

GRECI E ROMANI SULLE SPONDE DEL MAR NERO

ARISTONOTHOS
Scritti per il Mediterraneo antico

Vol. 15
(2019)

Ledizioni 

Greci e Romani sulle sponde del Mar Nero
A cura del Dipartimento dei Beni Culturali e Ambientali
dell'Università degli Studi di Milano

Copyright © 2019 Ledizioni
Via Alamanni 11 - 20141 Milano

Prima edizione: settembre 2019, *Printed in Italy*
ISBN 9788867058952

Collana ARISTONOTHOS – Scritti per il Mediterraneo Antico – NIC 15

Direzione

Federica Cordano, Giovanna Bagnasco Gianni

Comitato scientifico

Teresa Alfieri Tonini, Carmine Ampolo, Gilda Bartoloni, Maria Bonghi Jovino, Stéphane Bourdin, Maria Paola Castiglioni, Giovanni Colonna, Tim Cornell, Michele Faraguna, Elisabetta Govi, Michel Gras, Pier Giovanni Guzzo, Nota Kourou, Jean-Luc Lamboley, Mario Lombardo, Annette Rathje, Christopher Smith, Henri Tréziny

Redazione

Enrico Giovannelli, Stefano Struffolino

La curatela scientifica di questo volume è di Paola Schirripa

In copertina: Il mare e il nome di Aristonothos.
Le “o” sono scritte come i cerchi puntati che compaiono sul cratere.

Finito di stampare in Ottobre 2019

Questa serie vuole celebrare il mare Mediterraneo e contribuire a sviluppare temi, studi e immaginario che il cratere formato dal greco Aristothonos ancora oggi evoca. Deposito nella tomba di un etrusco, racconta di storie e relazioni fra culture diverse che si svolgono in questo mare e sulle terre che unisce.

SOMMARIO

Introduzione <i>Paola Schirripa</i>	7
Barbari ostili o pacifici interlocutori? Traci e Greci ad Apollonia Pontica <i>Loredana Lancini</i>	11
Eraclea Pontica: le tirannidi e i segni del potere <i>Bartolo Cavallo</i>	45
Nouveaux documents sur les cultes égyptiens a Tomis <i>Alexandru Avram, Dragoş Hălmagi</i>	61
Appunti sulle grifomachie nella ceramica apula <i>Agnese Lojacono</i>	77
Dal Mar Nero al Tirreno: elementi di pittura e architettura funeraria tra Tracia, Macedonia ed Etruria <i>Jacopo Francesco Tulipano</i>	91
Roman Pottery and Trade Networks. Some Notes on Italian <i>Sigillata</i> in the lower Danube and in the north-western Black Sea <i>Luca Arioli</i>	129
Guardare al mondo da una provincia di frontiera. Arriano e la scienza politica degli antichi <i>Lorenzo F.G. Boragno</i>	169
Gn. Manlius Vulso's March through Thrace in 188 B.C. according to Livy's manuscript tradition <i>Jordan Iliev</i>	209

DAL MAR NERO AL TIRRENO: ELEMENTI DI PITTURA E
ARCHITETTURA FUNERARIA TRA TRACIA, MACEDONIA ED ETRURIA

Jacopo Francesco Tulipano

Dalle scoperte e ricerche susseguitesesi negli anni si può evincere il ruolo delle tombe macedoni e delle loro decorazioni architettoniche e pittoriche come modello tipologico, iconografico e ideologico per le *élites* delle popolazioni del Mediterraneo in contatto con la cultura greca sin dalla seconda metà del IV secolo a.C.¹

In questo quadro Tarquinia si pone come caso principe per l'analisi e lo studio della pittura etrusca, anche in epoca tardo-classica ed ellenistica, grazie alla sua "pinacoteca sotterranea" e al vasto numero di attestazioni. Materiale continuamente indagabile con diverse chiavi interpretative offre uno spettro complessivo dello sviluppo e dei mutamenti della pittura e dell'architettura tombale lungo la storia della città etrusca, avendo il primato assoluto nel campo della pittura funeraria in ambito centro-italico, ma non solo, rappresentando il più grande e rilevante complesso di pittura murale preromana.

Il recente catalogo complessivo delle tombe dipinte tarquiniesi²

¹ STEINGRÄBER 2006a, pp. 278-81; MASSA-PAIRAULT 2007, p. 178; BRECOULAKI 2011, p. 209. Per una visione complessiva del fenomeno delle tombe di epoca ellenistica con tracce di pittura in Macedonia: BRECOULAKI 2006; per la Tracia: MANETTA c.s.; per l'Italia Meridionale si rimanda a MONTANARO 2015, con relativa bibliografia.

² La recente edizione dell'intero *corpus* delle tombe dipinte di Tarquinia, ad opera di M. Marzullo, ha permesso di colmare il vuoto sullo studio documentario di questo fenomeno tra i più noti ed indagati fenomeni dell'arte funeraria etrusca, esigenza sentita fin da Massimo Pallottino, portando il numero delle sepolture conosciute, anche di quelle irrimediabilmente perdute o ad oggi inedite, a 531 attestazioni, mettendo a disposizione uno strumento fondamentale per la loro comprensione. La datazione degli ipogei, alle volte ricalcante le proposte della tradizione degli

permette di evidenziare alcuni caratteri peculiari e di riesaminare il ruolo e la portata che la città assume all'interno del panorama ellenistico e di come vengano recepiti e assimilati i cambiamenti e le innovazioni riguardanti le tecniche pittoriche, i colori, l'iconografia e gli ideali provenienti dalle aree di cultura greca. Sempre nello stesso comparto tarquiniese è illuminante sul piano architettonico il caso di Grotte Scalina, la cui natura rimanda alle architetture utilizzate nei palazzi ellenistici.

Uno degli stilemi che trova grande diffusione in epoca ellenistica è quello di figure femminili con sembianze umane e attributi vegetali che si risolvono nella parte inferiore con dei tralci ("Dea dei Tralci"/*Rankengöttin*). Attestazioni di questo genere si ritrovano infatti in varie aree del Mediterraneo e del Mar Nero³, a partire dalla fine del V secolo con grande diffusione soprattutto nel secolo successivo in Etruria, Alessandria d'Egitto, Grecia, Asia Minore e trovano puntuali confronti nella toreutica e nell'oreficeria tracia e scita⁴.

Queste raffigurazioni sono state interpretate come possibili rappresentazioni della Dea Madre, simbolo della continuità della vita nel ciclo di rigenerazione. Le origini dell'iconografia della dea vegetale sono discusse, ma una loro derivazione dall'Italia non può essere esclusa, dato che alcune delle prime rappresentazioni della divinità o delle sue varianti si ritrovano in ambito centro-italico, con attestazioni fin dalla fine del VII secolo a.C.⁵. Specialmente quando usate come cariatidi, queste figure femminili sono interpretabili come divinità sottese a sostenere la volta celeste sopra la tomba del defunto eroizzato, come nel caso della tomba tracia di Sveshtari, fungendo quindi da mediazione tra i due mondi⁶.

studi, alle volte rivisitata, si basa su un criterio incrociante la presenza contestuale di elementi architettonici dipinti e di apporti decorativi. Si veda a tal proposito MARZULLO 2016 e 2017.

³ Al riguardo RUPP 2007, pp. 211-219.

⁴ TSETSKHLADZE 1998, pp. 70-72; SERRA-RIDGWAY 2005, p. 11; STEINGRABER 2006a, p. 260; TORELLI 2007, pp. 167-169.

⁵ RUPP 2007, p. 213; GRUDEVA 2015, p. 101.

⁶ CHICHKOVA – STOYANOV – STOYANOVA 2012, pp. 39-48.

A Tarquinia questa tipologia di rappresentazioni femminili si ritrova sul retro del pilastro centrale della Tomba del Tifone, datata alla prima metà del III secolo a.C.⁷, dove è rappresentata una cariatide con terminazioni vegetali. Essa è affiancata sui due lati adiacenti del pilastro da due mostri anguipedi e tutte e tre le figure sono rappresentate nell'atto di sostenere materialmente il soffitto della tomba, con le braccia rivolte verso l'alto e le mani sulla parte superiore del pilastro. Le figure ctonie sfruttano la verticalità dell'elemento architettonico e la sua funzione di connettere piani differenti, per esemplificare la loro natura di creature intermedie tra il piano dei vivi e l'Ade, trovando una corrispondenza con l'interpretazione proposta per le cariatidi di Sveshtari. Sui muri della camera di questa tomba, datato all'inizio del secondo quarto del III secolo a.C.⁸, sono disposte statue con decorazione policroma, conservatesi ancora in parte su alcune, raffiguranti dieci figure femminili utilizzate come Cariatidi. Le statue sono intervallate da due colonne doriche e da una piccola colonnetta corinzia, della loro stessa altezza⁹.

La precocità nella ricezione di modelli e tecniche nel campo invece della pittura provenienti dalla Macedonia a Tarquinia nella seconda metà del IV secolo si manifesta anche nel Sarcofago delle Amazzoni. Il famoso monumento utilizza una particolare scelta cromatica per gli sfondi dei lati della cassa che si ritrova nella tomba macedone di *Athios Athanasios*, dove il colore rosa, il cosiddetto "*Hellenistic pink*" è utilizzato per il campo dello scudo con il *gorgoneion*, mentre il nero per lo sfondo del fregio figurato¹⁰. Nel sarcofago tarquiniese, mentre i lati corti sono trattati con un fondo nero¹¹, il rosa è precocemente utilizzato sui lati lunghi come sfondo per una

⁷ Per la tomba tarquiniese del Tifone si veda MARZULLO 2016, pp. 360-368 con bibliografia, e MARZULLO 2017, 186-188.

⁸ CHICHIKOVA 2016, pp. 243-249.

⁹ Per una disamina completa della tomba si veda la scheda n. 3 in Appendice.

¹⁰ BRECOULAKI 2001, pp. 21-22; BRECOULAKI 2006, pp. 289-291.

¹¹ BOTTINI – SETARI 2007, p. 31.

rappresentazione di grandi dimensioni¹².

Al medesimo orizzonte cronologico portano i risultati di scavi compiuti negli ultimi anni nel territorio tarquiniese a Grotte Scalina. Qui una tomba monumentale rupestre, scavata in una parete di tufo, a 1.5 km a Nord-Est dalla città di Musarna, esibisce una facciata monumentale organizzata su tre livelli architettonici e connessi da due scalinate laterali. Il livello più basso presentava un lungo dromos che permetteva l'accesso a una camera funeraria, dividendo quella che è stata interpretata come un'ampia sala (4x10 metri) destinata al banchetto funerario dall'articolata suddivisione interna e arredata con sei *klinai* scolpite e rivestite di intonaci policromi¹³. Il monumento rupestre viene datato all'ultimo quarto del IV secolo, come la fondazione della città di Musarna da parte di Tarquinia¹⁴.

Secondo V. Jolivet, la monumentalità di Grotte Scalina trova riscontro in quella della tomba Ildebranda di Sovana, posteriore di qualche decennio e diversa per il chiaro riferimento ad un edificio sacro, mentre il confronto migliore è sicuramente l'ipogeo gentilizio dei *Churcle* a Norchia (Tomba Lattanzi); pur con alcune differenze significative, entrambi gli ipogei sono ascrivibili al tipo a vano porticato¹⁵.

Le affinità con la tomba Lattanzi portano Jolivet a ritenere che i due monumenti siano stati realizzati dalle stesse maestranze, durante lo stesso periodo di tempo, ovvero nell'ultimo quarto del IV secolo. L'unico modello-prototipo riconosciuto che possa aver ispirato una realizzazione particolare è rappresentato dall'ingresso, architettonicamente ai tempi rivoluzionario, dei palazzi macedoni di Verghina e Pella, la cui facciata era dotata di due filari sovrapposti di

¹² Questo colore sarà adoperato frequentemente soprattutto a partire dal III secolo a.C. su figurine di terracotta, oggetti in marmo, ceramica policroma italiota e siceliota: HAUMESSER 2007, p. 550.

¹³ JOLIVET – LOVERGNE 2018, p. 16.

¹⁴ Per la città di Musarna nel quadro degli scontri fra Tarquinia e Roma, contro le cui incursioni la città etrusca forma una rete di insediamenti minori e piccole fortezze, delle quali Musarna risulta oggi essere la meglio conosciuta: JOLIVET 2013 con riferimenti.

¹⁵ AMBROSINI 2018, p. 50.

colonne sormontate da un frontone triangolare, presto imitati nelle tombe monumentali macedoni e in altri monumenti di ambito pubblico e privato¹⁶.

La struttura ripartita su più ordini architettonici e le scale laterali, che permettevano l'accesso alla sommità della tomba rendendola simile ad un altare monumentale, si ricollegano poi al principio di connessione tra il mondo terreno e quello superno tramite strutture costruite. Questo è del resto un tratto tipico delle tombe di Tarquinia, riscontrabile fin dal periodo Orientalizzante¹⁷, che permette di ben inserire il monumento all'interno della tradizione tarquiniese.

Una delle espressioni più comuni all'interno della pittura ellenistica è senz'altro il tema delle ghirlande vegetali¹⁸ ritratte come addobbo sulle pareti delle tombe che ben rappresentano una delle espressioni della *koinè* artistico-culturale. In ambito macedone il motivo si ritrova a partire dalla metà del IV secolo a.C., sia in tombe a cista che in esemplari monumentali: esempi si hanno a Sédès, Dion, Tragilos, da una tomba a cista di Dervéni e da una di Pella. Il motivo ha altresì utilizzo anche in altri ambiti, come dimostrano alcune stele provenienti da Verghina¹⁹. La decorazione vegetale è alle volte rappresentata in alternanza o in combinazione a bende di tessuto dipinte di rosso o di porpora, motivo che si ritrova anche nel III secolo a.C. in una delle necropoli d'Alessandria d'Egitto, in una tomba di Sidi Gaber, dove la parete di fondo del sepolcro è addobbata con un festone vegetale su cui poggiano nastri rossi²⁰. Nella città egiziana il motivo delle bende appese ad oggetti dipinti compare anche sulla lastra di chiusura di un loculo nella necropoli di Gabbari, su cui è rappresentata una finta porta, a rimarcare il significato delle sigillature litiche come separazione tra il mondo dei

¹⁶ Per i palazzi reali ellenistici si veda da ultimo MILLER 2016 con bibliografia.

¹⁷ MARZULLO 2018, p. 91.

¹⁸ La bibliografia sul tema è vasta, per il caso etrusco si veda tra gli altri: BAGNASCO GIANNI 2009 e 2018; HARARI 2010; AMBROSINI 2014; MARZULLO 2017.

¹⁹ BREOCULAKI 2006, pp. 226-227

²⁰ GUIMIER-SORBETS 2006, pp. 198-200; MCKENZIE 2007, pp. 70-71.

vivi da quello dell'aldilà²¹. Le strisce di tessuto rosso sono appese con nodi ad elementi vegetali intrecciati. Punto d'arrivo e contesto di riferimento obbligato per le ghirlande in ambito macedone è la tomba di *Lyson e Kallikles* a Lefkadià, datata all'ultimo quarto del III secolo a.C., il cui utilizzo prosegue per tutto il II secolo²². La datazione recenziore la esclude però dal poter essere un modello per tutti gli esempi più antichi, sia per quanto riguarda le attestazioni nel Mediterraneo occidentale sia per quelle nella sua parte orientale. I due elementi in ambito italico trovano subito fortuna nelle rappresentazioni pestane databili al IV secolo a.C., per poi diffondersi nel resto della Campania²³.

Il motivo dei festoni vegetali con bende rosse, che possono presentare delle parti pendenti, ricorre però frequentemente sulle pareti degli ipogei tarantini solo a partire dal III sec. a.C.: la documentazione permette di identificare pochi esemplari di tombe dipinte figurate certamente attribuibili al IV e solo col III secolo a.C. sembra diffondersi in maniera più ampia l'uso di una stesura pittorica parziale o complessiva sulle pareti interne dell'ipogeo. Nei contesti più antichi è riscontrabile una notevole coerenza formale caratterizzata da semplici elementi decorativi a figurazione geometrica che sembrano scomparire nella produzione successiva. Le prime manifestazioni figurative sembrano non poter essere anteriori alla seconda metà del III secolo a.C. ed introducono in maniera quasi esclusiva il motivo della ghirlanda floreale²⁴.

In Etruria il motivo si ritrova per la prima volta a Tarquinia, nell'ultimo quarto del IV secolo a.C., dove le ghirlande, con bende intrecciate o in assenza di queste, o persino dei nastri colorati riprodotti singolarmente, compaiono in differenti modalità su alcune delle tombe dipinte. Esse sono accomunate dalle medesime categorie

²¹ GUIMIER-SORBETS 2018, pp. 87-8. Per la concezione e la rappresentazione della falsa porta in ambito alessandrino si veda PENSABENE 1983.

²² BRECOULAKI 2006, pp. 221-222; BRECOULAKI 2016, p. 171.

²³ PONTRANDOLFO – ROUVERET 1992, pp. 34-36 BENASSAI 2001, pp. 150-151; BALDASSARRE 2010, p. 7; MONTANARO 2015, pp. 62-64.

²⁴ LIPPOLIS – DELL'AGLIO, pp. 107-125, p. 149, n. 102; GADALETA 2010, pp. 254-255.

di decorazione pittorica e modelli architettonici²⁵ e sono riconducibili tutte al passaggio tra IV e III secolo a.C. (tra il 325 e il 250 a.C.). Tuttavia, la forchetta cronologica potrebbe essere ristretta al terzo quarto del III secolo, dato che la maggior parte di esse, in particolar modo quelle considerabili di alto livello stilistico (tra cui Giglioli, Tifone, Festoni, Bruschi, Cardinale, Caronti e Anina), non sembrano scendere oltre il primo ellenismo²⁶.

Gli ipogei caratterizzati dagli elementi decorativi di cui qui si discute sono:

a) Tomba Scataglini 150, la quale presenta però una decorazione oggi quasi illeggibile, nello schizzo effettuato durante lo scavo sembra potersi distinguere un festone ondulato con foglie e frutti intorno al quale è intrecciato un sottile nastro rosso²⁷;

b) Tomba Scataglini 169, al momento della scoperta erano infatti visibili dei nastri rossi in uno degli angoli della camera inferiore²⁸;

c) Tomba del Cardinale, il cui pilastro dirimpetto all'ingresso presentava anche un festone attorniato da un nastro²⁹;

d) Tomba degli Anina, dove sulla parte superiore delle pareti corre un fregio composto da festoni vegetali e bende che si intrecciano tra di loro³⁰;

e) Tomba Romanelli 073, oggi inaccessibile, presentava resti di ghirlande verdi con nastri rossi intrecciati e dischi rossi appesi lungo la parete frontale, sulla sinistra³¹;

f) Tomba dei Pulena, il cui fregio decorativo superiore composto da festoni verdi, bende rosse e ghirlande³²;

²⁵ Corrispondono alla tipologia P51 individuata da M. Marzullo, MARZULLO 2017, p. 129. Tra le tombe appartenenti alla tipologia solo una risulta disomogenea dal punto di vista cronologico essendo datata all'ultimo quarto del III secolo a.C.: Tomba Scataglini 151, MARZULLO 2016, p. 714.

²⁶ SERRA RIDGWAY 2005, p. 11; TORELLI 2012, pp. 21-22.

²⁷ Datata al 310-300 a.C.; MARZULLO 2016, p. 686.

²⁸ Datata al 310-300 a.C., *ivi*, p. 666.

²⁹ Datata al 310-300 a.C., *ivi*, pp. 90-93

³⁰ Datata al 300 a.C. ca., *ivi*, pp. 21-23.

³¹ Datata al 310-280 a.C., *ivi*, pp. 324-325.

³² Datata al 310-250 a.C., *ivi*, p. 312.

g) Tomba dei Camna-Plecu, con banchina decorata da una ghirlanda di foglie impressionistica alternata a nastri con lembi pendenti³³;

h) Tomba Lerici 4400, in cui un tratto di parete è decorato con un festone vegetale e dei sottili nastri pendenti³⁴;

i) Tomba dei Nuovi Festoni, di cui non si hanno conoscenze al riguardo delle caratteristiche architettoniche ma che doveva avere una decorazione a ghirlande e festoni³⁵;

h) Tomba dei Festoni lungo le cui pareti corrono gli elementi vegetali verdi che danno il nome all'ipogeo, con fiocchi e nastri rossi intrecciati, lungo le cui onde sono appesi scudi e altri oggetti tramite grandi chiodi dipinti³⁶.

Appartiene alla stessa temperie culturale, benché non presenti tra gli elementi decorativi festoni/ghirlande o bende, la Tomba Giglioli: anche in questa gli oggetti sono rappresentati appesi alle pareti tramite chiodi dipinti, senza essere ancorati ai fascioni decorativi. Le tombe Giglioli e dei Festoni sono accomunate dalla tecnica impiegata per i festoni e gli scudi nell'una e per le armi appese nell'altra, basata su spesse pennellate e caratterizzata da un marcato chiaroscuro. La rappresentazione di armi singole o in un fregio è uno dei motivi più emblematici della pittura funeraria del primo ellenismo³⁷, essendo riscontrabile in ambito greco-macedone³⁸, etrusco³⁹, in Italia Meridionale⁴⁰ e in Tracia. Nella tomba tracia di

³³ Datata al 325-250 a.C., *ivi*, p. 81.

³⁴ Datata al 325-250 a.C., *ivi*, pp. 654-655.

³⁵ Datata al 325-250 a.C., l'ipogeo è perduto, lo stesso Pallottino definì la tomba inedita e senza specifica di luogo, PALLOTTINO 1937, coll. 384, nt. 1, n. 117; MARZULLO 2016, p. 249

³⁶ Datata al 310-280 a.C., HARARI 2010; da ultimo, con bibliografia, MARZULLO 2016, pp. 128-131.

³⁷ STEINGRÄBER 2006a, p. 254.

³⁸ Esempi più famosi sono la tomba di *Aghios Athanassios*, BRECOULAKI 2006, pp. 263-303, e la tomba di *Lyson e Kallikles*, BRECOULAKI 2006, pp. 221-234.

³⁹ Nella Tomba Giglioli e nella Tomba dei Festoni di Tarquinia. In Etruria esisteva già la rappresentazione delle armi appese dall'epoca orientalizzante

Maglij infatti la parete d'ingresso della camera funeraria era decorata con una faretra, appesa con cinghie marroni ad un chiodo dipinto⁴¹.

La Tomba dei Festoni rappresenta il vertice dell'espressione da parte degli artisti tarquiniesi della piena comprensione e del possesso delle tecniche pittoriche e delle conquiste stilistiche della grande pittura greca⁴². All'interno della decorazione dell'ipogeo sono infatti riscontrabili linguaggi differenti, riscontrabili in particolar modo sulle pitture delle pareti e del soffitto, sui cui cassettoni, ornati con figure rossastre di eroti, creature marine e tralci, è applicata una tecnica a macchie e riflessi di luce, "compendiaria", associabile al *tachisme*, che si ritrova, per esempio, anche nel fregio sul capitello di un pilastro nella Tomba del Cardinale e in un fregio composto da bucrani e patere di un ipogeo di Monte Sannace⁴³. Un confronto puntuale a tal riguardo proviene dalla decorazione del soffitto della tomba B24 nel settore 4 della necropoli alessandrina di Gabbari, dove un largo fascione nero è decorato con eroti e delfini di colore giallo, la cui lumeggiatura è ottenuta con pennellate di colore bianco. La decorazione del sepolcro, ben più tardo essendo databile alla prima metà del II secolo a.C., sarebbe interpretabile come la rappresentazione di un tendaggio ornante il baldacchino funebre⁴⁴.

Un ulteriore confronto per la tomba tarquiniese proviene dal Mediterraneo orientale, per la combinazione di scelte decorative usate. Nella tomba A della necropoli di Nea Paphos, a Cipro, su una

e arcaica, sia affiggendo armi reali che tramite l'uso della pittura o del rilievo, come nelle tombe Campana di Veio e degli Scudi e delle Sedie a Cerveteri, tradizione che trova nella Tomba dei Rilievi di Cerveteri una delle sue massime applicazioni. Per le pitture della Tomba Campana: STEINGRÄBER 1985, pp. 377-379; per la Tomba dei Rilievi: STEINGRÄBER 1985, pp. 268-269.

⁴⁰ Tombe Andriuolo 28 e 61 a Paestum, PONTRANDOLFO – ROUVERET 1992, p. 118, pp. 156-158.

⁴¹ VALEVA 2015a, p. 154.

⁴² TORELLI 2012, p. 21.

⁴³ MONTANARO 2015, p. 71. Per la tecnica pittorica, il suo utilizzo e i possibili significati si veda HARARI 2010, pp. 71-72.

⁴⁴ GUIMIER-SORBETS – SEIF EL-DIN 2003, pp. 577-587.

parte delle pareti si ritrova una fascia composta da ortostati in *masonry style* di colore nero e rosso, ornati da una spessa linea. Al di sopra dei blocchi rettangolari corre un festone di colore verde con foglie e fiori, ornato da nastri di colore rosso e giallo⁴⁵. Il soffitto della tomba imita anch'esso un tendaggio i cui lati corti sono fatti "ricadere" lungo la parte superiore delle pareti del sepolcro. La tomba, priva di materiali al momento della scoperta, viene datata al II secolo a.C..

Il *masonry style*, o "stile strutturale", conosce poche ma significative attestazioni sia in ambito etrusco che tracico. In Etruria si ritrova solo in due casi: nel vano terminale della Tomba François a Vulci e nella Tomba dei Festoni, dove su tutte le pareti è rappresentata un'opera pseudoisodoma che alterna blocchi rossi e giallastri, contornati da una linea nera⁴⁶. In Tracia lo si ritrova invece in quattro monumenti funerari: nelle tombe di Kazanlak, Alexandrovo, Dolno Lukovo e di Helvecia⁴⁷.

Una gerarchia negli stili pittorici, sviluppata all'interno della grande pittura greca tardo-classica e poi ellenistica, si ritrova anche in altre aree del Mediterraneo, tra cui la Tracia. Nella tomba di Kazanlak la decorazione mostra una commistione di elementi greci e locali dove l'accettazione dei modelli da parte delle *élites* tracie avviene in maniera selettiva, corrispondente al carattere principesco e generalmente funerario della committenza, e sempre all'interno di un sistema simbolico riferente alla tradizione locale⁴⁸. La piena comprensione degli stili e delle tecniche pittoriche è confermata dall'uso della tempera per le architetture simulate e l'affresco per la parte narrativa, che culmina nelle figure allungate del fregio principale della camera funeraria. L'uso di due linguaggi pittorici diversi, il primo basato sul chiaroscuro e su giochi di luce, usato per

⁴⁵ GUIMIER-SORBETS – MICHAELIDES 2009, pp. 227-228.

⁴⁶ HARARI 2010, pp. 65-66.

⁴⁷ GUIRDZHIISKA – ZLATEVA – GLAVCHEVA 2017, p. 430.

⁴⁸ Solamente durante il regno di Seuthes III avviene un tentativo di ellenizzazione espanso alla vita quotidiana; cambiamento bruscamente interrotto con la sconfitta del sovrano da parte di Lisimaco. Per l'argomento si veda TORELLI 2004, p. 156; THEODOSSIEV 2011, p. 17.

le figure del fregio principale, e il secondo sulla tecnica “a macchie” e su sovradipinture, mostra una considerazione differente per i temi espressi; il primo infatti, uno stile “classico”, traduce in pittura i contenuti di più alto livello e ideologicamente importanti, mentre il secondo, con maggiori variazioni cromatiche, viene usato per le rappresentazioni di battaglia, il cui valore doveva essere considerato minore rispetto al fregio principale⁴⁹. La tomba tracia presenta influenze greche sia per le soluzioni architettoniche che per quelle pittoriche. La forma e l’apparato decorativo ricordano infatti grandi monumenti ellenistici come l’*Arsinoeion* di Samotracia, databile tra primo e secondo quarto del III secolo a.C.⁵⁰, per l’utilizzo della galleria aperta nella zona superiore della tomba e del fregio di bucrani e rosette. Quest’ultimo gode di notevole fortuna in epoca ellenistica, sia come decorazione a rilievo che dipinta, i bucrani infatti si ritrovano in diverse varianti, intervallati da patere, rosette o scudi e ornati da collane⁵¹.

Se è possibile ipotizzare un filo diretto tra Tarquinia e la Macedonia per modelli architettonici monumentali, si potrebbe allargare la possibilità anche per altri elementi decorativi che compaiono a fine IV secolo a.C. nel panorama dell’Italia Centrale e Meridionale⁵², come, forse, per i motivi pittorici delle ghirlande e delle bende, dato che, sebbene sia innegabile la probabile influenza delle attestazioni dell’Italia Meridionale, in particolar modo pestane più che tarantine, come dimostrato dalle cronologie delle attestazioni, andrebbe forse rivalutata la possibilità che elementi decorativi siano stati trasmessi insieme alle tecniche pittoriche dai centri propulsori macedoni direttamente a quelli etruschi. L’ipotesi è suggestiva sebbene non vi siano fonti storiche che possano attestarla con sicurezza. Numerose manifestazioni artistiche, in particolare in ambito architettonico, pittorico e scultoreo, mostrano come siano esistiti contatti e influenze tra l’Etruria e il mondo macedone, legame

⁴⁹ MASSA-PAIRAULT 2007, p. 178.

⁵⁰ WESCOAT 2016, pp. 431-432.

⁵¹ MONTANARO 2015, p. 64.

⁵² Per una visione seppur parziale dei possibili rapporti tra l’Etruria Meridionale e la Macedonia: JOLIVET 2016.

però ritenuto quasi sempre dipendente dalla mediazione compiuta dalla città di Taranto o dalle altre realtà dell'Italia Meridionale⁵³. Questo assunto potrebbe però essere meritevole di riconsiderazione riguardo al ruolo politico, ai contatti e alla capacità di recepire le novità provenienti dagli ambienti alessandrino-macedoni da parte delle città etrusche e riguardo allo stesso rapporto con le città della Magna Grecia. I collegamenti e le influenze infatti dovevano essere reciproci e non solo lungo un'unica direttrice sud-nord, e sempre inseriti all'interno del comune linguaggio ellenistico⁵⁴, come dimostrano gli influssi italici, in particolar modo dell'Italia Meridionale, in alcuni elementi artistici presenti in area greca⁵⁵. Si può notare come lo sviluppo e l'assorbimento di modelli architettonici prettamente macedoni, come la tomba con volta a botte semicilindrica risultino evidenti oltre che nei territori limitrofi ai territori di area greca, anche in aree differenti del Mediterraneo come in Italia meridionale, particolarmente in Daunia e Campania⁵⁶. Per quanto riguarda invece l'Etruria meridionale, la tomba dei Demoni a Cerveteri in località Ripe Sant'Angelo può essere ritenuto l'esempio più "macedone" per quanto riguarda la suddetta tipologia tombale, che risulta del tutto assente a Tarquinia, caratterizzata

⁵³ Il tema è ampiamente discusso, tra gli altri: STEINGRÄBER 2000; STEINGRÄBER 2006a, p. 288; GILOTTA 2007, p. 69; AMBROSINI 2009; HARARI 2012. Si veda in proposito l'analisi effettuata da G. Bagnasco Gianni (2009), che ha proposto rapporti diretti in ambito pittorico tra l'area macedone e quella tarquiniese e, da ultimo, BAGNASCO GIANNI – BRUNI – BENELLI 2018.

⁵⁴ FISCHER-HANSEN 1993, pp. 78-79. L'autrice si sofferma particolarmente sul rapporto Vulci-Taranto, notando che si ritrovano motivi etruschi in Puglia contemporaneamente alla presenza di elementi apuli nella cultura dell'Italia centrale. Un esempio della rivalutazione del ruolo e dell'"indipendenza" del linguaggio espressivo etrusco dalla mediazione apula può essere il caso dell'attribuzione del Pittore di Hesse, ricondotto da S. Bruni (2007, p. 125) ad una totale etruscità.

⁵⁵ Al riguardo: PFROMMER 1982; PFROMMER 1983; BAGNASCO GIANNI 2009, p. 50.

⁵⁶ STEINGRÄBER 2018, p. 58.

dall'indipendenza e dalla costante tipicità del carattere della propria concezione funeraria⁵⁷, indicatore ulteriore della capacità elaborativa del centro etrusco rispetto agli stimoli macedoni⁵⁸.

Rapporti diretti tra la corte macedone e l'Italia centrale sono infatti testimoniati solo dal trattato di *philia* sottoscritto da Alessandro il Molosso, re dell'Epiro e zio del Conquistatore dell'Asia, con Roma, una volta divenuto padrone dell'intera Italia Meridionale grazie ai successi ottenuti durante la prima fase della sua spedizione⁵⁹.

Si può ipotizzare, come è stato avanzato in via del tutto congetturale da alcuni studiosi, che membri delle élites etrusche si recassero in Macedonia per legami di amicizia o per commerci, oppure come ambasciatori in missione per richiedere un intervento militare della monarchia macedone contro Roma. In questo periodo infatti non esistono esempi di monumenti simili in altre parti d'Italia, tanto più meridionale, e non si può ritenere che le forme usate per questi edifici rupestri siano riconducibili alla sola circolazione di modelli. Risulta verosimile ritenere che possano essere il risultato di un ipotetico contatto visivo avvenuto tra membri dell'aristocrazia etrusca con la corte macedone, o l'intervento diretto di architetti e maestranze macedoni⁶⁰.

Benché le città dell'Etruria propria avessero perso il loro ruolo di protagoniste in età arcaica e tardo-arcaica, non può essere escluso un ritiro parziale dalle rotte tirreniche, nonché lo svolgersi di azioni di

⁵⁷ MARZULLO 2017, p. 93.

⁵⁸ Esempio piuttosto evidente della capacità anche propulsiva di Tarquinia si trova nella particolare fortuna del motivo dei Festoni in Etruria Settentrionale, in special modo in ambito chiusino, dove comparirà su urne cinerarie e ipogei gentilizi, come nella Tomba delle Tassinaie, dove si ritrova una coerenza decorativa tra le pareti e i contenitori funerari (BAGNASCO GIANNI 2009, p. 52; BAGNASCO GIANNI – BRUNI – BENELLI 2018, pp. 313-314).

⁵⁹ BRACCESI 2006, p. 45. Roma si stava affacciando al Sud della Penisola, essendo anch'essa in lotta contro i Sanniti.

⁶⁰ JOLIVET 2017, p. 320; JOLIVET – LOVERGNE 2018, pp. 21-23; AMBROSINI 2018, p. 51. Per una visione del territorio e della situazione politica in Etruria Meridionale tra IV e III secolo a.C.: PULCINELLI 2016.

pirateria⁶¹. Sono note infatti le insofferenze macedoni per le scorrerie degli Anziati, connesse a quelle dei popoli Tirreni, tra i quali sono ben configurabili gli Etruschi⁶². Può essere suggestivo dunque ipotizzare che, in seguito ad azioni piratesche, ci possano essere stati contatti a livello di ambascerie tra alcune città tirreniche, fra le quali Tarquinia assumeva ancora un ruolo importante, se non altro dimostrato a livello culturale, e la Macedonia.

⁶¹ Su possibili interventi etruschi o di mercenari italici nelle vicende belliche del Mediterraneo a cavallo tra IV e III secolo a.C.: BIANCHI 2017, pp. 307-320.

⁶² BRACCESI 2006, p. 62; BIANCHI 2017, p. 310. Sulle richieste di Alessandro Magno a Roma per il termine delle scorrerie si veda anche ZEVI 2004, pp. 793-844; GERACI 2015, pp. 95-96.

APPENDICE

Le tombe dipinte della Bulgaria

Negli ultimi anni ricerche e studi hanno permesso di ampliare la conoscenza delle testimonianze inerenti all'arte funeraria e in particolar modo l'architettura e la pittura delle culture sviluppatesi attorno al Mar Nero. Nel territorio dell'odierna Bulgaria, lo stato moderno che oggi copre quella che in epoca storica era la regione conosciuta come Tracia, si contano più di duemila tombe che siano state scavate o esplorate appartenenti al primo ellenismo (metà IV-III secolo a.C.)⁶³, un periodo la cui conoscenza in continua espansione rivela essere particolarmente significativo per la civiltà tracia⁶⁴.

Le sepolture evidenziano caratteri comuni essendo per la maggior parte ricoperte da tumuli e costruite con l'utilizzo di blocchi in pietra benché vi sia una grande varietà di piante e le tipologie più comuni consistano in strutture presentanti un *dromos* d'accesso e una o più camere a pianta rettangolare o circolare, dotate di tetti a falsa volta o a pseudo-cupola; in alcuni casi compare anche la volta a botte di tipo "macedone"⁶⁵.

Le tombe a tholos sono infatti la tipologia più comune per le sepolture dell'aristocrazia tracia fin dal V secolo a.C., accanto alla quale si sviluppa il modello di tipo "macedone" composto da: camera ipogea, facciata architettonica monumentale e volta a botte, la cui diffusione in Tracia avviene prevalentemente nei territori immediatamente confinanti alla Macedonia e in casi di manifesta influenza del prestigioso modello sui membri dell'élite locale. A

⁶³ THEODOSSIEV 2011, pp. 20-24; GUIRDZHIISKA – ZLATEVA – GLAVCHEVA 2017, p. 428.

⁶⁴ VALEVA – NANKOV – GRANINGER 2015, pp. 48-59.

⁶⁵ STEINGRÄBER 2006a, pp. 291-292. Per l'architettura funeraria in Tracia: VALEVA 1993; STOYANOVA 2011; STOYANOVA 2015. Per il tipo della tomba "macedone": MILLER 1993, pp. 1-17; LANE FOX 2011, pp. 8-9; PALAGIA 2016, pp. 383-386; Per la sua diffusione in Italia: STEINGRÄBER 2000, pp. 88-114; STEINGRÄBER 2018, pp. 53-60.

partire dalla seconda metà del IV secolo infatti, in Tracia, compaiono esempi di pittura parietale, fenomeno che deve essere ricondotto all'intenso processo di ellenizzazione delle culture dei Traci e degli Sciti, le cui sepolture seguono per quanto riguarda le decorazioni architettoniche e pittoriche i modelli dati dalle tombe dell'aristocrazia macedone⁶⁶.

Nonostante la grande diffusione monumenti funerari traci che presentino pitture si ritrovano in una piccola percentuale del totale, data la difficoltà e il costo che tali decorazioni potevano comportare, corrispondente ad un decimo circa dei monumenti databili al periodo interessato⁶⁷, e sono solo cinque le tombe monumentali distinte dalla presenza di rappresentazioni figurate, databili tra il IV e il III secolo a.C.: le tombe di Kazanlak, di Maglij, di Alexandrovo, la tomba delle Cariatidi di Sveshtari e la tomba Shipka del tumulo di Ostrusha.

1) La Tomba di Alexandrovo

Scoperta nel dicembre del 2000⁶⁸, è coperta da un tumulo chiamato Roshava Chuka vicino al villaggio di Alexandrovo, misurante approssimativamente 60 metri di diametro e 15 di altezza, nel sudest della Bulgaria e costruito nella prima metà del IV secolo, con una seconda fase datata invece alla seconda metà, nonostante la totale mancanza di materiali di corredo, causata probabilmente da saccheggi in antico ed ulteriori esplorazioni clandestine durante il XX secolo⁶⁹.

Il sepolcro consiste in un dromos, un'anticamera rettangolare e la camera funeraria, a pianta circolare e a forma di tholos, interamente realizzate in blocchi di pietra senza l'utilizzo di malta. Il corridoio d'ingresso misura 10 metri con andamento est-ovest e un'altezza digradante da 2.25 a 1.80 metri, l'anticamera 1.85 metri per il lato lungo e 1.20 per il lato corto, mentre la camera circolare misura 3.30

⁶⁶ STEINGRÄBER 2006a p. 292.

⁶⁷ GUIRDZHIISKA – ZLATEVA – GLAVCHEVA 2017, p. 428.

⁶⁸ L'esplorazione della tomba venne realizzata da un *team* del TEMP (*Thracian Expedition for Tumular Investigations*) guidato dall'archeologo G. Kitov.

⁶⁹ AVRAMOVA 2015, p. 67.

metri in altezza e in diametro.

Secondo lo scopritore la costruzione non era inizialmente intesa come tomba e veniva utilizzata per riti misterici, che si dovevano svolgere all'aria aperta⁷⁰. La decorazione pittorica si ritrova nella camera circolare, nell'anticamera e in parte nel corridoio d'ingresso, intorno all'entrata verso il piccolo ambiente rettangolare.

Al termine del corridoio, nella parte superiore, vi sono rappresentate due scene di combattimento: sul muro nord vi sono un cavaliere sulla destra che insegue procedendo verso sinistra un uomo nudo, impugnante uno scudo colto nell'atto di fuggire. Di fronte, sul muro meridionale del corridoio vi è una scena simile con un cavaliere fronteggiante due figure, una inginocchiata, forse una donna, e un'altra stante, armata di lancia e scudo. L'accesso all'anticamera era fiancheggiato da figure stanti, due guerrieri, di cui si conserva sommariamente la figura di sinistra e pochi dettagli di quella di destra⁷¹.

Sopra la porta d'ingresso della camera funeraria vi è un'ulteriore scena di combattimento tra un cavaliere e un fante, meglio conservata rispetto alle rappresentazioni dipinte sulle pareti del *dromos* essendo rovinata solo nella parte superiore.

I muri della camera funeraria sono decorati con elementi assimilabili al *masonry style*⁷², data la presenza di bande colorate in rosso, nero, bianco e giallo, intervallate dai due fregi figurati e dalle due fasce decorative. Il fregio inferiore si conserva in minima parte e sono visibili solo quattro figure partecipanti ad un banchetto, con un tavolo e altri oggetti. Il fregio superiore, fortunatamente ben conservato, è conservato tra le due fasce ornamentali: quella inferiore è composta da tre elementi: un *kyma* lesbio di piccole dimensioni, un meandro continuo e una cordonatura puntinata, quello superiore da un ulteriore *kyma* lesbio ma di grandi dimensioni. La rappresentazione, dinamica e ricca di colore, mostra quattro scene di caccia con quattro cacciatori a cavallo e quattro appiedati, armati di

⁷⁰ KITOV 2001, pp. 18-19.

⁷¹ TODOROV 2011, p. 325.

⁷² BRECOULAKI 2016, pp. 679-83; per la sua diffusione in Tracia: GUIRDZHIISKA – ZLATEVA – GLAVCHEVA 2017, pp. 428-433.

lance, mazze asce e pugnali, intenti alla lotta con due cervi e due cinghiali, coadiuvati da nove cani. Singolare è uno dei personaggi, nudo, che assalta tenendo la scure bipenne con entrambe le mani, un enorme cinghiale nero impegnato nella lotta con due dei canidi⁷³. La figura ricorda un altro cacciatore nudo raffigurato durante la caccia al cervo nel Mosaico di Gnosis a Pella in Macedonia⁷⁴.

All'ingresso della camera lungo il muro è stato inciso un nome, con caratteri greci, che potrebbe identificare il defunto: *Kozimases chrestos*.

I dipinti della tomba sono tra i primi in antico ad essere realizzati con un legante a base di cera d'api. Rappresentazioni venatorie come espressione dello *status* delle *élites* regali e aristocratiche sono documentate in tutto il bacino del Mediterraneo e trovano particolare fortuna in Tracia venendo figurate anche su vasellame metallico e gioielli, in particolar modo per quanto riguarda le scene di caccia al cinghiale, dove l'animale viene tendenzialmente rappresentato ferito da una o due lance⁷⁵. La scena generale di caccia e la presenza di cavalieri rimanda a confronti in ambito persiano e ovviamente macedone, dove il fregio della Tomba di Filippo II diventa un modello per tutte le rappresentazioni del genere⁷⁶. I cavalieri della tomba tracia si differenziano dal resto dei personaggi, per l'abbigliamento e l'armamento, segno della loro appartenenza all'aristocrazia odrisia. I personaggi appiedati assistono quelli a cavallo e sono variamente interpretati o come parenti o come servitori del defunto⁷⁷, che potrebbe essere identificato nell'uomo sul cavallo bianco, rappresentato di fronte all'ingresso della camera, l'unico che affronta la preda da solo e armato di *sarissa*, particolari che servono a esaltare la scena.

⁷³ GULDAGER BILDE *et Alii* 2008, p. 124; VALEVA 2015b, p. 185. GLAVCHEVA *et Alii* 2016, pp. 622-627.

⁷⁴ STEINGRABER 2006a, p. 294.

⁷⁵ VASSILEVA 2010, p. 43; TODOROV – FRANGOVA – MARINOV 2016, pp. 1263-1265.

⁷⁶ BRECOULAKI 2006, pp. 101-133; FRANKS 2012, pp. 28-57.

⁷⁷ NANKOV 2010, pp. 44-45.

Le monomachie presenti nel corridoio e nell'anticamera sono state interpretate da Kitov come rappresentazioni di una danza rituale, benchè non possa essere esclusa l'idea che si tratti di episodi della vita del nobile titolare della tomba⁷⁸.

2) La Tomba di Kazanlak

La scoperta venne fatta da soldati bulgari nella primavera del 1944, vicino all'omonima città nella vallata del fiume Tundja, costellata da centinaia di tombe a tumulo, probabilmente correlate alle necropoli formatesi intorno alla città di Seutopolis⁷⁹. La tomba è l'esempio meglio conservato di pittura funeraria di epoca ellenistica in Tracia, dove fregi figurati si accostano ad architetture dipinte, ed è inserita nella lista Unesco⁸⁰.

La decorazione della tomba mostra influenze dall'architettura greca in combinazione con elementi della vita quotidiana e delle tradizioni dell'aristocrazia tracia. La pianta è comparabile alla tomba di Alexandrovo: un corridoio d'accesso, una piccola anticamera rettangolare e la camera funeraria circolare.

Sia l'anticamera che la tholos sono dotate di decorazione in *masonry style*: nella prima vi è uno zoccolo formato da ortostati neri racchiusi da un filare di blocchi bianchi, al di sopra di questo un alto fascione di colore rosso e un fregio a fondo nero ornato da girali bianchi e fiori campanulati rossi, i quali si sviluppano da un tralcio centrale, formando un complesso motivo vegetale inquadrato da dei *kymatia* ionici e lesbi. Al di sopra nella parte superiore della copertura dell'ambiente, su ognuno dei due lati, corre un fregio composto da un corteo formato da guerrieri a piedi e cavalieri convergenti verso un gruppo centrale formato da due personaggi contrapposti. Nel fregio ad est sono rappresentati due schieramenti, uno composto da Macedoni sulla sinistra e uno da Traci sulla destra, armati di scudi rotondi e spade ricurve, durante una tregua armata per permettere ai propri condottieri di discutere i termini della fine delle ostilità. I personaggi sono caratterizzati etnicamente da

⁷⁸ AVRAMOVA 2015, pp. 69-71.

⁷⁹ THEODOSSIEV 2011, pp. 17-19.

⁸⁰ Iscrizione avvenuta nel 1979.

abbigliamento e armamento tipici dei due popoli, come il berretto di colore bianco indossato da uno dei contendenti, la *kausia*, o gli elmi cono paranuca tipici macedoni. Il fregio ovest è composto in maniera simmetrica, con i due schieramenti composti prevalentemente da armati a cavallo raffiguranti una scena di combattimento tra guerrieri Traci e Celti: dei duellanti al centro uno poggia un ginocchio per terra; impugnando il tipico scudo ovale allungato con umbone e costolatura centrale e caratterizzato in maniera indelebile dall'elmo munito di due corna, mentre l'alto avanza verso di lui, armato di spada, scudo ed elmo con cimiero. Alcuni studiosi hanno ipotizzato che questi fregi possano essere letti in chiave storica e rappresentare quindi avvenimenti contemporanei alla realizzazione della tomba o vissuti in prima persona dal defunto titolare del sepolcro⁸¹.

Nella camera funeraria lo zoccolo è composto da ortostati di colore bianco, delimitato anch'esso da una grande fascia rossa incorniciata superiormente da un fregio di bucrani e rosette alternati con *kyma* lesbio; superiormente si trova la grande scena di commiato dei coniugi. Il defunto si trova in asse con la soglia, il capo incoronato da foglie e seduto su uno scranno ed è rappresentato mentre si volta verso Persefone, in trono, dietro la quale si trovano due ancelle. Alla destra dell'uomo vi è Demetra, stante e offerente un cesto di frutti, tra i quali ben si colgono i melograni, seguita da un servitore e da suonatrici di tromba. Il resto della figurazione comprende una scena di riposo di cavalli e la preparazione della quadriga. Il grande fregio è racchiuso da una fascia ornamentale composta da un *kyma* ionico, una cornice a dentelli, una banda a tratti obliqui e una finta gronda a protomi leonine, tutto eseguito in pittura a chiaroscuro. Infine, il fregio superiore: tre bighe collocate tra colonne, simulanti la funzione di sostegno della grande pietra posta a chiusura della volta, la cui decorazione, una rosetta composta da otto petali, è andata distrutta durante la prima esplorazione della tomba⁸². Secondo M. Torelli l'identità della coppia può essere ricostruita grazie ad alcuni particolari della raffigurazione e sulla

⁸¹ TORELLI 2004, pp. 149-150; AVRAMOVA 2015, pp. 72-73.

⁸² MORENO 2010, p. 114; MEYBOOM 2014, pp. 391-393; VALEVA 2015b, p. 184.

scelta delle scene rappresentate: lo studioso infatti individua in un guerriero macedone sposato con una nobile odrisia i due personaggi titolari della tomba⁸³, mentre altri studiosi ipotizzano possa trattarsi dello stesso sovrano *Seuthes III*⁸⁴.

3) La Tomba delle Cariatidi di Sveshtari

Sotto a un tumulo alto quasi 12 metri e di poco meno di 70 di diametro, si trova il sepolcro, datato all'inizio del secondo quarto del III secolo a.C., facente parte di una necropoli nelle vicinanze di un grande insediamento, da identificarsi forse con la città di Helis, capitale del re dei Geti Dromichete⁸⁵. La tomba reale Getica si distingue dalle altre sepolture monumentali della Tracia, caratterizzate invece dall'uso della cupola (come Kazanlak), per l'assunzione del modello della tomba di tipo macedone, con volta a botte semicilindrica; essa consiste in un corridoio, un'anticamera, una camera laterale e la camera funeraria, tutte a pianta quadrata, con solo l'ambiente principale dotato della copertura a botte. La decorazione della tomba mostra le influenze della contemporanea architettura ellenistica: l'entrata è fiancheggiata da due colonne rettangolari, al di sopra corre un fregio in rilievo di bucrani, rosette e ghirlande. I muri della camera sono decorati con dieci figure femminili, le Cariatidi, intervallate da due colonne doriche e da una piccola colonnetta corinzia, della stessa altezza delle statue, reggenti un architrave e un fregio di metope e triglifi. Le statue presentavano una decorazione policroma conservatasi ancora in parte su alcune delle figure.

La decorazione dipinta si trova nella lunetta opposta all'ingresso, dove il defunto eroizzato avanza a cavallo, seguito da due soldati, verso la figura divina femminile centrale, raffigurata nell'atto di incoronare il cavaliere, e in una posizione rialzata al termine del pendio, seguita da quattro donne, recanti dei doni⁸⁶. Un accenno di

⁸³ TORELLI 2004, p. 151.

⁸⁴ AVRAMOVA 2015, pp. 73-74 con riferimenti.

⁸⁵ Al riguardo si veda GULDAGER BILDE *et Alii* 2008, p. 123; CHICHIKOVA 2016, pp. 243-249, con ulteriore bibliografia.

⁸⁶ STEINGRABER 2006a, p. 285.

realismo viene indiziato dal gesto di sollevare con la mano sinistra un lembo della veste per liberare il passo e permettere alla dea di muoversi con disinvoltura⁸⁷. La disposizione dei soggetti crea due sezioni, una maschile e una femminile. Il defunto eroizzato è caratterizzato da un dettaglio singolare, un corno d'ariete dietro l'orecchio, elemento che richiama le corna attribuito di Alessandro Magno, deificato in vita⁸⁸. La scena potrebbe essere interpretata in più modi: il personaggio a cavallo potrebbe rappresentare il Macedone, dipinto come alter ego del sovrano getico proprietario della tomba, oppure essere lo stesso principe tracio rappresentatosi alla stregua del grande conquistatore o come uno dei Diadochi, mentre la divinità femminile potrebbe essere interpretata come Persefone. La scena dipinta è la conclusione dell'intero programma decorativo: il possessore della tomba, probabilmente un condottiero, viene innalzato dalle Cariatidi dal mondo dei vivi in quello dei morti, in presenza della divinità stessa, dove avviene la sua apoteosi⁸⁹.

Lo schema iconografico della composizione nella tomba di Sveshtari mostra una combinazione di motivi comuni nell'arte dell'epoca, per la figura del cavaliere parallelismi possono essere trovati nelle raffigurazioni monetali dei regnanti macedoni ed ellenistici, mentre la dea ha un confronto preciso con la scena sulla facciata della Tomba 1 del Tumulo Bella di Verghina⁹⁰. Il gruppo formato dai due personaggi centrali si ritrova nella pittura funeraria e vascolare italica e in contesti della Grecia e della Macedonia⁹¹. In questo caso gli stereotipi stilistici sono filtrati dalla realtà spirituale della Tracia, a differenza delle rappresentazioni simili riscontrabili nelle tombe italiche, le scene raffigurate nelle tombe tracie non sono viste tendenzialmente come di vita reale ma come scene di eroizzazione o legate al mito.

⁸⁷ MORENO 2011, p. 14.

⁸⁸ VALEVA 2015b, pp. 189-190.

⁸⁹ VALEVA 1997, pp. 296-298; CHICHIKOVA – STOYANOV – STOYANOVA 2012, pp. 47-52.

⁹⁰ BRECOULAKI 2006, p. 164.

⁹¹ VALEVA 1997, p. 296; CHICHIKOVA – STOYANOV – STOYANOVA 2012, pp. 50-52.

4) La Tomba di Maglij

Si tratta di un tumulo situato a circa 3 chilometri a ovest del villaggio di Maglizh, con un'altezza di 13 e un diametro di 48 metri, datato al terzo quarto del III secolo a.C.⁹². La tomba consiste in un lungo corridoio, due anticamere e la camera funeraria; l'apparato decorativo del sepolcro richiama motivi e dottrine greche, andando ad innestare su una tradizione preesistente, che articolava le pareti in fasce orizzontali sovrapposte di diversi colori, una decorazione a ortostati, aggiungendo motivi ornamentali nella metà superiore⁹³. La tomba infatti, dopo il corridoio d'accesso caratterizzato da un basso plinto dipinto di rosso sormontato da ortostati aggettanti, intervallati da una fascia nera, ha la prima anticamera decorata con sei pilastri lignei posti su uno zoccolo in pietra con quattro fasce colorate sovrapposte⁹⁴, mentre la seconda anticamera è interamente dipinta di bianco⁹⁵.

Nella camera funeraria figurava un fregio composto da una serie di tre anfore pseudo-panatenaiche di colore nero e quattro palmette di colore rosso, sovrastanti una grande fascia dello stesso colore su un fondo bianco. Al di sopra del letto funebre correva inoltre una fascia figurata di cui si conservano solo pochi frammenti raffiguranti due bighe guidate da vittorie alate e trainate da cavalli, rivolte entrambe verso il muro di fondo verso il quale molto probabilmente convergevano. Si conservano inoltre solo due vasi e in maniera frammentaria: entrambi presentavano due placchette rosse con figure

⁹² La datazione si riferisce alla seconda fase di vita, a cui appartengono le pitture mentre la costruzione è databile alla fine del IV secolo, VALEVA 2015a, p. 154.

⁹³ Per la tomba e la sua decorazione si veda: BARBET – VALEVA 2001, pp. 233-8; VALEVA 2015a, pp. 152-4; VALEVA 2015b, p. 182 con ulteriore bibliografia.

⁹⁴ Le bande presentano uno schema tetracromatico: bianco, nero, rosso, bianco.

⁹⁵ La tomba risulta inaccessibile e le conoscenze sulla composizione della decorazione sono possibili solo in base alla descrizione fornita dallo scopritore L. Ghetov e dagli elementi che sono stati salvati e conservati presso il museo di Kazanlak.

bianche. Su quella di destra è dipinta una biga condotta da una vittoria alata, motivo e raffigurazione che trovano precisi confronti in ambito pestano (la biga affrescata sul lato meridionale della cassa della Tomba 86 Andriuolo), in Macedonia nelle tombe reali (fregio di bighe della Tomba III di Verghina, detta “del Principe”)⁹⁶, che nella stessa Tracia, nelle bighe lanciate nella corsa sfrenata rappresentata nel fregio superiore della volta della tomba di Kanzanlak, benchè i carri non siano guidati da Nikai⁹⁷. L’anfora di sinistra presenta invece sulla placca superiore, conservata in pochi frammenti, un uomo di profilo rivolto verso destra, dove sono rappresentate due giovani ragazze con lunghe vesti, mentre sulla placca inferiore vi sono due grifoni affrontati e una donna, vestita di un lungo chitone, che tiene in mano delle torce, forse Ecate⁹⁸. Il motivo della corsa delle bighe è comunissimo nel mondo antico e tanto più in ambito funerario, grazie al suo significato legato alla vittoria e all’eroizzazione, concetti ai quali si richiamano i vasi e le palmette, forse la ricompensa per la vita gloriosa del defunto. La parete d’ingresso della camera era decorata sul frontone triangolare da una faretra di colore bianco col bordo decorato, forse appesa con cinghie marroni ad un chiodo, coperta nella parte superiore dal copricapo di cuoio tipico dei peltasti traci, indizio che potrebbe far ritenere il proprietario della tomba un uomo legato alla sfera militare⁹⁹.

I vasi scelti e affrescati all’interno della tomba sono l’esempio dell’influenza culturale greca, in particolar modo alessandrina, durante il regno dei Tolomei, poiché il confronto più diretto per la decorazione della camera funeraria la si riscontra nei vasi dipinti della tomba di Marissa, in Israele, e nei materiali provenienti dalle necropoli della città d’Alessandria¹⁰⁰.

⁹⁶ BRECOULAKI 2001, pp. 51-55; BRECOULAKI 2006, p. 138.

⁹⁷ MORENO 2010, pp. 115-116.

⁹⁸ BARBET – VALEVA 2001, p. 235.

⁹⁹ Hdt. VII 75, 1.

¹⁰⁰ VALEVA 2015a, p. 154.

5) La tomba Shipka del Tumulo Ostrusha

Il sepolcro si innalza anch'esso nella valle di Kazanlak, a pochi chilometri dalla città di Shipka, ed è misurante 20 metri di altezza per 70 di diametro ed è composto da una pianta complessa: la camera principale rettangolare, situata nella parte settentrionale del monumento, affiancata da due ambienti, e tre stanze nella parte meridionale, di cui una a *tholos* circolare.

La camera funeraria ha la singolarità di essere ricavata all'interno di un unico blocco di granito del peso di 60 tonnellate e di essere scolpita a sembianze di un enorme sarcofago, misurante 3.50 sul lato lungo, 2.50 circa sul lato corto e 3.30 metri in altezza, poggiante su uno stereobate di tre gradini. Sono riconoscibili due fasi di costruzione: nella prima venne realizzata la monolitica camera-sarcofago e successivamente gli altri ambienti. Datata all'ultimo trentennio del IV secolo a.C., venne usata in un primo momento per attività culturali per poi essere ricoperta dal tumulo artificiale¹⁰¹.

Il complesso nella forma della camera e di altri elementi architettonici, oltre ad avere puntuali confronti nella stessa valle di Kazanlak e in altre tombe della Tracia¹⁰², può essere comparato a monumenti Anatolici, come la Tomba di Ciro a Pasargadae, la Tomba di Buzbazar; la cosiddetta Tomba a piramide a Sardi e alcune tombe rupestri, risultando il prodotto di una combinazione di modelli greci e achemenidi¹⁰³.

L'eccezionale soffitto a cassettoni, caratterizzante l'intero monumento è stato interamente scolpito nella lastra litica, ad imitazione dei corrispettivi lignei presenti all'interno dei palazzi e delle residenze dell'epoca¹⁰⁴; è di forma rettangolare, realizzato su tre livelli di crescente profondità: la cornice esterna presenta cinque

¹⁰¹ KITOV – BARBET – VALEVA 1997, p. 221; THEODOSSIEV 2000, p. 438; GULDAGER BILDE ET ALII 2008, p. 123.

¹⁰² MANETTA – STOYANOVA – LUGLIO 2016, pp. 38-44.

¹⁰³ VASSILEVA 2010, pp. 37-38; VASSILEVA 2015, p. 331.

¹⁰⁴ Soffitti di questo genere si ritrovano in ambito mediterraneo a partire dal V secolo a.C., per poi diffondersi e diventare di uso comune nel secolo successivo, per lo sviluppo e la diffusione del motivo si veda MANETTA 2013, ntt. 44-48.

pannelli quadrati sul lato corto e otto su quello lungo, aventi il lato di 18 centimetri; all'interno è inscritto un ulteriore rettangolo, presentante quattro file di tre pannelli quadrati, con lato di 14 centimetri, disposti simmetricamente alle estremità, mentre il centro è occupato da un ulteriore grande quadrato contenente un rombo e, a sua volta, un cerchio. Ogni pannello è delimitato da una cornice rilevata e una interna, di colore giallo e presenta decorazione dipinta. Purtroppo, atti vandalici occorsi in antico hanno danneggiato per larghi tratti la superficie pittorica del soffitto.

Il programma decorativo differisce dalla combinazione di temi tradizionali risultando articolato e complesso: il registro esterno prevede un fiore in ognuno dei quattro angoli, separante scene tratte dal mito; nel rettangolo interno sono invece rappresentate figure femminili intervallate da immagini floreali; il cerchio centrale era attorniato da sirene e Nereidi, mentre al suo interno vi era rappresentata l'immagine del Sole, oggi irrimediabilmente perduta. Ogni cornice presenta negli angoli delle palmette bianche. Le immagini oggi superstiti permettono di riconoscere elementi dell'iconografia dionisiaca, una serie di immagini di Achille, tra cui il ritratto della madre Teti presso la forgia di Efesto, e molto probabilmente di altri personaggi del conflitto troiano, ritratti di divinità (tra cui Cibele e le Pleiadi), creature mitologiche e la scena della mitologica lotta tra Bellerofonte e la Chimera¹⁰⁵.

I dipinti dei pannelli sono il risultato della scelta di una persona profondamente immersa nei valori e nella cultura Greca ma appartenente al mondo ellenistico e ai suoi modelli ideologici. La decifrazione del programma figurativo è complessa e resa ancor più ardua dallo stato di conservazione dei dipinti e sono state formulate diverse ipotesi: secondo la ricostruzione di J. Valeva i temi principali sarebbero la vicenda di Achille e temi legati alla sfera dionisiaca, i quali ben si accordano in un contesto funerario con valenza ctonia. L'influenza della figura di Alessandro Magno si manifesta particolarmente nei modi dell'autorappresentazione della nobiltà in

¹⁰⁵ Per uno studio comprensivo del monumento e della figurazione del soffitto si veda: VALEVA 2005; MANETTA 2013; STOYANOV – TONKOVA 2015, pp. 923-926; MANETTA – STOYANOVA – LUGLIO 2016, pp. 44- 60.

Tracia e, in questo caso, spiegherebbe la presenza di Achille, eroe preferito del condottiero; il tema dionisiaco è pure assimilabile ad Alessandro e alla sua opera di conquista delle terre al di là dell'Indo¹⁰⁶. Per C. Manetta invece particolare importanza rivestono i sei volti femminili rappresentati nei cassettoni del rettangolo interno: esse sarebbero infatti le raffigurazioni delle Pleiadi, dando così un'interpretazione astronomica al soffitto, che rappresenterebbe così il "cielo", popolato di eroi e divinità¹⁰⁷.

jacopo.tulip@gmail.com

¹⁰⁶ VALEVA 2005, in particolare per l'interpretazione del significato religioso del programma decorativo: pp. 155-157.

¹⁰⁷ MANETTA 2013, pp. 4-8; MANETTA – STOYANOVA – LUGLIO 2016, pp. 60-61.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- AMBROSINI 2009 = L. AMBROSINI, *Tarente et le monde étrusque à l'époque hellénistique*, in Y. RIVIERE (éd.), *De la Grèce à Rome. Tarente et les lumières de la Méditerranée*, Catalogo della mostra, Saint-Maur-des-Fossés, Sepia 2009, pp. 128-131.
- AMBROSINI 2015 = L. AMBROSINI, *L'olla cineraria fittile a campana di produzione chiusina: modelli dal Mediterraneo orientale e valore simbolico*, in "StEtr", 77, 2014, pp. 95-106.
- AMBROSINI 2018 = L. AMBROSINI, *Varcare la soglia: monumentalità funeraria in età ellenistica*, in M. P. DONATO, V. JOLIVET (a cura di), *Eredità etrusca: intorno al singolare caso della tomba monumentale di Grotta Scalina (Viterbo)*, Vetralla 2018, pp. 48-60.
- AVRAMOVA 2015 = M. AVRAMOVA, *Images of Horsemen in Battle on Works of Thracian Art*, in "Chronika", V, 2015, pp. 66-77.
- BAGNASCO GIANNI – BRUNI – BENELLI 2018 = G. BAGNASCO GIANNI, S. BRUNI, E. BENELLI, *Le urne "a campana" della collezione Ancora*, in G. PAOLUCCI, A. PROVENZALI (a cura di), *Il viaggio della Chimera. Gli Etruschi a Milano tra archeologia e collezionismo*, catalogo della mostra, Milano 2018, pp. 313-314.
- BAGNASCO GIANNI 2009 = G. BAGNASCO GIANNI, *Un ossuario fittile a campana del Museo Archeologico di Milano*, in S. BRUNI (a cura di), *Etruria e Italia preromana. Studi in onore di Giovannangelo Camporeale*, Pisa-Roma 2009, pp. 45-54.
- BALDASSARRE 2010 = I. BALDASSARRE, *Napoli ellenistica e la produzione pittorica campana*, in I. BRAGANTINI, *Atti del X Congresso internazionale dell'Association internationale pour la peinture murale antique (AIPMA)*, Napoli 17-21 settembre 2007, Napoli 2010, pp. 3-14.
- BARBET – VALEVA 2001 = A. BARBET, J. VALEVA, *Le tombeau de Maglij (Bulgarie)*, in A. BARBET (éd.), *La peinture funéraire antique: IVe siècle av. J.-C. - IVe siècle ap. J.C.; Actes du VIIe colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)*, 6-10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal/Vienne-Parigi 2001, pp. 233-238.
- BAROV *et Alii* 2006 = Z. BAROV, V. GROUDEVA, M. KARAZLATEVA, K. KITANOV, T. MARINOV, *The Presentation and Display of a Fourth-Century BCE Painted Thracian Tomb in Bulgaria*, in "Studies in

- Conservation”, 51, suppl. 2, 2006, pp. 211-216.
- BENASSAI 2001 = R. BENASSAI, *La pittura dei Campani e dei Sanniti*, ATTA, suppl. IX, Roma 2001.
- BIANCHI 2017 = E. BIANCHI, *Siracusa e gli Etruschi tra Timoleonte e Agatocle*, in “MedAnt”, Anno XX, 1-2, 2017, pp. 307-320.
- BOTTINI – SETARI 2007 = A. BOTTINI, E. SETARI (a cura di), *Il Sarcofago delle Amazzoni*, Milano 2007.
- BRACCESI 2006 = L. BRACCESI, *L’Alessandro occidentale: il Macedone e Roma*, Roma 2006.
- BRECOULAKI 2001 = H. BRECOULAKI, *Observations sur la course des chars représentée dans la tombe III de Verghina*, in A. BARBET (éd.), *La peinture funéraire antique: IV^e siècle av. J.-C. - IV^e siècle ap. J.C.; Actes du VII^e colloque de l’Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)*, 6-10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal/Vienne-Parigi 2001, pp. 51-58.
- BRECOULAKI 2006 = H. BRECOULAKI, *La peinture funéraire de Macédoine: emplois et fonctions de la couleur: IV-II s. av. J. C., Meletēmata* - Research Centre for Greek and Roman Antiquity, National Hellenic Research Foundation, 48, Atene 2006.
- BRECOULAKI 2011 = H. BRECOULAKI, *Painting at the Macedonian Court*, in A. KOTTARIDI, D. MCCARTHY, E. STONE, E. WITHERS (eds), *Heracles to Alexandre the Great: Treasures from the Royal Capital of Macedon, a Hellenic Kingdom in the Age of Democracy*, Oxford 2011, pp. 209-218.
- BRECOULAKI 2016 = H. BRECOULAKI, *Greek Interior Decoration: Materials and Technology in the Art of Cosmesis and Display*, in G. IRBY (ed.), *A Companion to Science, Technology, and Medicine in Ancient Greece and Rome*, Chichester 2016, pp. 672–692.
- BRUNI 2007 = S. BRUNI, *Riflessi della grande pittura*, in “Ostraka”, gennaio-giugno 2007, pp. 115-130.
- CHICHIKOVA – STOYANOV – STOYANOVA 2012 = M. CHICHIKOVA, T. STOYANOV, E. STOYANOVA, *The Caryatids Royal Tomb near the village of Sveshtari: 30 since the discovery*, Sofia 2012.
- CHICHIKOVA 2016 = M. CHICHIKOVA, *The Hellenistic Necropolis of the Getic Capital at Sboryanovo (Northeastern Bulgaria)*, in O. HENRY, U. KELP (ed.), *Tumulus as Sema. Space, Politics, Culture and Religion in the First Millennium BC*, “Topoi”, 27, 2016, pp. 243-260.
- FISCHER-HANSEN 1993 = T. FISCHER-HANSEN, *Apulia and Etruria in the Early Hellenistic Period: A Survey*, in P. GULDAGER-BILDE, I. NIELSEN, M. NIELSEN (eds), *Aspects of Hellenism in Italy: towards a*

- cultural Unity?*, in “ActaHyp”, V, Copenhagen 1993.
- FRANKS 2012 = H. FRANKS, *Hunters, Heroes, Kings: the Frieze of Tomb II at Verghina*, Princeton 2012.
- GADALETA 2010 = G. GADALETA, *Strutture tombali e decorazione dipinta tra l’Età Classica e l’Età Ellenistica*, in L. TODISCO (a cura di), *La Puglia centrale dall’età del Bronzo all’Alto Medioevo. Archeologia e storia*, Atti del Convegno di Studi (Bari, 15-16 giugno 2009), Roma 2010, pp. 251-264.
- GERACI 2015 = G. GERACI, *La “crescita” di Roma tra IV e III secolo a.C.: costruzione di un sistema. La Magna Grecia da Pirro ad Annibale*, Atti del LII Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 27-30 settembre 2012), Taranto 2015, pp. 77-101.
- GILOTTA 2007 = F. GILOTTA, *Pitture etrusche: discussioni e studi recenti*, in “BA”, 140, 2007, pp. 57-74.
- GLAVCHEVA *et Alii* 2016 = Z. GLAVCHEVA, D. YANCHEVA, E. VELCHEVA, B. STAMBOLYNSKA, N. PETROVA, V. PETKOVA, G. LALEV, V. TODOROV, *Analytical Studies of the Alexandrovo Thracian Tomb Wall Paintings*, in “Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy”, 152, 2016, pp. 622–628.
- GRUDEVA 2015 = D. GRUDEVA, *The Caryatids from the Tomb in Ginina Mogila near Sveshtari in Mediterranean Context*, in “Bulgarian e-Journal of Archaeology”, Supplementa 4, 2015, pp. 91-108.
- GUIMIER-SORBETS 2006 = A.M. GUIMIER-SORBETS, *Architecture funéraire monumentale à l’époque hellénistique: des modèles macédoniens aux nécropoles alexandrines*, in J.C. MORETTI, D. TARDY (éds), *L’architecture funéraire monumentale: la Gaule dans l’Empire romain*, Paris 2006, pp. 191-203.
- GUIMIER-SORBETS 2015 = A.M. GUIMIER-SORBETS, *Architecture et décor funéraires dans le Royaume odryse: des modèles macédoniens?* in J.L. MARTINEZ, A. BARALIS, N. MATHIEUX, T. STOYANOV, M. TONKOVA (éds), *La peinture funéraire des tombeaux thraces, L’épopée des rois Thraces : des guerres médiques aux invasions Celtes, 479 - 278 av. J.-C.; découvertes archéologiques en Bulgarie*, Catalogo della mostra, Paris, Musée du Louvre, 16 avril - 20 juillet 2015, Paris 2015, pp. 244-246.
- GUIMIER-SORBETS 2018 = A.M. GUIMIER-SORBETS, *Believing in afterlife in Hellenistic and Roman Alexandria. A Study of some funerary Paintings*, in C.S. ZEFEROS, M. V. VARDINOYANNIS (eds), *Hellenistic Alexandria: Celebrating 24 Centuries. Papers presented at the Conference held on December 13-15 2017 at Acropolis Museum*,

Athens, Oxford 2018, pp. 87-94.

GUIMIER-SORBETS – MICHAELIDES 2009 = A.M. GUIMIER-SORBETS, D. MICHAELIDES, *Alexandrian Influences on the Architecture and Decoration of the Hellenistic Tombs of Cyprus*, in D. MICHAELIDES, V. KASSIANIDOU, R.S. MERRILLEES (eds), *Egypt and Cyprus in Antiquity, Proceedings of the International Conference, Nicosia 3-6 April 2003*, Oxford 2009, pp. 216-233.

GUIMIER-SORBETS – SEIF EL-DIN 2003 = A.M. GUIMIER-SORBETS, M. SEIF EL-DIN, *Le plafond aux Erotes de la tombe B24: Secteur 4 de la fouille du pont de Gabbari*, in J.-Y. EMPEREUR, M.D. NENNA (éds), *Necropolis 2, Études Alexandrines*, 7, IFAO, Le Caire, 2003, pp. 577-587.

GUIRDZHIISKA – ZLATEVA – GLAVCHEVA 2017 = D. GUIRDZHIISKA, B. ZLATEVA, Z. GLAVCHEVA, *Polished Decorative Fields in Thracian Fresco Tombs from the Hellenistic Period*, in Y. MANIATIS (eds), *International Symposium on Archaeometry 2016 (Kalamata Greece): Proceedings, Archaeometrical Research*, in “Star: Science & Technology of Archaeological Research”, 3.2, 2017, pp. 428-436.

GULDAGER BILDE *et Alii* 2008 = P. GULDAGER BILDE, B. BØGH, S. HANDBERG, J. M. HØJTE, J. NIELING, T. SMELAKOVA, V. STOLBA, A. BARALIS, I. BIRZESCU, D. GERGOVA, V.V. KRAPIVINA, K. KRUSTEFF, V. LUNGU, A. A. MASLENNIKOV, *Archaeology in the Black Sea Region in Classical Antiquity 1993-2007*, in “ARepLond”, 54, 2007-2008, pp. 115-173.

HARARI 2010 = M. HARARI, *La tomba dei Festoni di Tarquinia e alcuni problemi di pittura greca tardoclassica*, International Congress of Classical Archaeology, *Meetings between cultures in the Ancient Mediterranean*, in “BA” online, I (Volume Speciale), 2010, pp. 56-77.

HAUMESSER 2007 = L. HAUMESSER, *L'usage des couleurs dans la peinture étrusque hellénistique: les sarcophages à fond rouge*, in “MEFRA”, 119/2, 2007, pp. 527-552.

HAUMESSER 2010 = L. HAUMESSER, *La peinture funéraire étrusque à l'époque hellénistique: influences culturelles et traditions locales*, International Congress of Classical Archaeology, *Meetings between Cultures in the Ancient Mediterranean*, in “BA” online, I (Volume Speciale), 2010, pp. 20-26.

JOLIVET 2013 = V. JOLIVET, *Cività Musarna tra passato, presente ed avvenire*, in “FOLD&R”, 2013.

(www.fastionline.org/docs/FOLDER-it-2013-283.pdf)

JOLIVET 2016 = V. JOLIVET, *Macedonia and Etruria at the Beginning of*

- the Hellenistic period: A Direct Link*, in D. KATSONOPOULOU, E. PARTIDA (eds), *ΦΙΛΕΛΛΗΝ/PHILHELLENE. Essays Presented to Stephen G. Miller*, Atene 2016, pp. 317-333.
- JOLIVET – LOVERGNE 2018 = V. JOLIVET, E. LOVERGNE, *Grotte Scalina. Vita, morte e rinascita di una tomba monumentale etrusca*, in M.P. DONATO, V. JOLIVET (a cura di), *Eredità etrusca: intorno al singolare caso della tomba monumentale di Grotta Scalina (Viterbo)*, Vetralla 2018, pp. 13-42
- KITOV – BARBET – VALEVA 1997 = G. KITOV, A. BARBET, J. VALEVA, *Plafond peint du tombeau de Chipka dans le tumulus Ostrucha (Bulgarie)*, in C.D. SCAGLIARINI (a cura di), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec.a.C.–IV sec.d.C.)*, Atti del VI Convegno internazionale sulla pittura parietale antica, Imola/Bologna 20-23 settembre 1995, Studi e Scavi 5, Bologna 1997, pp. 221–224.
- KITOV 2001 = G. KITOV, *A newly found Thracian Tomb with frescoes*, “ABulg”, V, 2001, pp. 15-29.
- KITOV 2005 = G. KITOV, *New discoveries in the Thracian tomb with frescoes by Alexandrovo*, in “ABulg” IX, 2005, pp. 15-28.
- LANE FOX 2011 = R. LANE FOX, *Brills Companion to ancient Macedon: Studies in the Archaeology and History of Macedon, 650 BC-300 AD*, Leiden-Boston 2011.
- LIPPOLIS – DELL’AGLIO 2003 = E. LIPPOLIS, A. DELL’AGLIO, *La pittura funeraria a Taranto*, “ArchClass”, 54, 2003, pp. 97-158.
- MANETTA 2013 = C. MANETTA, *The Tomb below the Ostrusha Mound and the Painted Prosopa within the central Boxes of the Ceiling: Proposal for a new Reading*, in “CHS Research Bulletin”, 1, n. 2, 2013, pp. 1-41.
- MANETTA – STOYANOVA – LUGLIO 2016 = C. MANETTA, D. STOYANOVA, G. LUGLIO, *Architecture and Painting of the Sarcophagus-like Chamber of the Ostrusha Burial Mound, Shipka: new remarks*, in “Проблеми на тракийската култура”, 8, Велико Търново, 2016, pp. 31-88.
- MANETTA c.s. = C. MANETTA, *Le tombe dipinte della Bulgaria*, Studia Archaeologica 212, Roma, in corso di stampa.
- MARZULLO 2016 = M. MARZULLO, *Grotte Cornetane. Materiali e apparato critico per lo studio delle tombe dipinte di Tarquinia*, Tarchna, Supplemento 6, 2 voll., Milano 2016.
- MARZULLO 2017 = M. MARZULLO, *Spazi sepolti e dimensioni dipinte nelle tombe etrusche di Tarquinia*, Tarchna, Suppl. 7, Milano 2017.
- MARZULLO 2018 = M. MARZULLO, *Tarquinia. L’abitato e le sue mura:*

- indagini di topografia storica*, Tarchna, Suppl. 8, Milano 2018.
- MASSA-PAIRAULT 2007 = F.H. MASSA-PAIRAULT, *Conclusioni*, in “Ostraka”, 16.1, 2007, pp. 171-182.
- MCKENZIE 2007 = J. MCKENZIE, *The Architecture of Alexandria and Egypt c. 300 BC to AD 700*, New Haven-London 2007.
- MEYBOOM 2014 = P. MEYBOOM, *The Tomb of Kazanlak reconsidered*, in N. ZIMMERMANN (hrsg.), *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil, Akten des XI Internationalen Kolloquiums der AIPMA, 13-17 September 2010 in Ephesos*, Wien 2014, pp. 391-396.
- MILLER 1993 = S.G. MILLER, *The Tomb of Lyson and Kallikles: A Painted Macedonian Tomb*, Mainz am Rhein 1993.
- MILLER 2016 = S.G. MILLER, *Hellenistic Royal Palaces*, in M. MILES (eds), *A Companion to Greek Architecture*, Chichester 2016, pp. 288-299.
- MONTANARO 2015 = A.C. MONTANARO, *Le tombe dipinte di Monte Sannace. Analisi stilistica e diffusione dei motivi decorativi tra Macedonia, Etruria e Magna Grecia*, in A. C. MONTANARO (ed.), *Preservation and Enhancement of Cultural Heritage. The “T.He.T.A.” Project and research experiences in the European context. Proceedings of the International Conference (Gioia del Colle, October 21-22, 2014)*, Roma 2015, pp. 47-78.
- MORENO 2010 = P. MORENO, *Pittura in Grecia dalla maniera alla restaurazione romana (323-31 a.C.)*, in *International Congress of Classical Archaeology (Roma 2008)*, “BA” online, I, 2010/Volume speciale, pp. 78-155.
- MORENO 2011 = P. MORENO, *Pittura in Grecia dalla maniera alla restaurazione romana (323-31 a.C.): rapporti con l’Occidente*, in G.F. LA TORRE – M. TORELLI (a cura di), *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Linguaggi e tradizioni. Atti del Convegno di Studi (Messina, 24-25 settembre 2009)*, *Archaeologica* 163, Roma 2011, pp. 3-26.
- NANKOV 2010 = E. NANKOV, *Why one needs “The Odd Man out”? The deer Hunter with Lagobolon from the Frescoes in the Thracian Tomb near Alexandrovo*, in “ABulg”, XIV, 1, 2010, pp. 35-55.
- PALAGIA 2016 = O. PALAGIA, *Commemorating the Dead: Grave Markers, Tombs, and Tomb Painting, 400-300 BCE*, in M. MILES (ed.), *A companion to Greek architecture*, Chichester 2016, pp. 374-389.
- PALLOTTINO 1937 = M. PALLOTTINO, *Tarquinia*, (“MonAnt”, 36), Roma 1937.
- PENSABENE 1983 = P. PENSABENE, *Lastre di chiusura di loculi con naiskoi egizi e stele funerarie con ritratto del Museo di Alessandria*,

- in N. BONACASA, A. DI VITA (a cura di), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano, Studi in onore di Achille Adriani*, vol. I, Roma 1983, pp. 91-119.
- PFROMMER 1982 = M. PFROMMER, *Grossgriechischer und mittelitalischer Einfluss in der Rankenornamentik Frühhellenistischer Zeit*, in "JDAI", 97, 1982, pp. 119-190.
- PFROMMER 1983 = M. PFROMMER, *Italien, Makedonien, Kleinasien. Interdependenzen spätklassischer und frühhellenistischer Toreutik*, in "JDAI", 98, 1983, pp. 235-285.
- PONTRANDOLFO – ROUVERET 1992 = A. PONTRANDOLFO, A. ROUVERET, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modena 1992.
- PULCINELLI 2016 = L. PULCINELLI, *L'Etruria meridionale e Roma: insediamenti e territorio tra IV e III secolo a.C.*, *Studia Archaeologica* 208, Roma 2016.
- RONCALLI 2007 = F. RONCALLI, *Pallottino e la pittura*, in L. MICHETTI (a cura di), *Massimo Pallottino a dieci anni dalla scomparsa*, Roma 2007, pp. 145-154.
- RUPP 2007 = W. RUPP, *The Vegetal Goddess in the Tomb of the Typhon*, in "EtrSt", 10, 2007, pp. 211-219.
- SERRA RIDGWAY 2000 = F.R. SERRA RIDGWAY, *The Tomb of the Anina family: some motifs in late Tarquinian painting*, in D. RIDGWAY, R. WHITEHOUSE, E. HERRING, M. PEARCE, F.R. SERRA RIDGWAY, J. WILKINS (eds), *Ancient Italy in its Mediterranean Setting: Studies in Honour of Ellen Macnamara*, London 2000, pp. 301-316.
- SERRA RIDGWAY 2005 = F.R. SERRA RIDGWAY, *L'ultima pittura etrusca: stile, cronologia, ideologia*, in "Orizzonti", IV, 2005, pp. 11-22.
- STEINGRÄBER 1985 = S. STEINGRÄBER, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano 1985.
- STEINGRÄBER 2000 = S. STEINGRÄBER, *Arpi - Apulien - Makedonien. Studien zum Unteritalischen Grabwesen in Hellenistischer Zeit*, Mainz 2000.
- STEINGRÄBER 2001 = S. STEINGRÄBER, *Gab es eine Koinè in der mediterranen Grabmalerei der frühhellenistischen Zeit?*, in A. BARBET (éd.), *La peinture funéraire antique: IVe siècle av. J.-C. - IVe siècle ap. J.C.; actes du VIIe colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)*, 6-10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal/Vienne-Parigi 2001, pp. 201-206.
- STEINGRÄBER 2006a = S. STEINGRÄBER, *Affreschi etruschi. Dal periodo geometrico all'ellenismo*, Venezia 2006.
- STEINGRÄBER 2006b = S. STEINGRÄBER, *La pittura funeraria tarquiniese*

- del periodo tardoclassico e del primo ellenismo nel contesto mediterraneo, in M. BONGHI JOVINO (a cura di), *Tarquini e le civiltà del mediterraneo*, Convegno internazionale, Milano, 22-24 giugno 2004, Milano 2006, pp. 275-293.
- STEINGRÄBER 2018 = S. STEINGRÄBER, *Le tombe con volta a botte di "tipo macedone" in Italia meridionale durante l'età ellenistica: diffusione, cronologia, tipologia, decorazioni, significato*, in C. MALACRINO, S. BONOMI (a cura di), *Ollus leto datus est. Architettura, topografia e rituali funerari nelle necropoli dell'Italia Meridionale e della Sicilia tra Antichità e Medioevo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Reggio Calabria, 22-25 ottobre 2013, Reggio Calabria 2018, pp. 53-60.
- STOYANOV – TONKOVA 2015 = T. STOYANOV, M. TONKOVA, *La nécropole royale thrace de shipka-sheynovo-kran*, in "CRAI", 2015, II, pp. 913-943.
- STOYANOV 2008 = T. STOYANOV, *On the pictorial program of the Aleksandrovo tomb*, *Archeologia* (Sofia), 2008, 1-4, pp. 58-67.
- STOYANOVA 2011 = D. STOYANOVA, *Vault and Dome in Thracian Funerary Architecture*, in V. NIKOLOV, K.E. BÄCVAROV, E. KRUM, H. POPOV (hrsgg), *Interdisziplinäre Forschungen zum Kulturerbe auf der Balkanhalbinsel*, Sofia 2011, pp. 335-355.
- STOYANOVA 2015 = D. STOYANOVA, *Tomb Architecture*, in J. VALEVA, E. NANKOV, D. GRANINGER, (eds), *A companion to Ancient Thrace*, Chichester 2015, pp. 158-179.
- THEODOSSIEV 2000 = N. THEODOSSIEV, *Monumental tombs and hero cults in Thrace during the 5th-3rd centuries B.C.*, in V. PIRENNE-DELFORFE, E. SUAREZ DE LA TORRE, (éds), *Héros et Héroïnes dans les mythes et les cultes grecs. Actes du colloque organisé à l'Université de Valladolid, du 26 au 29 mai 1999*, "Kernos" Supplement, n. 10, Liege 2000, pp. 435-447.
- THEODOSSIEV 2011 = N. THEODOSSIEV, *Ancient Thrace during the First Millenium BC*, in G.R. TSETSKHLADZE (ed.), *The Black Sea, Greece, Anatolia and Europe in the First Millenium BC*, *Colloquia Antica*, 1, Leuven-Paris-Walpole (MA) 2011, pp. 1-60.
- TODOROV 2011 = V. TODOROV, *The Thracian Tomb at Alexandrovo, SE Bulgaria: Preliminary observations on its painting technique*, in V. NIKOLOV, K.E. BÄCVAROV, H. POPOV (hrsgg.) *Interdisziplinäre Forschungen zum Kulturerbe auf der Balkanhalbinsel*, Sofia 2011, pp. 323-334.
- TODOROV – FRANGOVA – MARINOV 2016 = V. TODOROV, K. FRANGOVA,

- T. MARINOV, *Scientific Examination of a painted Thracian Tomb discovered near Alexandrovo village, Bulgaria*, in J. HUGHES., T. HOWIND (eds), *Science and Art: A Future for Stone: Proceedings of the 13th International Congress on the Deterioration and Conservation of Stone*, vol. 2, Paisley 2016, pp. 1263-1270.
- TORELLI 2004 = M. TORELLI, *Forma greca e culture periferiche: il caso di Kazanlak*, in M. BARBANERA (a cura di), *Storie dell'arte antica. Atti de convegno 'Storia dell'arte antica nell'ultima generazione: tendenze e prospettive'*, Roma 19-20 febbraio 2001, Roma 2004, pp. 141-170.
- TORELLI 2007 = M. TORELLI, *Linguaggio ellenistico e linguaggio "nazionale" nella pittura ellenistica etrusca*, in "Ostraka", 16.1, 2007, pp. 149-170.
- TORELLI 2012 = M. TORELLI, *L'esigenza della chiarezza. La pittura parietale etrusca tardo-classica ed ellenistica e le conquiste pittoriche greche*, in M. HARARI, S. PALTRINIERI (a cura di), *Segni e colore. Dialoghi sulla pittura tardoclassica ed ellenistica*, Atti del Convegno, Studia Archaeologica 188, Roma 2012, pp. 9-26.
- TSETSKHLADZE 1998 = G. TSETSKHLADZE, *Who built the Scythian and Thracian Royal and Élite Tombs?*, in "OJA", 17.1, 1998, pp. 55-92.
- VALEVA – NANKOV – GRANINGER 2015 = J. VALEVA, E. NANKOV, D. GRANINGER (eds), *A Companion to Ancient Thrace*, Chichester 2015.
- VALEVA 1993 = J. VALEVA, *Hellenistic Tombs in Thrace and Macedonia: Their Form and Decorations*, in E. MOORMAN (ed.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting, Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting*, Amsterdam 1992, "BABesch" Supplements, 3, Leiden 1993, pp. 119-126.
- VALEVA 1997 = J. VALEVA, *Mythology and history. The painted frieze of the Sveshtary Tomb with Caryatids*, in C.D. SCAGLIARINI (a cura di), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec.a.C.–IV sec.d.C.)*, Atti del VI Convegno internazionale sulla pittura parietale antica, Imola/Bologna 20-23 settembre 1995, Studi e Scavi 5, Bologna 1997, pp. 295-298.
- VALEVA 2005 = J. VALEVA, *The Painted Coffers of the Ostrusha Tomb*, Sofia 2005.
- VALEVA 2015a = J. VALEVA, *La peinture funéraire des tombeaux thraces*, in J.L. MARTINEZ, A. BARALIS, N. MATHIEUX, T. STOYANOV, M. TONKOVA, (éds) *La peinture funéraire des tombeaux thraces, L'épopée des rois Thraces: des guerres médiques aux invasions Celtes, 479 - 278 av. J.-C.; découvertes archéologiques en Bulgarie;*

- catalogo della mostra, Paris, Musée du Louvre, 16 avril - 20 juillet 2015, Paris 2015, pp. 150-154.
- VALEVA 2015b = J. VALEVA, *The decoration of Thracian Chamber Tombs*, in J. VALEVA, E. NANKOV, D. GRANINGER (eds), *A companion to Ancient Thrace*, Chichester 2015, pp. 180-196.
- VASSILEVA 2010 = M. VASSILEVA, *Achaemenid Interfaces: Thracian and Anatolian Representations of Elite Status*, in *International Congress of Classical Archaeology* (Roma 2008), "BA" online, I, 2010/Volume speciale, pp. 37-46.
- VASSILEVA 2015 = M. VASSILEVA, *Persia*, in J. VALEVA, E. NANKOV, D. GRANINGER (eds), *A companion to Ancient Thrace*, Chichester 2015, pp. 320-336.
- WESCOAT 2016 = B.D. WESCOAT, *New Directions in Hellenistic Sanctuaries*, in M.M. MILES (eds), *A Companion to Greek Architecture*, Oxford 2016, pp. 424-39.
- ZEVI 2004 = F. ZEVI, *Alessandro il Molosso e Roma*, in *Alessandro il Molosso e i condottieri in Magna Grecia. Atti del XLIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, Taranto 2003, Napoli 2004, pp. 793-844.