conto della deformazione del metallo, la tibia destra misura un'altezza di 0,46 m., mentre quella sinistra misura un'altezza di 0,11 m. Il ritrovamento degli schinieri fu una scoperta sorprendente ed estremamente interessante in quanto risulta essere l'unica coppia di ferro battuto

fino ad ora conosciuta. Nonostante il pessimo stato di conservazione la loro forma è completamente restaurata: sono evidenti l'adattamento all'anatomia della tibia e alla forma curva della rotula. Anche qui all'interno sono conservate tracce del doppio rivestimento, di tessuto e pelle, che ricopriva il metallo, al fine di ridurre al minimo l'attrito con la carne. Si nota una stretta fascia di cuoio che cinge il bordo interno degli stinchi, apparentemente per fissare la fodera al metallo, con l'aggiunta di piccoli spilli di ferro. L'uso di parastinchi anatomici come parte dell'armamento difensivo delle truppe greche, principalmente oplitiche, è testimoniato nelle pitture vascolari almeno dal VII sec. a.C. Fino alla fine del VI sec. a.C. la loro forma si evolve per adattarsi meglio agli stinchi coprendo la zona dal ginocchio alla caviglia. In seguito, V-IV sec. a.C., la forma rimane sostanzialmente immutata, mentre il loro uso, con il mutare delle tattiche militari, sembra progressivamente limitarsi (*foto 12*).



Foto 12. Schinieri di ferro battuto (Avlonitou 2011).

- *Le punte di lancia.* Furono rinvenute due punte di lancia, entrambe in uno stato molto corrosivo. La prima punta è una sezione della lama a forma di foglia con la

presenza di resti lignei nel foro cilindrico, mentre la seconda è costituita da un tubo di ferro con resti lignei al suo interno. Vennero rinvenuti anche molti frammenti di ferro simili, parti di aste o scheggiature di punte, non identificabili, le quali attestano la deposizione di altre lance o giavellotti, pratica comune con armi d'assalto sacrificabili.

- *Il coltello.* Fu rinvenuta la parte rimanente del manico in osso di un coltello, con i resti dell'asta di ferro all'interno. I resti hanno una lunghezza totale di 0,065 m., ed una larghezza massima di 0,028 m. Gli elementi potrebbero appartenere al tipo di coltello a forma di falce, abbastanza diffuso nel IV sec. a.C., che già dalla metà del VI sec. si ritrova in sepolture rituali insieme ad altre armi, solitamente un paio di punte, andando a sostituire gradualmente i coltelli dritti. Si tratta di un completamento dell'armamento offensivo, come è stato notato comparando ritrovamenti simili in varie parti della Grecia (*foto 13*).



Foto 13. Manico in osso del coltello (Avlonitou 2011).

In sintesi, da questi elementi viene evidenziato il fatto che all'interno del monumento funebre furono deposte quasi tutte le armi rappresentative dell'antica Grecia, soprattutto quelle difensive. Vi si trova quindi l'insieme degli armamenti di un guerriero macedone di alto rango, membro della cavalleria reale che, in battaglia, doveva spiccare per le sue

dimensioni, tenendo conto le misure della corazza e degli stinchi, e per la sua scintillante armatura in ferro.

3. *L'APPARATO DECORATIVO*

L'apparato decorativo sulla facciata della Tomba III si è conservato in maniera straordinaria, permettendoci di avvicinarci all'impressione visiva che gli spettatori antichi potevano provare davanti a questi stessi colori, al momento del funerale. Come nella maggior parte delle facciate dipinte dove predomina l'ordine dorico, i colori che delineano le diverse forme dell'arredamento architettonico si limitano essenzialmente alla combinazione di blu e rosso. Un rosso brillante è stato scelto per realizzare il *kymation* lesbio sopra la porta e sui capitelli delle ante, mentre sulle bande è stato applicato un rosso meno saturo e più scuro. Un blu-nero è stato utilizzato per colorare i triglifi e i capitelli dei pilastri. La realizzazione del frontone rispetta questa colorazione tradizionale del blu e del rosso per i motivi che dovrebbero riprodurre elementi in rilievo, come il *Kymation* dorico e gli acroteri, per analogia con gli altri elementi architettonici della facciata che sono in vera sporgenza. Il grigio è introdotto per realizzare le ombre sui petali degli *anthèmia* e sui fiori di giglio, per creare l'impressione di profondità e suscitare da lontano l'illusione della terza dimensione. Per completare la composizione figurata del timpano, sul quale sono raffigurati due grifoni fronteggiati su entrambi i lati di una fiale dorata, il pittore ha aggiunto il giallo (*foto 14*)³.

³Opere citate: Per la parte descrittiva del sistema decorativo della facciata sono stati fondamentali i seguenti studi: *Atti* 2002, pp. 37-42; Brecolaki 2006, pp. 268-302; D'Onofrio 2016, pp. 6-14.



Foto 14. Facciata della tomba III, Agios Athanasios, Salonico (Flickr).

Una policromia più ricca viene applicata sul fregio dipinto della trabeazione. Qui, i colori dominanti sono il blu-nero dello sfondo su cui spiccano le tonalità brillanti dei colori primari, rosso, azzurro e giallo, in varie sfumature. Il marrone ed il marrone-viola sono usati in modo complementare. Le tonalità rosa e grigie servono essenzialmente per la resa delle carnagioni e delle ombre, mentre un verde molto pallido si limita a sottolineare alcuni dettagli. La composizione figurata della facciata crea un effetto cromatico ricco e contrastante, che attira l'occhio dello spettatore, colto dalla sua immediata vivacità. Lo stesso effetto si manifesta anche sullo scudo rappresentato a destra della porta, mentre per lo scudo gorgoneggiante, sulla sinistra della porta, il pittore ha scelto tonalità meno sature di rosa e giallo. Particolarmente interessante è la resa a trompe-l'oeil del frontone per il

design estetico secondo il quale viene realizzata la facciata. Effetti di questo tipo sono largamente utilizzati sulla maggior parte delle tombe monumentali macedoni, dove spesso gli elementi architettonici dipinti si giustappongono con altri elementi in rilievo per produrre un effetto visivo che causi confusione nell'occhio dello spettatore, che doveva guardare il monumento da una certa distanza.

Le analisi effettuate su campioni di intonaco, prelevato dalla facciata del monumento, hanno permesso di comprendere meglio l'elevato grado di elaborazione tecnica messo in opera dagli artigiani macedoni per l'applicazione dei vari strati di esso e le fasi della sua esecuzione. L'arredamento della facciata testimonia una cura particolare. Esso si manifesta, da un lato, nella variazione del numero di strati di intonaco a seconda delle diverse parti del monumento e, dall'altro, nella levigatura elaborata delle superfici esterne. Non vennero riscontrate differenze significative tra la preparazione delle superfici che sono servite da supporto ai colori e quelle che sono state lasciate bianche. I blocchi di calcare che vennero utilizzati per la costruzione della tomba, vennero precedentemente lavorati per creare una superficie ruvida ed offrire una migliore adesione all'intonaco. Per riempire la giuntura delle pietre venne utilizzata una malta grigiastra, piuttosto grossolana, composta da due terzi di sabbia di fiume e un terzo di calce.

Secondo diversi punti della facciata si distinguono diversi strati di intonaco sovrapposti in numero variabile. Sulle superfici dei due lati della porta, dove sono dipinte le due figure di grande formato e gli scudi sopra di esse, un primo strato, a base di calce, di spessore compreso tra i 3 e 4 cm, ricopre il supporto calcareo fungendo da base per un secondo strato, più sottile, spesso 4-7 mm. Un terzo strato finale di intonaco bianco, spesso 2-3 mm, sempre a base di calce ma contenente anche polvere di marmo, conferisce alla superficie delle pareti, dopo la levigatura, un aspetto omogeneo che simula quello del vero marmo. Sul fregio dipinto, la preparazione consiste in due strati di rivestimento fine. La prima ha tra i 2 e 2,5 mm di spessore e la seconda, che contiene anche polvere di marmo, misura tra 1 e 2 mm di spessore. Si tratta quindi di un intonaco molto sottile, poco adatto per un affresco. La stessa preparazione è attestata anche sul frontone, mentre sui triglifi e sulla cornice è stato applicato un solo strato di rivestimento, quello che corrisponde allo strato di finitura negli altri casi, con uno spessore variabile compreso tra 1 e 3 mm. I capitelli delle lesene testimoniano un diverso trattamento: qui non è stata stesa nessuna preparazione prima dell'applicazione dei colori, che poggiano direttamente sulla

superficie grigiastra della pietra levigata. La mancanza di preparazione su questi capitelli ha provocato notevoli sollevamenti della materia pittorica e cadute visibili in diversi punti. La ragione di tale scelta deve essere legata a motivi estetici, ad una volontà dell'artigiano di lasciare visibile il supporto originale di pietra, per dare l'impressione di una costruzione più massiccia. Una volta completata la posa dell'intonaco si è proceduto all'applicazione del colore. Per le varie raffigurazioni venne impiegato un numero di pigmenti ridotto. Per il rosso vivo del *Kymation* lesbio, sopra la porta, venne utilizzato un cinabro puro di ottima qualità, come pure sul *Kymation* dorico dei pilastri e sulla *tènia* sotto i triglifi dove si distinguono in uno strato molto spesso di cinabro alcune impurità di nero carbone. Sul *Kymation* dorico del frontone e sulla *tènia* della trabeazione la tinta di rosso meno saturo risulta essere una miscela composta da cinabro e piccole quantità di ocre rossa. Non si tratta della sovrapposizione di due strati colorati distinti, ma di una semplice miscela effettuata sulla tavola del pittore. In alcuni punti, difficilmente distinguibili dallo spettatore, come nella parte inferiore della *tènia*, situata al di sotto dei triglifi, venne utilizzata solo ocre di colore rosso-marrone. Nella maggior parte dei casi venne privilegiato l'utilizzo del cinabro brillante rispetto alle tonalità meno sature dell'ocre rossa. Per le tinte blu l'unico pigmento che venne utilizzato è il blu egiziano, applicato o in grani grossi su di uno sfondo nero di carbone per creare una tinta scura, come sui triglifi, i capitelli dei pilastri e le *Kymatia* doriche, sia finemente macinato per creare una tinta di azzurro che il pittore utilizza per creare il *Kymation* lesbio.

3.1 *IL FREGIO*

Sul fregio, che ha un'altezza di 35 cm ed una lunghezza di 3,5m, si svolge una scena di simposio composta da 25 personaggi. La scena ha una struttura tripartita composta da due gruppi simmetrici contenenti otto figure ciascuno, che fiancheggiano la scena centrale della composizione. La scena centrale è delimitata, a sinistra, da un arbusto sul quale spicca un *Kylikeion* rosso e, a destra, da un *Louterion* in marmo. L'articolazione tra le tre scene è segnata dagli ampi gesti di mutuo saluto che collegano le figure esterne partecipanti al banchetto, sdraiate, e le prime figure di ciascuno dei due gruppi che si avvicinano. Questa composizione tripartita si distingue dallo schema tradizionale, in dittico, che organizza la maggior parte delle scene di simposio sulle scene dei rilievi attici del IV sec. a.C., prive di qualsiasi elemento accessorio.

Il gruppo centrale della composizione si sviluppa per tutta la lunghezza dell'architrave della porta e, il pittore ha rispettato questa disposizione architettonica per dare risalto alla parte più significativa del fregio. La scena è composta da sei banchettanti, divisi in gruppi di due, distesi su tre *Klinai* coperte da lunghi drappi policromi. Nell'estremità sinistra della seconda *Klinè* è seduta una suonatrice di cetra. I commensali si trovano tutti spostati verso destra per lasciare spazio, nella parte sinistra della scena, ad un coppiere nudo e ad una suonatrice di flauto doppio rappresentata in piedi, di profilo destro, rivolta verso i banchettanti. Si tratta di un simposio prettamente maschile dove le donne partecipano solo come musiciste.

Da sinistra a destra si sviluppa una processione compatta, composta da cinque figure a piedi, rappresentate su di un terreno suggerito da una linea regolare, che accompagnano tre cavalieri, tutti incoronati. Essi sono vestiti sia con una tunica a maniche, ad esempio la seconda figura a sinistra, sia con una tunica ricoperta da un *Himation* o una Clamide. La piccola dimensione delle figure a piedi, fatto che appare ancora più evidente se confrontate con i guerrieri a piedi che formano il gruppo opposto sulla destra, farebbe pensare a degli adolescenti, anche se nessun tratto del viso li distingue sensibilmente dal resto dei personaggi della composizione, che sono adulti. Il primo servitore di sinistra regge una *Hydria* a metà tagliata dalla cornice pittorica. Il secondo personaggio a piedi

ed il primo cavaliere portano fiaccole incrociate, così come il terzo ed il quarto servitore, indizio che probabilmente la scena si svolga in piena notte. Il quinto personaggio, l'unico del gruppo non incoronato, tiene con la mano destra una situla d'argento. Il secondo cavaliere alza la mano destra in un ampio gesto con il palmo rivolto verso lo spettatore, mentre la mano del terzo cavaliere si protende, in un movimento opposto, verso i banchettanti in un gesto di saluto. I partecipanti del corteo adottano gesti liberi e movimentati rispetto agli atteggiamenti più rilassati dei commensali coricati ed alla posizione contenuta dei guerrieri del gruppo opposto. Si è proposto quindi di identificare questo gruppo animato con un corteo di banchettanti che ha appena lasciato un precedente simposio, ipotesi rafforzata dal fatto che quasi tutti i partecipanti sono già incoronati e che i servitori portano vasi pieni di vino (foto 15).



Foto 15. Corteo di cavalieri nella parte sinistra del fregio (Wikipedia).

Il cespuglio giallastro con fogliame chiaro, sul quale spicca il *Kylikeion* rosso carico di *phialai* dorate e altri vasi metallici, definisce, a sinistra, lo spazio aperto entro il quale si svolge il simposio, suggerendo come luogo del suo svolgimento sia un cortile interno, o un giardino, o un peristilio di una casa. Il coppiere nudo che apre la scena del banchetto tiene, con la mano destra, una *oinochoe* e sulla mano sinistra, un vassoio o un piatto di pesce. Esso supera in altezza i servitori del corteo, ma è di taglia leggermente ridotta rispetto alla figura slanciata della flautista, vestita con un chitone stretto da una cintura alta, posta appena sotto il seno. La composizione del simposio non è incentrata ad un solo banchettante. Non si distingue nessun attributo o nessun elemento che possa che possa

attribuire in modo evidente il rango eminente di un personaggio del banchetto e distinguerlo dagli altri. Si tratta di una composizione continua nel fregio, con i letti giustapposti e una grande varietà nella rappresentazione dei banchettanti. Le due figure esterne della composizione e la terza figura di sinistra sono rese di profilo, secondo lo schema arcaico del banchetto, ripreso sui vasi attici a figure rosse. La seconda figura e la quinta sono rappresentate di tre quarti verso destra e, il quarto commensale è l'unico ad essere rappresentato molto vicino ad una posizione frontale, con una leggera inclinazione verso destra, fissando con lo sguardo lo spettatore. L'abbigliamento dei banchettanti consiste in una semplice *Himation* stretta intorno ai reni e alle gambe, lasciando scoperto il busto, come avviene nelle scene tipiche del simposio, prima e quinta figura, oppure con un *Himation* che avvolge la parte inferiore del corpo ed un chitone a maniche corte per la parte superiore del corpo. La posizione dominante dei busti di tutti i personaggi è in leggero tre quarti, tranne per il quarto commensale, il cui busto è visto quasi di fronte in conformità con la disposizione della testa e per il secondo commensale il cui busto è anch'esso reso quasi frontalmente mentre la testa è rappresentata da tre quarti a sinistra. Solo il primo commensale di sinistra offre una visione completa della parte del finale del corpo allungata, la cui rappresentazione rispetta la formula greca più comune con la gamba destra flessa e rialzata di profilo, la gamba sinistra flessa a sua volta, ma di fronte ed il ginocchio che punta leggermente verso lo spettatore. L'atteggiamento dei banchettanti, quindi, è teso ad evocare distensione e riposo. Essi non sono veramente in relazione tra loro attraverso gesti o sguardi, ma la loro attenzione sembra rivolta piuttosto verso i cortei che si avvicinano dall'esterno. Questo fatto, tuttavia, non ha impedito al pittore di moltiplicare i gesti dei personaggi. Le variazioni essenziali riguardano la posizione delle braccia, in particolare della mano destra, libera. Il peso del corpo di tutti i commensali si poggia sul gomito sinistro il quale, a sua volta, si poggia su di un cuscino. Il braccio è piegato ad angolo retto e l'avambraccio si muove in avanti verso lo spettatore (primo, secondo e sesto commensale), o si trova posto parallelamente alle gambe, terzo commensale. Il quarto banchettante tiene in una coppa per bere con la mano sinistra, che sembra innestata sul gomito ed è resa tramite uno scorcio di successo. Il braccio del primo banchettante di sinistra è volto verso il corteo in arrivo. Il secondo banchettante, il cui braccio piegato ad angolo retto, tiene in mano un *Rhyton*. Il terzo banchettante poggia il braccio destro su di una cetra, mentre il braccio destro del quarto banchettante è ripiegato

su di un cuscino in posizione distesa. Gli ultimi due banchettanti hanno entrambi le braccia rivolte verso il corteo di guerrieri proveniente da destra. Ad eccezione del primo banchettante sulla destra, tutti gli altri sono rappresentati senza barba. I volti sono resi vicini tra loro e nessuno presenta tratti individuali veramente marcati. Il corpo della suonatrice di cetra, seduta sull'estremità sinistra della seconda *Klinè*, è reso di tre quarti ed inclinato leggermente verso sinistra. È interessante notare che le gambe della donna sono realizzate in posizione obliqua, nella stessa direzione del busto, e poggia i piedi su di uno sgabello disposto obliquamente secondo la torsione del corpo, dando così in modo convincente la sensazione della terza dimensione. Inoltre, è interessante notare che nonostante la rappresentazione delle *Klinè* una dietro l'altra sulla stessa fila, che denota la volontà del pittore di dare un effetto di profondità, le teste delle tre coppie di banchettanti si trovano tutte alla stessa altezza rispettando il principio dell'isocefalia.

Grande importanza viene data anche all'arredamento ed al mobilio. Le *Klinai*, elemento di costruzione della scena, sono coperte da lunghi drappaggi policromi. Due piccole tavole rotonde, poggianti su tre gambe a forma di zampe di felino curve, ed un tavolo classico composto da un piano rettangolare poggiante su tre gambe, sono caricati con oggetti di forma ovale o a forma piramidale che vengono interpretati con le prelibatezze che accompagnano tradizionalmente un simposio: Frutta (melograni ed uva), uova, torte. Nella resa dei mobili e di questi oggetti spersi si nota chiaramente il tentativo di rappresentare la terza dimensione. Questi procedimenti pittorici sviluppati, integrando i risultati ottenuti con osservazioni dal vivo, tendono ad evocare più spontaneamente ed in modo più familiare una scena reale (*foto 16*).



Foto 16. Gruppo centrale di banchettanti del fregio (Wikipedia).

La parte destra della composizione è occupata da un corteo di uomini armati, in disposizione paratattica, che si dirigono verso i banchettanti. La prima figura alza il braccio in un gesto di saluto verso il primo banchettante barbuto, il quale, a sua volta, porge la mano in segno di accoglienza, appena sopra il *louterion*. Il corteo è composto da sette guerrieri. I primi tre guerrieri, la cui figura supera in dimensione quella di tutte le altre rappresentate in piedi nella scena, indossano una corazza in pelle sopra una corta tunica, e tengono una lancia con la mano sinistra. Nel loro abbigliamento si distinguono elementi tipicamente macedoni come la *Kausia*, ovvero il copricapo. I due guerrieri successivi indossano elmi con due piume laterali e tengono lance e scudi di tipo macedone, con l'episema rappresentato dalla stella a otto raggi e dal fulmine alato. Si riconosce l'estremità di un fodero dietro lo scudo del quinto guerriero visto di profilo. Il sesto guerriero, vestito con un chitone e una clamide, indossa la *Kausia*, e poggia il peso del suo corpo sulla lancia, tenuta con entrambe le mani. Il suo abbigliamento e la sua postura lo rendono paragonabile ai due guerrieri di grandi dimensioni, rappresentati su entrambi i lati della porta d'ingresso alla tomba. Il settimo guerriero regge, con la mano sinistra, uno scudo decorato col fulmine alato, mentre con la mano destra regge una lancia. L'ultimo personaggio del corteo, di dimensioni leggermente ridotte rispetto ai guerrieri, è rappresentato disarmato, vestito con un chitone ed una clamide (foto 17).



Foto 17. Parata di guerrieri nelle parte destra del fregio (Wikipedia).

La scena di simposio raffigurata sul fregio si ricollega ad un insieme di elementi condizionati dall'iconografia dei simposi greci, ma incorpora anche elementi di un'immagine propria dell'aristocrazia macedone. Essa rimanda ad episodi presi in prestito dalla vita quotidiana del defunto, ai quali si aggiungono segni di eroismo e connotazioni probabilmente legate a culti iniziatici ai quali il defunto avrebbe partecipato durante la sua vita. La processione dei guerrieri in armi, che si avvicina al banchetto per parteciparvi, alluderebbe così al prestigio guerriero del defunto ed al suo status aristocratico. Tuttavia, alcuni aspetti rimangono ambigui nell'immaginario del banchetto e non interpretabili in modo realistico. La processione dei guerrieri, che si riferisce effettivamente allo status eroico del defunto, potrebbe essere collocata nel mondo ultraterreno dove il banchetto dei defunti già eroicizzati li accoglie, con una resa prospettica. Si può notare, a questo proposito, che è il personaggio più anziano, sdraiato, dal momento che è rappresentato barbuto, che tende la mano verso il primo guerriero della processione e che le loro mani sono raffigurate appena al di sopra di un *louterion* che potrebbe acquisire, in un contesto funerario, una funzione simbolica, forse legata ad una purificazione rituale. Infatti, nonostante lo stile narrativo dettagliato del banchetto figurato e l'immagine del passato terreno che può evocare, non si può escludere a priori la presenza di elementi che collocherebbero la scena nell'aldilà.

Sul fregio si notano tentativi riusciti di dare un'immagine più soddisfacente del volume dei personaggi e degli oggetti, in particolare dei mobili, e di collocarli in uno spazio tridimensionale. Lo sfondo blu scuro, sul quale risaltano le scene figurate e gli elementi vegetali, oltre a rappresentare una convenzione decorativa, in questo caso acquista anche una dimensione narrativa. La presenza delle fiaccole nelle mani dei partecipanti al corteo di cavalieri sulla sinistra suggerisce infatti che la scena si svolga in un paesaggio notturno. Tuttavia, è interessante notare che nessun altro elemento pittorico della scena indica una tale circostanza, poiché tutte le figure e gli oggetti sono illuminati dalla destra, in luce diurna, ed il pavimento, sul quale sono rappresentate le ombre delle figure, è reso con un colore molto chiaro. Si tratta di un ambiente ambiguo nel quale il tempo e lo spazio si definiscono in modo simbolico, mentre la rappresentazione dei personaggi e degli oggetti rimane legata ai principi di una resa realistica. Lo sfondo scuro, nonostante si integri nel programma narrativo della scena, allo stesso tempo mantiene le sue qualità decorative, continuando ad essere un campo colorato astratto. Per questo motivo non si nota alcun

tentativo di creare un'illusione di spazio reale per mezzo di questo sfondo. La composizione del banchetto si articola su più piani, senza che il pittore si preoccupi di rispettare le cosiddette regole della prospettiva, per evocare correttamente l'impressione di uno spazio reale. Non realizza, infatti, la sua composizione secondo un sistema omogeneo e coerente, basato su regole e calcoli della prospettiva teorica. Se si osserva attentamente il primo gruppo di personaggi da sinistra a destra, si può constatare che la rappresentazione delle figure si organizza in tre piani: le quattro figure di piccole dimensioni, o servitori, occupano il primo piano, la prima figura di sinistra, il primo ed il terzo cavaliere occupano il secondo piano ed il secondo cavaliere occupa il terzo piano. Tuttavia, vediamo che i tre cavalieri ed i loro cavalli hanno la stessa altezza, come se fossero stati collocati sullo stesso livello, e non si nota alcun tentativo di ridurre gradualmente le dimensioni dei personaggi che occupano lo sfondo. Si può notare che questi effetti si riflettono anche in una serie di dettagli, così come nella rappresentazione delle zampe anteriori e posteriori dei cavalli dipinti su una stessa linea. Il *Kylikeion* rosso e di grandi dimensioni venne usato come oggetto per separare le due scene e quindi, dare una sensazione di cambiamento del luogo del banchetto, rispetto ai cavalieri che vi si stavano conducendo (*foto 18*). Le tre *Klinai* sono state rappresentate seguendo lo stesso principio con la prima *kline* di sinistra, posta dietro un tavolino rotondo, che dovrebbe occupare un primo piano nella scena nel quale si svolge il banchetto, è l'unica ad essere rappresentata in tutta la sua lunghezza. La seconda *Kline* appare da dietro la prima e la terza, a sua volta, appare da dietro la seconda. Si vede che gli angoli di due *Klinai* sono rappresentati in prospettiva, per simulare la sovrapposizione di esse nello spazio. Tuttavia, anche qui non sono state applicate regole per le dimensioni dei personaggi. Infatti, i banchettanti occupano tutta l'altezza disponibile del fregio e sono tutti rappresentati sulla stessa scala. Inoltre, la suonatrice di cetra, che è seduta sull'estremità sinistra della seconda *Klinè*, si trova anch'essa sullo stesso piano della prima *Klinè* ed occupano la stessa altezza. Ciò che crea la confusione più sorprendente, per quanto riguarda l'organizzazione spaziale della composizione, è la scena di saluto tra l'ultimo banchettante ed il primo guerriero della parata, dato che le loro mani sono raffigurate sullo stesso piano sopra il *louterion* (*foto 19*). Va inoltre notato che il pittore ha dovuto far arretrare la scena centrale del simposio rispetto alle due scene laterali, a causa della presenza di una modanatura decorata da una *Kymation* lesbica dipinta, aggiunta appena

sopra l'architrave della porta e che occupa uno spazio del campo pittorico. Le ombre che si creano per gli oggetti, sopra i tavolini, e le figure, distese, non sono coerenti con la fonte d'illuminazione, proveniente da sinistra, che inquadra la scena. Al di là delle imprecisioni rilevate nell'applicazione della prospettiva, che potrebbero essere ricollegate ad una visione differente della realtà ed il modo di rappresentarla dei pittori antichi, il fregio testimonia un alto livello di realizzazione e un altissimo senso cromatico. Si tratta di un dipinto realizzato abbastanza velocemente, ma che riflette la sicurezza del pittore nell'afferrare forme e movimenti, senza troppe preoccupazioni nell'esecuzione dei dettagli, come i tratti dei volti o la resa delle mani. Tuttavia, raggiunge un vero equilibrio plastico grazie alla varietà dei gesti e degli atteggiamenti dei personaggi, che crea un ritmo nella scena e una vivacità, accentuata dall'uso ricercato del colore.



Foto 18. Kylikeion rosso nella parte sinistra del fregio (Flickr).



Foto 19. Louterion nella parte destra del fregio (Flickr).

Per quanto riguarda l'interpretazione della scena di simposio venne proposto di riconoscere nella scena dipinta un banchetto ordinario ambientato in un cortile interno o nel peristilio di una casa Macedone di un personaggio di alto rango. Il personaggio principale, il nobile padrone di casa, viene identificato nella figura che sorregge con la mano destra il *Rhyton* cerimoniale, caratteristico degli eroi nelle rappresentazioni funerarie e votive, essendo posta sull'asse centrale della raffigurazione. Le scene presenti alle due estremità del banchetto rimanderebbero ad episodi della vita quotidiana del defunto e connotazioni probabilmente legate a culti iniziatici ai quali il defunto avrebbe partecipato durante la sua vita, corteo di sinistra. La processione dei guerrieri in armi, che si avvicina al banchetto per parteciparvi, alluderebbe così al prestigio guerriero del defunto e al suo status aristocratico.

Tuttavia, per quanto plausibile possa sembrare una tale interpretazione, fondata, è vero, su una serie di elementi che possono facilmente ricollegarsi a situazioni della vita quotidiana, la soluzione puramente terrena non riesce a chiarire, se non per semplificazione, alcuni aspetti che rimangono ambigui nell'immaginario del banchetto e che non sono interpretabili in modo realistico. La processione dei guerrieri di destra, che si riferisce effettivamente allo status eroico del defunto, potrebbe prendere posto nell'aldilà dove il banchetto dei beati già coronati ed eroizzati li accoglie. In queta

interpretazione si può identificare il personaggio principale nella figura del giovane guerriero che tende la mano al personaggio sdraiato più anziano, il quale potrebbe essere un antenato del defunto. La scena, che si svolge sopra un louterion, in questo contesto funerario potrebbe acquisire una funzione simbolica, forse legata ad una purificazione rituale. Infatti, nonostante lo stile narrativo dettagliato del banchetto figurato e l'immagine del passato terrestre che può evocare, non è possibile escludere a priori la presenza di elementi anticipatori, che collocherebbero la scena nell'aldilà.

3.1.1 *SCELTE CROMATICHE E TECNICHE UTILIZZATE*

La scelta delle combinazioni cromatiche sul fregio riflette la volontà di creare un effetto ottico brillante, che attiri l'occhio dello spettatore. Le tinte che predominano per saturazione e intensità sono il rosso e il blu, i due colori che sono stati applicati sulla maggior parte degli elementi del decoro architettonico della facciata. Seguono il malva, il giallo e il beige che rappresentano i colori più ampiamente utilizzati nella composizione, a differenza dei toni pallidi di verde e rosa, distribuiti in modo minore. Elemento determinante dell'armonia cromatica del fregio è lo sfondo blu scuro su cui spiccano colori vivaci che suscitano un forte contrasto tonale. Nella parte sinistra della composizione, il beige è usato per modellare i contorni dei cavalli e le parti ombreggiate sui corpi umani, oltre che per colorare discretamente il chitone del quinto servo. La malva è il colore più estensivamente applicato agli abiti dei personaggi. Il pittore lo usa su tutte le figure, ad eccezione del secondo servo, per indicare gli *himatia* dei primi due cavalieri, i bordi sulle clamidi dei servitori e, il chitone del terzo cavaliere. In giallo bruno sono definite le clamidi del primo, quarto e quinto servitore ed il chitone del terzo cavaliere. Un tono di giallo molto chiaro è scelto per il chitone del terzo servo. Il blu e il rosso conferiscono alla composizione un accento cromatico più forte, anche se sono destinati a riempire superfici meno estese. Il rosso saturo è, infatti, riservato ai chitoni interni del primo e del quarto servitore, di cui si distingue solo una piccola parte lasciata visibile dalle clamidi che li ricoprono, così come ai chitoni di due cavalieri, anch'essi poco visibili.

L'uso del blu nella composizione è di particolare interesse. Se il rosso produce un accento cromatico sostenuto e cattura lo sguardo dello spettatore, il blu lo trascina in una sequenza ritmica che si articola nel modo seguente: dalla clamide blu del terzo servitore lo sguardo scende al vaso che tiene il quinto servitore per risalire alla clamide del terzo cavaliere. Una tale alternanza nell'uso del blu si osserva anche nella scena del banchetto dove questo colore si applica sul cuscino della prima *klinè* per scendere sul bordo del drappeggio che copre la seconda *klinè* e risalire sul cuscino della terza *klinè*. Allo stesso modo, nel gruppo dei guerrieri, il blu, impiegato nella parte bassa del chitone interno del secondo guerriero, si ritrova sulla circonferenza dello scudo del quarto guerriero per poi ricoprire il chitone

del sesto guerriero. Questo stesso tono di blu è stato scelto anche per restituire le corone dei partecipanti al corteo, dei banchettanti e le punte delle lance che tengono i guerrieri, mentre un azzurro di tono più chiaro viene usato per rendere le *Hydrie*, poste sopra e davanti al *Kylikeion*, in materiale metallico. La superficie rossa brillante del *Kylikeion* apre la scena del banchetto verso destra dove ritroviamo una superficie estesa di rosso sul drappeggio della terza *klinè*. Anche un *Himation* della *Klinè*, che occupa una posizione centrale, è reso in rosso e, questa scelta ci rimanda all'uso del rosso sui personaggi centrali dei due gruppi che fiancheggiano la scena centrale. È interessante soffermarsi su diversi dettagli che contribuiscono anche alla formazione dell'equilibrio cromatico della composizione: constatiamo ad esempio che per la resa dei drappi che ricoprono le *Klinai* sono state scelte le seguenti combinazioni, da sinistra a destra: viola e verde chiaro per la prima *klinè*, viola e blu per la seconda, viola e rosso per la terza. I tavoli di fronte ad ogni *klinè* sono dipinti in giallo-marrone. Ritroviamo un analogo equilibrio cromatico, ma in ordine inverso, sulla tenuta dei primi tre guerrieri della parata: viola e rosso per il primo, viola e blu per il secondo, viola e verde chiaro per il terzo. Le loro clamidi sono dipinte di giallo marrone e questa tonalità predomina nella colorazione degli abiti della parata. Tuttavia, anche qui ritroviamo lo stesso tono del malva che il pittore ha impiegato sui personaggi del corteo opposto, senza però ricoprire superfici estese. Così il malva è stato applicato sulle corazze dei primi tre guerrieri, per il centro degli scudi della quarta e settima figura, per il casco della quinta figura e, infine, sulla clamidie del sesto e dell'ottavo personaggio. Si distingue appena l'uso del rosa, che è quasi esclusivamente riservato alla resa della carnagione dei volti e dei corpi, alle scarpe dei cavalieri, ad un bordo sul chitone beige del quinto servo di sinistra e infine al *lophos* sull'elmo del quarto guerriero. Inoltre, bisogna tener conto del fatto che tutti gli elementi dipinti in prossimità del fregio e, che hanno perso oggi il loro colore originale, in particolare il *kymation* lesbio, dipinta in rosso e blu brillante, sulla quale poggia la scena del banchetto, intervengono nell'effetto cromatico dell'insieme della composizione. L'interesse principale della realizzazione di questo dipinto risiede nella pratica di una tecnica rapida ma controllata, che si riflette in particolare nella resa rapida e convincente delle carnagioni dei volti e nel modellato dei corpi, e nella rappresentazione delle pieghe dei tendaggi.

Dopo la preparazione del supporto viene steso direttamente sull'intonaco un disegno preliminare, in nero fumo. Questo disegno venne completamente ricoperto da strati di

colore successivi. Fu possibile riconoscerne le tracce solo dove lo strato pittorico è abbastanza fluido e le forme mantengono una certa trasparenza, come sul corpo del coppiere. Tracce di questo disegno sono visibili anche sui contorni delle pietanze raffigurate sui tavoli e sui cuscini della seconda e terza *Klinè*. Non furono trovate incisioni preparatorie. La stesura del dipinto si può dividere in tre fasi; Una prima fase nella quale venne steso lo strato di fondo di colore blu scuro, con la sovrapposizione di due strati: un primo strato nero, nero fumo con una granulometria più fine ed una migliore qualità, e un secondo strato sopra di esso di blu egiziano a grana grossa. Il pittore applica lo sfondo rispettando i contorni delle forme, già impostate dal disegno preliminare, e conserva una striscia alta 7/8 cm per indicare il pavimento.

Una volta applicato lo sfondo scuro il pittore procedette all'uso dei colori all'interno delle forme, la sua tavola è composta in maggioranza da pigmenti inorganici e da due pigmenti organici:

- Per il bianco sono stati utilizzati, a seconda delle circostanze, tre tipi diversi di pigmenti. La calcite, o carbonato di calcio, la caolinite, una terra argillosa, e la barite, solfato di bario, molto raro e mai identificato su nessun'altra pittura antica. La calcite è stata rilevata su tutti i campioni e la caolinite sarebbe servita al pittore, in modo analogo alla barite, per schiarire le tinte mediante miscelazione, in particolare per ottenere il rosa e per indicare rilievi luminosi sui volti, come sugli oggetti.
- Per il rosso sono stati utilizzati l'ocra rossa e il cinabro. Tutti gli elementi della composizione in rosso vivo sono stati realizzati con il cinabro. Tracce di cinabro sono state poi rinvenute in miscela per ottenere il malva, il verde chiaro, il rosa ed il beige. L'uso dell'ocra è molto più ristretto di quello del cinabro, si limita essenzialmente all'indicazione delle ombre o, mescolato con pigmenti diversi, per produrre altri colori.
- Per il giallo venne utilizzata l'ocra gialla, mescolata in alcuni casi alla barite per schiarire la tinta ed alla jarosite, un solfato di ferro. Le tonalità giallo-arancio sono ottenute con una miscela di ocra gialla e rossa e l'aggiunta occasionale di una piccola quantità di cinabro.

- Per il blu venne utilizzato solo il blu egiziano in tre diverse macinazioni che offrono tre differenti sfumature, dalla più chiara alla più scura. Si distingue il blu scuro a grana grossa, un blu più brillante a grana media ed infine un blu chiaro a grana fine, nelle *Hydrie* metalliche. Pigmento quindi molto apprezzato per la sua grande duttilità.
- Per il verde pallido, che il pittore utilizza con parsimonia, venne utilizzata una miscela composta da grani di blu egiziano e grani di ocre gialla secondo una percentuale che oscilla tra il 25% e il 40%, per il blu, e tra il 2% e 12%, per l'ocra gialla.
- Per la malva essa venne ottenuta tramite miscelazione tra il blu egiziano, uno strato di cinabro ed infine la porpora, riconosciuta dal ritrovamento di bromo, un componente chimico caratteristico di essa.

L'ultima fase dell'esecuzione pittorica, dopo aver terminato il modellato delle figure dei banchettanti con il colore, il pittore aggiunge dettagli i cui contorni non erano stati riservati al momento della collocazione del disegno preliminare. Gli elementi che sono dipinti direttamente sul fondo sono fiaccole, corone, cespugli, doppio flauto, piume, *laphos* di elmi e lance.

Dalle analisi realizzate su vari campioni si è potuto comprendere come vennero usati tre tipi di leganti per i pigmenti, la gomma adragante, una gomma di albero da frutto ed infine un legante di natura proteica, l'uovo. I pigmenti identificati sul fregio della tomba di Aghios Athanassios, ad eccezione della barite, sono già stati rilevati su altre tombe dipinte della Macedonia. Va tuttavia sottolineato che la qualità di questi pigmenti, in particolare del cinabro e del blu egiziano, è particolarmente elevata e si distingue dai materiali esaminati sulle altre tombe, il che dimostra infatti una particolare cura da parte del pittore, o del committente, per la decorazione di questo monumento. Significativo a questo proposito è l'uso della porpora nelle miscele per ottenere le malve, dove sulle altre tombe i pittori usano il sostituto più economico della porpora, la *Rubia Tinctorum*.

3.2 LE FIGURE MEGALOGRAFICHE

Il secondo elemento più suggestivo che caratterizza la facciata del monumento è la rappresentazione di due figure maschili, situate su entrambi i lati della porta d'ingresso. Esse sono raffigurate come guerrieri macedoni vestiti di tuniche corte e drappeggi pesanti, clamide, indossando la Kausia e tenendo, con la mano destra, la sarissa: essi personificano dei veri e propri guardiani, rafforzando quella concezione di simbolismo che già si è potuta osservare sugli elementi figurati del fregio. Per la realizzazione di entrambe le figure vennero utilizzate tinture con pigmenti a base di terra, rendendole più opache, comportando un effetto cromatico contrastante se prese in comparazione con la resa del fregio e degli altri elementi decorativi della facciata, realizzati con tonalità più brillanti. Il guerriero di sinistra offre uno degli esempi più raffinati di figura megalografica che la pittura antica ci abbia lasciato. Esso è rappresentato in posizione di leggero tre quarti verso destra, con la gamba destra avanzata in posizione di rilassamento ed il peso del corpo sostenuto dalla gamba sinistra. Con la mano destra tiene la sarissa. Indossa gli abiti tipici macedoni: il chitone, reso con toni di grigio, la clamide, resa in rosa/bruno con toni dal più chiaro al più scuro, sandali in pelle resi per mezzo di tocchi di colore diluiti in modo approssimativo ma convincente sempre con toni di grigio. Le parti ombreggiate che formano le pieghe della clamide sono suggerite da linee più o meno larghe e parallele. Il viso, così come il resto delle parti del corpo in evidenza, è reso con una tinta di rosa chiaro e nessun tratto di esso viene marcato da toni brillanti. Le labbra, in rosa pallido, riprendono lo stesso colore delle guance, leggermente più sature della tonalità delle carnagioni. Non viene applicato nessun rilievo luminoso, l'ombra sul lato destro del viso è diffusa e moderata, creata da appigli uniformi senza tratteggi. Anche la mano destra che tiene la lancia testimonia una resa così delicata. La figura poggia su di un pavimento regolare dipinto in azzurro molto chiaro e diluito (*foto 20*).



Foto 20. Guerriero nella parte sinistra della facciata (Flickr).

Il guerriero di destra è rappresentato di profilo, con le gambe incrociate ed il peso del corpo poggiato sulla sarissa, sostenuta con la mano destra. Esso è reso in maniera meno realistica rispetto alla figura di sinistra. Incarno del viso è mal definito e si osservano incrostazioni della materia pittorica, dovuta alle riprese multiple che il pittore effettuò al momento dell'esecuzione. Anche la resa dei capelli e dell'orecchio è abbastanza approssimativa. Il tracciato del braccio e della mano non presenta né la finezza né l'elaborazione dell'esecuzione rilevata sulla figura di sinistra. Al contrario, il trattamento plastico degli abiti e il colore scuro, ma ricercato, testimoniano un livello di esecuzione simile a quello della figura di sinistra. Le ombre, in marrone scuro, sono rese su di una

superficie già scura, grigio/marrone, creando un'armonia cromatica di toni scuri che riesce bene a trasmettere l'impressione del volume. Anche la resa dei calzari è molto simile a quella della figura di sinistra. Per la resa del viso viene adottata una tinta grigio/blu per definire la sclera dell'occhio, una particolarità che crea l'impressione che una lacrima sia pronta a scivolare sulla guancia. Inoltre, la parte inferiore del viso viene mascherata con la mano sinistra, completamente coperta dalla clamide scura. Tutta la resa del viso ha la finalità di conferire un accento ancora più drammatico all'atteggiamento del guerriero. La figura poggia anch'essa su di un pavimento regolare dipinto di un azzurro chiaro diluito (*foto 21*).



Foto 21. Guerriero nella parte destra della facciata (Flickr).

Per la loro realizzazione il pittore si servì, come nel caso del fregio, di un disegno preparatorio in grigio diluito. Esso fu interamente ricoperto dal colore e si distingue solo in alcune tracce visibili sull'estremità della spalla destra della figura di sinistra. Grazie ad esami condotti con la luce ultravioletta sono emersi indizi sulla collocazione delle figure e le correzioni apportate dal pittore. Sul guerriero di sinistra si è osservato che il pittore ha modificato la posizione della lancia verso destra, cancellando con la calce la sua prima collocazione. Sul guerriero di destra, il pittore ha effettuato correzioni, sempre con la calce, tra la mano destra ed il viso, nonché sull'estremità del bordo inferiore della clamide. Si tratta, dunque, di un'esecuzione svolta a mano libera senza l'aiuto di una griglia o di un disegno preparatorio molto dettagliato. I pigmenti identificati per l'esecuzione sono essenzialmente l'ocra, con varie sfumature, applicate con calce o nero carbone, ed occasionali grani di cinabro. La tecnica pittorica è a tempera con il pittore che sfrutta il colore per la modellazione dei personaggi, senza ricorrere all'uso di tratteggi per suggerire le ombre. Si tratta di una tecnica che implica una certa esperienza nella manipolazione del colore in strati opachi e coprenti che, per sovrapposizione, creano effetti di ombre e luci più o meno riuscite. Il modellato delle forme si basa quasi esclusivamente sulla variazione tonale delle tinte vicine. Questa tecnica di esecuzione, puramente pittorica, presenta delle difficoltà legate alla costruzione progressiva di ombre e luci che deve essere progettata con largo anticipo. Il pittore, se indotto ad effettuare delle riprese al momento dell'esecuzione, rischia di alterare irreversibilmente le superfici verniciate, creando una discontinuità ottica per mancanza di nitidezza. È ciò che si è visto sul volto del guerriero di destra.

3.3 GLI SCUDI

Sopra la testa delle due figure megalografiche, vennero realizzati due scudi, sospesi da chiodi resi in trompe-l'oeil, in connessione con esse. La rappresentazione di scudi, dipinti con vari episemi, sulla facciata o all'interno delle tombe macedoni è un fenomeno abbastanza comune. Le armi sospese esaltano la figura del guerriero, che gode di uno splendore particolare in società aristocratiche come quella macedone. Si distinguono le ombre, rese in grigio diluito, sulla destra, suggerendo la provenienza della sorgente luminosa da sinistra e dall'alto.

Nello scudo di sinistra è rappresentata la testa di una medusa, che rappresenta un elemento decorativo ricorrente in Macedonia nel IV sec. a.C., in posizione frontale e dai tratti umanizzati, tutto racchiuso in un perimetro color giallo. I tratti del viso sono chiaramente disegnati, la pupilla nera si distingue dall'iride, color marrone scuro, che va ad appoggiarsi al colore verde/azzurro, molto chiaro e diluito, della sclera. La palpebra, in rosa/giallo, riprende il colore delle guance e le sopracciglia sono indicate con una linea sottile in grigio diluito. Le labbra, carnose, sono rese con un rosa intenso. Le tonalità del rosa e del beige si fondono in modo tale da creare una superficie luminosa e liscia. I capelli sono realizzati con tocchi sovrapposti di arancio e marrone, in varie tonalità. I serpenti che circondano il viso e spuntano dai capelli sono eseguiti schematicamente in verde chiaro. Il loro tono freddo crea un equilibrio cromatico con il colore caldo utilizzato dal pittore per il modellato del viso e dei capelli, in un modo che ricorda la resa della sclera degli occhi. La testa della medusa spicca su di uno sfondo reso con una tinta rosa (*foto 22*).



Foto 22. Scudo di sinistra della facciata (Flickr).

Sullo scudo nella parte destra della facciata è rappresentato un fulmine alato su uno sfondo rosso. Tutta la realizzazione è dipinta direttamente sullo sfondo rosso. Il colore bianco, opaco e denso, che hanno le ali del fulmine, spicca sullo sfondo rosso saturo, creando un effetto ottico brillante. La resa delle ombre e delle luci sullo scudo è di particolare interesse. Vi si vede la volontà dell'artista di riprodurre una superficie curva e di simulare, in modo più veritiero, la forma originale dell'oggetto rappresentato. Seguendo la stessa sorgente luminosa, immaginaria, dello scudo di sinistra, il pittore indica i rilievi luminosi in bianco, sulle punte dei fulmini schematizzati, ed evoca le loro ombre rese in rosso/marrone scuro per creare l'impressione di profondità e staccare l'oggetto dal fondo (*foto 23*).



Foto 23. Scudo di destra della facciata (Flickr).

Per la realizzazione dei due scudi il pittore realizzò delle incisioni con un compasso, due cerchi concentrici per ogni scudo, un disegno preparatorio in grigio diluito, anche se solo per la testa della medusa, mentre lo scudo di destra fu dipinto direttamente sul proprio sfondo. I pigmenti utilizzati sugli scudi sono stati tutti identificati sul fregio. Sullo scudo di sinistra, la gorgoneion, il giallo del perimetro corrisponde all'ocra gialla, il bruno/arancio dei capelli corrisponde all'ocra rossa e bruna. La tonalità beige del viso è ottenuta da una miscela di caolinite, carbonato di calcio, ocra rossa e cinabro. Per la realizzazione dei tratti del viso il pittore si è servito di una miscela di ocra rossa e cinabro. Il tono verde pallido dei serpenti risulta una miscela di ocra gialla, blu egiziano e caolinite. Di particolare interesse è l'identificazione del colore rosa sul fondo dello scudo. Un esame ha confermato l'impiego della porpora, ancora mescolato al blu egiziano e al cinabro per produrre il malva. Sullo scudo di destra venne impiegato il cinabro per lo sfondo, un bianco cremoso della caolinite mescolata con calcite, per produrre le ali bianche. Il blu egiziano, il giallo a base di ossidi di ferro, ed una miscela di ocra rossa e cinabro per produrre il rosso/marrone delle ombre.

3.4 IL TIMPANO E GLI ACROTERI

Il decoro figurato del timpano, definito da una cimasa dorica in blu e rosso sui tre lati del triangolo formato, consiste in una rappresentazione di grifoni, disposti in modo antitetico da entrambi i lati di una fiale dorata. La rappresentazione di grifoni è un motivo molto comune nell'arte antica. La particolarità dei grifoni sul timpano del monumento della Tomba III risiede, da un lato, nel fatto che le loro code finiscono in fiori, rivolti verso l'interno e, dall'altro, nella rappresentazione della bocca del grifone di destra, dove si riconosce la testa di un cavallo. Si nota anche che le dimensioni delle due figure di grifoni non sono simmetriche ma, quella di destra è sensibilmente più grande di quella di sinistra. Gli angoli del timpano sono pieni di fiori, riprendendo il motivo finale delle code. Si tratta di una composizione che dà l'impressione di essere stata eseguita in modo molto frettoloso, senza troppe attenzioni per i dettagli, né per il modellato plastico delle forme. La gamma dei colori si limita al rosso, al giallo ed al blu, in due tonalità, riprendendo il colore tipico applicato sui motivi architettonici del monumento. Il bianco ed il grigio chiaro sono stati utilizzati per modellare le forme e creare le ombre. I motivi sono eseguiti direttamente sullo sfondo scuro. I corpi dei grifoni sono bianchi e le ombre approssimative sono realizzate in grigio. Sulla fiale dorata, il pittore ha applicato ombre in marrone/arancio per suggerire il perimetro. Il cerchio della fiale è stato tracciato, come per gli scudi, da un compasso. Non è stato rinvenuto nessun disegno preparatorio sullo sfondo scuro (*foto 24*).

Sull'acroterio mediano è raffigurata una palmetta fiammata, chiusa, a nove foglie, con estremità appuntite e cuore squamoso. È riprodotta su di una base d'acanto nella quale si distingue con difficoltà la partenza di due steli a volute a forma di S orizzontali, dipinte in basso, sotto la palmetta. Sugli acroteri laterali sono rappresentate due mezze pinne a quattro foglie, orientate verso l'acroterio mediano. Si nota la stessa realizzazione del cuore e delle foglie della palmetta centrale. Le foglie che partono dagli steli riprendono la forma delle foglie d'acanto. La resa controllata delle ombre e delle luci sulle foglie delle palmette suscita in modo efficace l'impressione del volume. Per le foglie d'acanto, il pittore ha applicato la combinazione cromatica tipica del blu e del rosso, mentre il verde è assente anche qui dalla tavola del pittore.



Foto 24. Timpano ed acroterio centrale della facciata (Flickr).

4. VALORIZZAZIONE

Con il termine valorizzazione del patrimonio culturale, si intende tutto il complesso di azioni intese a conferire valore al patrimonio culturale ed a promuoverne le potenzialità, migliorandone le condizioni di conoscenza e incrementandone la fruizione collettiva ed individuale. Essendomi recato personalmente a visitare il sito di Agios Athanasios, mi sono trovato a dover affrontare una situazione ed un sito che rispecchiano al minimo le caratteristiche della definizione descritta sopra. Innanzitutto, il sito è poco o per niente conosciuto dalla maggior parte della popolazione di Salonicco, che invece promuove e conosce il sito maggiore di Verghina. Per recarmici, dopo aver preso due autobus e, chiedendo informazioni ai guidatori degli autobus stessi, il punto di riferimento maggiore è stato Google Maps. Una volta arrivato al paese di Agios Athanasios il sito era indicato con un cartello, di piccole dimensioni e poco visibile (*foto 25*). Al cancello d'entrata al sito non vi è posta nessuna indicazione generale, nessun percorso da seguire ma, soprattutto non vi è una vera accoglienza che faccia intendere di trovarsi nel sito stesso. La prima tomba, più ad ovest, non è segnalata ed è in mancanza di supervisione. Senza alcuna indicazione, per arrivare all'entrata della Tomba III, bisogna salire la collina di propria iniziativa. All'entrata della teca di contenimento del monumento si trova un addetto che spiega cosa si può e cosa non si può fare all'interno, fornendovi una locandina, scritta in varie lingue, con una spiegazione sommaria del monumento. Una volta entrati la maestosità della facciata, ben illuminata, a cui ci si trova di fronte è impressionante, lasciando senza parole. Sul sito web si possono trovare solo sette foto del monumento, una breve spiegazione di esso e l'indicazione degli orari di apertura al pubblico. Durante la sua visita, quindi, ho avuto la sensazione che esso venga trattato e considerato un sito minore e di rilevanza limitata preferendo dare importanza al sito maggiore di Verghina, nonostante essi siano strettamente collegati nella tipologia di monumento e rappresentazione pittorica.

Constatando tutto ciò, ritengo che siano di fondamentale importanza due aspetti positivi relativi alla valorizzazione del monumento e del sito: la teca di protezione del monumento (*foto 26*) e la fruibilità del sito, essendo gratuito. La teca di protezione risulta essenziale per la tutela e la conservazione del monumento dalle intemperie, che

rovinerebbero inevitabilmente il monumento e la facciata dipinta, mantenendo un ambiente adatto per la conservazione di esso. Inoltre, la teca integra al suo interno anche il cortile ed il *dromos* del monumento riuscendo a dare la giusta importanza alla facciata dipinta. La gratuità del sito è un ottimo incentivo per ottenere un flusso maggiore di turisti, incentivando la visita al sito archeologico, prendendo in considerazione la difficoltà che sorge nel raggiungimento del sito stesso, data la mancanza di mezzi di trasporto ed indicazioni adeguate per la sua individuazione.

La valorizzazione va intesa come consumo, fruizione dell'opera d'arte da parte di un'utenza turistica, quindi di massa, scientifica o didattica, relativa a piccoli gruppi attraverso la creazione o il miglioramento degli spazi da godere e da fruire attraverso la progettazione di nuove forme di fruibilità. Il principio promotore di un progetto di fruizione per un'area archeologica dovrebbe risiedere in una sua musealizzazione. Ogni progetto di fruizione deve tenere conto, quindi, di alcuni obiettivi fondamentali che sono riscontrabili: nel rispetto della leggibilità degli spazi fra interni ed esterni; nella presenza di un itinerario preciso, con informazioni didattiche per la lettura del manufatto antico che tengano conto dell'aspetto culturale, formativo e conoscitivo, fornendo informazioni al visitatore, suggerendo o proponendo interrogativi; nella presenza di elementi funzionali di arredo, atti a soddisfare le esigenze materiali dei fruitori; nella ricerca di punti di vista, che consentano una lettura più attenta del contesto; nel rapporto con lo spazio circostante; nella progettazione degli accessi, che diviene parte integrante del passaggio di visuale verso una realtà differente e lontana nel tempo. L'aver individuato alcuni aspetti relativi alla valorizzazione del patrimonio culturale e non ultimo quello legato al suo potenziale valore economico, porta necessariamente alla ricerca di azioni normative utili alla salvaguardia, alla sicurezza, al comfort ambientale e alla fruibilità del bene culturale. Ciò si traduce in una maggiore 'visitabilità' dell'area di interesse storico e archeologico, intendendo per 'visitabilità' la possibilità, anche per le persone con ridotte capacità motorie o sensoriali, di accedere e di fruire agevolmente degli spazi di fruizione. Per il sito di Agios Athanasios nessuna delle condizioni elencate in precedenza, per un'adatta valorizzazione e fruizione del sito, è stata rispettata. Avendo osservato in prima persona le condizioni di fruibilità del sito risulta evidente la mancanza di un itinerario predefinito e preciso, l'inadeguatezza dei mezzi di trasporto atti al raggiungimento del sito, l'inadeguatezza del percorso

d'accesso e la totale assenza di servizi, atti a soddisfare le esigenze più elementari, non consentendo al visitatore di trovarsi nelle migliori condizioni per il godimento di un bene di così grande interesse. È indispensabile quindi la proposta di un itinerario che garantisca la fruibilità del sito e la sua valorizzazione, non lasciando i visitatori nella confusione durante la visita del sito. L'itinerario, il cui punto d'inizio coincide con l'entrata al sito archeologico, deve guidare il visitatore fino a condurlo all'interno della teca protettiva, contando come termine di esso in conclusione della facciata dipinta. Durante la percorrenza di esso si vede necessario l'inserimento di pannelli esplicativi, riguardanti: la storia e la formazione del sito, la formazione del tumulo con i vari ed eventuali processi di formazione, la struttura del monumento funerario, le tecniche edilizie e costruttive ed infine la spiegazione completa della facciata dipinta. I pannelli devono essere bilingue, Greco ed inglese, con l'inserimento di fotografie e ricostruzioni esplicative. Sfruttando i pannelli esplicativi si attua la creazione di audio guide, in differenti lingue, per poter offrire una spiegazione più dettagliata a chiunque desideri approfondire la conoscenza del sito. Infine, la creazione di un percorso asfaltato ed una rampa per la discesa fino alla facciata del monumento, adatti a garantire la fruizione più adatta a tutti. Il sito quindi necessita di una struttura, posta all'entrata di esso, adottata come negozio e biglietteria per controllare il flusso turistico e garantire un adeguato servizio di accoglienza al visitatore, e di identificazione del sito stesso. Per quanto riguarda la promozione del sito si propone un internship con il museo archeologico di Salonicco, grande bacino di visitatori, promuovendo la visita del sito. Tutto ciò si attua creando una rete dei siti aventi in comune la presenza della tipologia di monumenti funebri, dette tombe macedoni, inseriti in una cartina complessiva contenente la totalità dei siti. Essenziale è, anche, lo sviluppo di un sito web adeguato, contenente: foto sia aeree che frontali, una ricostruzione 3D del monumento, la spiegazione completa del sito, della sua formazione, del suo utilizzo, la spiegazione della struttura del monumento, della sua realizzazione sia architettonica che pittorica. Tutto ciò offre una maggiore conoscenza e conoscenza di esso, aumentando sia la visibilità che il valore conferito al sito stesso.

Per un sito con le potenzialità ed il valore storico-culturale come quello di Agios Athanasios, purtroppo, sono stato costretto a constatare l'inadeguatezza delle strutture

atte alla sua fruibilità ed alla sua valorizzazione ritenendo che le misure impiegate siano altamente insufficienti per le potenzialità culturali che il sito ha da offrire.



Foto 25. Entrata del sito archeologico di Agios Athanasios (Google Maps).



Foto 26. Facciata della Tomba III di Agios Athanasios (Flickr).

COCLUSIONE

Questo studio ha cercato di esporre l'importanza dell'apparato decorativo del monumento funerario macedone di Agios Athanasios e l'importanza di una sua adeguata valorizzazione. A tal fine, per cercare di introdurre il monumento e le sue caratteristiche, sono state utilizzate le ricerche, condotte su di esso, effettuate dalla professoressa Tsimbidou-Avlonitou, riguardanti i resoconti di scavo, e la professoressa Brecolouaki, riguardanti tutti gli aspetti dell'apparato decorativo, in modo tale da inquadrare il monumento nella sua interezza. Per inquadrare il monumento nel suo stato attuale di conservazione, e formulare una proposta di miglior valorizzazione, mi sono recato dal vivo nel suo luogo di localizzazione per visitarlo.

La sua completa descrizione ha evidenziato l'importanza del suo apparato decorativo nell'ambito delle testimonianze di pitture macedoni, essendo in un numero esiguo, riguardati il tema riprodotto sul fregio, rispecchiando esso stesso particolari che possono aiutare nello studio della società macedone in diversi ambiti. L'apparato decorativo, infatti, può essere utilizzato sia per capire meglio le tradizioni ed i riti iniziati della società macedone, in particolare riguardanti persone di alto rango della società stessa; analizzare le diverse componenti riguardanti il mobilio ed il vestiario utilizzato durante il rito simposiastico e, infine, lo status sociale tramite il quale l'élite militare macedone si auto rappresentava agli occhi della società. La sua visita ha evidenziato, invece, la scarsa condizione di valorizzazione attuata per il monumento, sia in termini di scarsa o nulla visibilità riservatagli, sia in termini di infrastrutture costruite ed utilizzate per consentire la sua completa e più approfondita visita da parte di fruitori inesperti ed estranei all'argomento.

Il risultato ottenuto da tale ricerca ha lo scopo di ridare importanza e visibilità ad uno straordinario esempio di arte pittorica funeraria macedone nonostante la sua attuale condizione rispecchi la situazione di totale inadeguatezza delle misure attuate in ordine di valorizzazione dei beni culturali, molto spesso lasciati degradare e vedendo la loro importanza sfumare con il passare del tempo, venendo pian piano dimenticata.

Per chi fosse interessato all'approfondimento riguardante la pittura funeraria macedone si consiglia lo studio condotto dal professore Manolis Andronicos riguardante lo scavo e la scoperta delle tombe reali del sito di Verghina, situato vicino al sito di Agios Athanasios, nel quale vengono analizzati gli apparati decorativi delle tombe rinvenute dallo scavo del tumulo di Verghina.

Tuttavia, è importante precisare che questa ricerca si è concentrata esclusivamente sul sito di Agios Athanasios e del suo stato di valorizzazione. Una raccomandazione per ricerche future potrebbe essere quella di analizzare, per interesse, i siti riguardanti monumenti funerari macedoni ed il loro stato di valorizzazione comparando le tecniche attuate e le possibili migliorie da effettuare per permettere una loro migliore valorizzazione ed una futura, e in prospettiva migliore, esperienza di visita da offrire al maggior numero possibile di fruitori.

BIBLIOGRAFIA:

- BRECOULAKI H. 2006, *La Peinture Funeraire de Macedoine emplois et fonctions de la couleur*, Atene.
- D'ONOFRIO A.M. 2016, *La Tomba III di Haghios Athanasios e il valore semantico dell'incarnato*, in *Rivista d'Antichità*, XXV, pp. 5-19.
- PONTRANDOLFO A. 1996, *La pittura parietale in macedonia e magna Grecia*, Atti del convegno internazionale di studi in ricordo di Mario Napoli (Salerno-Paestum, 21-23 Novembre 1996), a cura di Pontrandolfo Angela, Salerno, pp. 37-52.
- TSIMBIDOU-AVLONITOU M. 1997, *The grave tumuli of Agios Athanasios, Thessaloniki (1992-1997): Results and prospects*, in *Il Progetto Archeologico in Macedonia e Tracia*, 10A, 1996, pp. 427-442.
- TSIMBIDOU-AVLONITOU M. 1998, *Aghios Athanasios 1994: The chronicle of a discovery*, in *Il Progetto Archeologico in Macedonia e Tracia*, 8, pp. 231-240.
- TSIMBIDOU-AVLONITOU M. 2002, *Excavating Classical Culture: Recent archaeological discoveries in Greece*, Salonicco.
- TSIMBIDOU-AVLONITOU M. 2011, *Haghios Athanasios, Tomba Macedone III. L'armamento del Nobile Defunto*, Salonicco.
- TSIMBIDOU-AVLONITOU M. 2012, *Aghios Athanassios 2008-2012. Towards the end of an Odyssey*, in *AEMTH*, 26, pp. 283-290.

SITOGRAFIA:

- Wikipedia <https://it.wikipedia.org/>
- Google Maps <https://www.google.it/maps/>
- Flickr <https://www.flickr.com/>