



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Scienze dell'Antichità:
letterature, storia e archeologia

Tesi di Laurea Magistrale

Relazioni inattese tra natura e rito

Nuove proposte per una valorizzazione complessiva
del ciclo iconografico di Xeste 3

Relatrice

Prof.ssa Sabina Crippa

Correlatrici

Prof.ssa Ilaria Caloi

Prof.ssa Francesca Rohr

Laureando

Licia Stefan

Matricola 804184

Anno Accademico

2021 / 2022

Indice

Introduzione	3
1. Riflessioni metodologiche	5
1.1 Apporti del metodo storico-religioso ai <i>realia</i> di Xeste	8
2. Lo scenario e le testimonianze archeologiche	11
2.1 Akrotiri e il suo contesto culturale	11
2.1.1 La città	15
2.2 Thera e il sistema religioso minoico	19
2.3 Xeste 3: i dati materiali	22
2.3.1 Le caratteristiche architettoniche	23
2.3.1.a La luce	27
2.3.1.b L'acqua	28
2.3.2. I reperti mobili	29
2.3.3. Gli affreschi parietali	32
2.3.3.a Il piano terra	33
2.3.3.b Il primo piano	45
2.3.3.c Il secondo piano	56
3. La storia degli studi	57
3.1 Approccio 'integrato'	57
3.1.1 Gli apporti dell'approccio integrato	63
3.2 Approccio tipologico	64
3.2.1 Gli elementi 'naturali'	65
3.2.1.a Il croco	67
3.2.1.b Il ramo d'ulivo	70
3.2.2 La dea	71
3.2.3 La processione femminile	73
3.2.4 Gli animali sacrificali e il sangue	75
3.2.5 Gli apporti dell'approccio tipologico	78
3.3 Approccio multidisciplinare	80
3.3.1 I giovani e i riti di passaggio	80
3.3.1.a Le classi d'età	90

3.3.2	Xeste 3: studi di genere e recenti teorie sulla società minoica	93
3.3.3	Gli apporti dell'approccio multidisciplinare	96
3.4	Considerazioni finali	96
4.	Gli affreschi di Xeste 3: proposte per una rilettura complessiva	99
4.1	Lo sguardo d'insieme in una prospettiva storico-religiosa	99
4.2	La sfera naturale e le sue implicazioni	101
4.2.1	Scene naturalistiche senza la presenza di esseri umani	102
4.2.2	Ambiente naturale che fa da sfondo a scene con esseri umani	106
4.2.3	Piante, fiori e animali con cui uomini e donne interagiscono	107
4.2.4	Singoli elementi utilizzati come decorazione o ornamento	109
4.2.5	Riflessioni sugli elementi del mondo naturale a Xeste 3	110
4.2.5.a	I paesaggi naturalisti e la fertilità	110
4.2.5.b	Gli animali volanti: la metamorfosi e la ciclicità	112
4.2.5.c	Osservazioni finali	114
4.3	Xeste 3 e il sangue: un inedito nel panorama minoico	115
4.4	Maschile e femminile: una prospettiva d'insieme	119
4.4.1	Accenno allo stato degli studi di genere nel mondo minoico	120
4.4.2	L'importanza degli affreschi dell'anticamera	123
4.4.2.a	Il principio del <i>sign-post</i>	123
4.4.2.b	Ambienti esclusivi per i due generi	125
4.4.2.c	La supposta predominanza femminile	126
4.4.3	Riflessioni finali: separazione o complementarietà?	133
4.5	I fattori anomali di Xeste 3: una breve esposizione	135
4.6	Considerazioni finali	136
5.	Conclusioni	139
6.	Bibliografia	143

Introduzione

L'edificio di Xeste 3 a Thera è noto soprattutto per il suo vasto e originale ciclo di affreschi, caratterizzati da indubbia qualità e da un ottimo stato di conservazione.

Le peculiari caratteristiche architettoniche, che vedono la presenza dell'unico *adyton* finora scoperto al di fuori da Creta, contribuiscono a rendere il complesso un *unicum* all'interno del mondo minoico.

L'elevata concentrazione di pitture parietali contraddistinte da un cospicuo numero di figure umane, soprattutto femminili, ha reso Xeste 3, fin dalla sua scoperta, oggetto di innumerevoli studi, che hanno contribuito a diffonderne la fama di luogo in cui si svolgevano riti d'iniziazione rivolti alle giovani donne dell'isola.

La rappresentazione della divinità e, in un altro vano, quella di un santuario sormontato da doppie corna, sulla cui facciata colano rivoli di sangue, associati alla raffigurazione di diversi soggetti giovanili con il cranio quasi completamente rasato o con singolari acconciature, hanno permesso di definirne la destinazione rituale.

Tra gli affreschi quello che ha riscosso maggiore interesse nel mondo scientifico e non solo rappresenta un gruppo di giovinette elegantemente abbigliate che raccolgono fiori di croco, che vengono, in un secondo momento, offerti alla dea, splendida figura assisa su una struttura tripartita.

La fortuna riscossa dalle pubblicazioni inerenti agli affreschi di Xeste 3 verte tuttavia quasi esclusivamente sulle stupende immagini di donne e sui presupposti rituali di passaggio che dovevano avere luogo nello stabile. Poca attenzione, invece, è stata rivolta alla componente maschile del percorso iconografico, nonché agli affreschi in cui il protagonista è il mondo naturale.

La correlazione scontata tra l'edificio e la sfera femminile può però forse essere in parte ripensata, anche alla luce delle recenti pubblicazioni che riportano all'attenzione degli studiosi le scene maschili dell'anticamera finora rimaste misconosciute, anche a causa di problemi relativi alla conservazione e al restauro degli affreschi.

Questi elementi rendono possibile immaginare un nuovo approccio al ciclo pittorico di Xeste 3, che, ripartendo dalle fonti, consideri tutte le componenti del complesso, affrontate non singolarmente, ma nel loro insieme, evitando quindi la selezione e la semplificazione che talvolta hanno caratterizzato gli studi.

La presente ricerca ha l'obiettivo di ripercorrere l'intero repertorio degli affreschi, grazie a una prospettiva inedita che consenta di cogliere al meglio le peculiarità e la complessa funzione polisemica delle immagini e che ne valorizzi gli aspetti fino ad oggi trascurati.

Non sarà possibile in questa sede approfondire le tematiche relative alla funzione dell'edificio e alle implicazioni teoriche che possono scaturire dalle pratiche rituali testimoniate nelle sue pareti (in particolare quelle rivolte alla componente giovanile della comunità), che necessitano di una trattazione specifica vista la vastità e la complessità dell'argomento.

La tesi, che verterà prevalentemente sull'iconografia, si focalizzerà sui temi e la distribuzione delle pitture parietali, con particolare attenzione agli aspetti inusuali che li caratterizzano e alle interrelazioni tra i vari pannelli, con lo scopo di restituire un'immagine più realistica e completa del ciclo pittorico di Xeste 3, che permetta rendere merito della sua complessità semantica.

Ci si augura che questo lavoro di ricerca possa individuare nuove prospettive di analisi che contribuiscano all'approfondimento della comprensione degli affreschi dell'edificio.

1. Riflessioni metodologiche

Il complesso di Xeste 3, grazie soprattutto al suo straordinario ciclo di affreschi, è stato al centro di innumerevoli studi, i quali però sono spesso caratterizzati da una eccessiva semplificazione e selezione dei dati materiali, nonché da conclusioni aprioristiche. In alcuni casi, oltre a questo tipo di distorsione, si nota l'influenza di idee molto diffuse, come quella di una presunta supremazia femminile¹ o di teorie nel frattempo superate².

Molti sono gli studiosi che hanno utilizzato le splendide immagini dell'edificio, specialmente quelle relative alle figure umane, per elaborare teorie estese alla società minoica tutta, ma ciò appare almeno discutibile data la peculiarità delle fonti.

Il sito di Akrotiri, pur indubbiamente riferibile al contesto culturale minoico, si trova in un'area quantomeno marginale (al di fuori dei confini geografici dell'isola di Creta) e i suoi caratteristici affreschi sono da attribuire ad un orizzonte temporale estremamente limitato³.

Nell'analisi comparativa del repertorio iconografico, in cui sovente vengono inserite le immagini provenienti da Xeste 3, bisognerebbe pertanto valutare, oltre allo sviluppo diacronico, la possibilità di una regionalizzazione delle forme artistiche⁴.

Fatte queste premesse, è opportuno sottolineare il fatto che l'edificio per molti aspetti è un *unicum*. Oltre alla presenza dell'*adyton*, anche le caratteristiche architettoniche, vascolari e la massiccia diffusione di pareti affrescate con soggetti figurativi (in buona parte

¹ L'eccessiva enfasi posta sul ruolo della donna negli ambiti riferibili alla religione e al rito sono una delle problematiche messe in evidenza da Hitchcock e Nikolaidou (insieme a un'attenzione troppo marcata per l'iconografia a scapito del contesto archeologico e a un uso obsoleto del concetto di "matriarcato") relativamente agli studi di genere nel mondo minoico. Hitchcock-Nikolaidou 2013, p. 502.

² Anche nelle pubblicazioni relative a Xeste 3 ci sono echi di come la ricerca, soprattutto in passato, abbia risentito delle distorsioni dovute alla visione "mitica" della civiltà minoica basata sul culto della "dea madre" proposta da sir A. Evans. Per una panoramica generale sulle idee evansiane a riguardo della società e la religione minoica si veda Farnoux 1999.

³ Ad Akrotiri le testimonianze iconografiche sono concentrate in un preciso e ristretto orizzonte fisico e temporale (si tratta di circa 50 anni compresi tra la ricostruzione avvenuta dopo un terremoto che aveva compromesso buona parte degli edifici e la disastrosa eruzione che ha definitivamente cancellato l'abitato) con netta predilezione per gli affreschi, in particolare rappresentanti figure umane, caratterizzati da un'altissima percentuale di corpi giovanili. A Creta al contrario le attestazioni provengono da contesti estremamente eterogenei e sono distribuiti in un arco temporale molto più vasto, oltre a essere relative a un maggior numero di media.

⁴ Un richiamo a tale fondamentale principio è esplicitato, anche se in relazione principalmente allo studio delle forme di potere nel mondo minoico, in Carinci 2014a, p. 21, che riferisce dello "schiaffo" della prospettiva storica sul periodo neopalaziale avvenuto in passato. In Pomadère 2017, la studiosa, occupandosi del tema dell'identificazione tramite la capigliatura delle classi d'età, sottolinea questa problematica metodologica principalmente in riferimento alle immagini giovanili di Xeste 3.

contraddistinti da spiccata originalità) rappresentano una eccezione, pur all'interno di un contesto ricco di immagini come quello di Thera.

Risulta quindi imprescindibile valutare con estrema cautela la possibilità di utilizzare i soggetti degli affreschi di Xeste 3 come esemplificativi di dinamiche comuni anche ad aree e contesti distanti da Thera.

La comprensione dell'iconografia minoica risulta d'altronde particolarmente ostica, tanto che Chapin ha osservato che, dopo oltre un secolo di studi

*“Minoan iconographic study became lost in its own labyrinth.”*⁵

La studiosa, partendo dall'esempio di Xeste 3, evidenzia come, malgrado l'invidiabile stato di conservazione e la qualità ineguagliata degli affreschi, non siamo in grado di capire che cosa significhino; sfortunatamente la 'flessibilità' narrativa tipica dell'arte minoica non aiuta in questo senso⁶. Tale fenomeno, tipico della cultura minoica, implica che oggetti e immagini abbiano simultaneamente diversi livelli di significato, uso o funzione.

Facendo ricorso esclusivamente a fonti di natura materiale, quelle che ci troviamo ad osservare sono le splendide vestigia di un mondo 'muto'. Tra i *realia* a nostra disposizione per tentare di interpretarlo, le immagini assumono un ruolo privilegiato, ma purtroppo la marcata attenzione che ha da sempre caratterizzato gli aspetti iconografici degli studi minoici⁷ (particolarmente evidente nei contributi relativi a Xeste 3) è di sovente coincisa con una scarsa considerazione dei contesti architettonici e degli altri aspetti della cultura materiale a cui l'arte visuale era associata.

Risulta necessario sottolineare come le immagini andrebbero analizzate per quanto possibile in relazione alla realtà fisica e corporea in cui erano collocate e che ne determinava la percezione da parte dei fruitori.

*“...wall paintings are enhanced and at the same time restricted by architectural space, and they are experienced not in their own right (regardless of the context), but as part of the experience of being within a building.”*⁸

⁵ Chapin 2016, p. 10.

⁶ Chapin 2016, pp. 12-15. Per un approfondimento sulla problematica della multivalenza e per la relativa biografia si veda Koehl 2016, che utilizza per il mondo minoico il termine di “ambiguità”.

⁷ Molto diffusi in questo campo sono in particolare gli studi relativi ai “simboli” minoici. Vista la complessità di significati insita in questa definizione (si veda per un approccio al problema Todorov 1984) in questo contributo si è scelto di utilizzare altri termini più generici quali “elementi” o “motivi”.

⁸ Palyvou 2005, p. 161.

Parimenti è fondamentale riflettere sulla natura del rapporto tra l'iconografia e la realtà fattuale. A tal riguardo Militello ha affermato che:

“...il problema delle immagini è invece ben più complesso, e comprende non soltanto le regole di trasmissione e riproduzione, ma anche la scelta dei temi e la loro aderenza alle prassi reali, un rapporto non sempre scontato e univoco come dimostra, per esempio, la discrepanza tra evidenza archeologica e iconografica in ambito religioso cretese.”⁹

Oltre a quello che viene rappresentato, altrettanto importante è ciò che viene omesso, il “silenzio delle immagini”. Questo assume una spiccata rilevanza nel campo dell'iconografia minoica, che ha tra le sue peculiarità la sostanziale assenza di temi quali ad esempio la maternità e la regalità, tematiche tuttora al centro di un vivace dibattito¹⁰.

Date le difficoltà riscontrate dagli studiosi nell'interpretare le immagini degli affreschi, alcuni si affidano alla comparazione con miti e pratiche posteriori, con proiezioni anacronistiche dall'antichità Classica (prassi molto diffusa in particolare a riguardo delle figure femminili in contesti interpretati come rituali o religiosi). Per quanto a volte convincente, da un punto di vista metodologico questo tipo di procedimento non è corretto¹¹.

Introdotta queste problematiche comuni agli studi sul mondo e l'iconografia minoica in generale, tornando nello specifico all'edificio oggetto del presente contributo, preme segnalare come, anche nella letteratura accademica, questo venga spesso citato esclusivamente in relazione alle immagini di donne, tralasciando la non trascurabile presenza di figure maschili¹². Per quanto i pannelli dedicati al mondo femminile siano indubbiamente quelli più diversificati e articolati, è senz'altro fondamentale considerare il fatto che ben due stanze, tra cui l'anticamera che costituisce l'unico accesso alla struttura, sono interamente dedicate all'universo maschile.

⁹ Militello 2011, p. 239. Tale discrepanza emerge anche dal confronto tra iconografia e ciò che si può dedurre dai rarissimi testi in Lineare A.

¹⁰ Sulla difficoltà di riconoscimento a livello iconografico della figura regale si veda Carinci 2014a, p. 16 e relativa bibliografia. Sulla mancanza di immagini di maternità si veda Budin 2011.

¹¹ Questo tipo di problematica in merito al mondo minoico è stata messa in evidenza negli ultimi anni tra gli altri da chi si è occupato di tematiche connesse all'identità di genere. Si vedano per esempio Nikolaidou - Kokkinidou 2007, Hitchcock - Nikolaidou 2013, Girella 2018.

¹² A solo titolo di inventario si segnala che le figure femminili sono in tutto 13 (le tre adoranti, le tre raccoglitrici, l'offerente, la dea, le quattro matrone in processione e la quinta donna con la gonna con paesaggio marino), mentre quelle maschili sono 8 (i quattro giovani dell'anticamera e i quattro del vano 3b).

Negli studi relativi al suo ciclo iconografico, inoltre, quasi sempre vengono presi in considerazione solo gli affreschi principali (oltre eventualmente a quelli che sono funzionali alla tesi che lo studioso propone), ignorando la presenza di altre scene figurative e la loro possibile interazione per una più coerente comprensione delle immagini.

Ancora più delicata è la questione relativa al presunto carattere ‘sacro’ (termine già di per sé altamente problematico¹³) di Xeste 3. Mentre la destinazione pubblica e rituale dell’edificio è supportata dalle caratteristiche architettoniche e dai reperti mobili che vi sono stati trovati, assegnarvi l’attributo di ‘sacro’ o arrivare a definirlo un santuario da un punto di vista scientifico pone troppi problemi¹⁴, a maggior ragione in un contesto complesso come quello minoico¹⁵.

1.1 Apporti del metodo storico-religioso ai *realia* di Xeste 3

Dato per scontato che in mancanza di fonti scritte si rimane necessariamente nel campo delle ipotesi, l’uso di un metodo quanto più scevro possibile da preconcetti e disposto ad accogliere l’apporto di altre prospettive può aiutare a formulare nuovi interrogativi su cui lavorare.

Invece che tendere ad attribuire significati a singoli temi iconografici, ad esempio, bisognerà tener conto che le immagini sono sempre frutto di una scelta, consapevole e non, da parte di committenti e artisti, all’interno di un dato panorama formale culturalmente definito¹⁶.

E’ per questo motivo che la ricerca storico-religiosa si focalizza sulle strategie adottate dalle culture per “dare senso” e conferire valore a determinate aree della realtà¹⁷.

In quest’ottica devono essere interpretati anche gli atti rituali rappresentati sulle pareti dell’edificio. La letteratura vi si riferisce come a riti di passaggio o di iniziazione¹⁸ (due termini non interscambiabili che appartengono a una categoria concettuale molto ampia mutuata dall’antropologia e dall’etnologia e che necessiterebbero di essere se non altro

¹³ Per una bibliografia completa sul concetto di sacro nel mondo antico e sulla corretta metodologia di approccio all’archeologia e ai *realia* si rimanda a Fontana 2013 e in generale alla collana *Sacrum Facere*.

¹⁴ Per una esaustiva introduzione al concetto di edifici e spazi sacri, si veda Miatto 2017, in particolare pp. 6-17.

¹⁵ Sulle caratteristiche della religione minoica, per quello che possiamo dire ad oggi, si rimanda al capitolo 2.

¹⁶ Fontana sottolinea come nell’ambito della ricerca sul mondo antico spesso si sopravvalutino le letture “iconografiche”. Bisognerebbe sempre tenere presente che di norma si era costretti ad esprimere concetti anche particolarmente complessi ed elaborati utilizzando i simboli che si avevano a disposizione; tutto questo aumenta ovviamente l’incertezza a livello interpretativo. Fontana 2013, p. 5.

¹⁷ Per approfondimenti si veda Cardona 1985.

¹⁸ Si rimanda innanzitutto al testo fondamentale di Van Gennep nella traduzione italiana con introduzione di Remotti del 2012 e alle definizioni contenute in Brelich 2006.

chiariti prima di essere utilizzati¹⁹) che si dovevano presumibilmente svolgere nell'edificio di Xeste 3.

Al di là della fondatezza di tale affermazione, bisogna sottolineare come l'individuazione di precisi atti rituali (per altro non distinguibili l'uno dall'altro dal punto di vista puramente formale²⁰) debba essere eventualmente il risultato della analisi fatta sulle immagini, e non un suo presupposto.

Sarà quindi necessario per un corretto esame dell'intero contesto di Xeste 3 ripartire dai dati *realia*. E' la dimensione materiale, d'altronde, che di fatto rende possibile pensare e concretizzare l'esperienza religiosa²¹; in relazione al mondo antico è opportuno riferirsi alla 'religione'²² come ad un insieme di pratiche materiali e sensoriali²³ piuttosto che di credenze. Come è stato evidenziato in relazione al mondo romano

*“...la croyance ... était avant tout un acte. C'était un savoir-faire et non un savoir-penser. Il se manifestait dans l'exacte production des paroles et des gestes... On peut dire que ... croire c'était faire, c'était exécuter correctement les obligations culturelles, ni plus, ni moins.”*²⁴

Tutto ciò senza dimenticare che l'esperienza umana non può prescindere dal corpo, e che non ci sono modi 'naturali' di considerarlo e rappresentarlo²⁵. Le riflessioni che scaturiscono dalla ricerca multidisciplinare sulla corporeità, data la natura molteplice e polisemica del soggetto e dell'oggetto “corpo”, saranno una costante che accompagnerà necessariamente lo sviluppo del presente contributo²⁶.

¹⁹ Per un approfondimento sul concetto di iniziazione riferito alla cultura greca e per ipotesi sulla possibile trasmissione storica di questa istituzione dal mondo minoico e miceneo si veda Brelich 1969.

²⁰ Brelich 1969, p. 16.

²¹ Per un approfondimento sulla materialità della religione, diversa dallo studio dei *paraphernalia*, si veda Fabietti 2014.

²² Per un corretto inquadramento di questo concetto si rimanda alla parte prima di Brelich 1969.

²³ Fondamentale da questo punto di vista l'innovativo approccio della *sensory archaeology*. Si vedano per esempio Hamilakis 2011 e Day 2013.

²⁴ Linder – Scheid 1993, p. 50.

²⁵ Douglas 1979, p. 106.

²⁶ Per una bibliografia di base sul corpo si veda Crippa 2019, in particolare l'introduzione.

2. Lo scenario e le testimonianze archeologiche

L'oggetto di questo studio, che mira a proporre delle nuove riflessioni in merito al ciclo iconografico di Xeste 3, necessita di un breve inquadramento generale dell'edificio e del sito all'interno del panorama materiale e culturale in cui era inserito, prima di passare ad illustrarne gli affreschi.

Seguiranno quindi una rapida descrizione di Akrotiri e delle caratteristiche che lo qualificano come abitato minoico ed un breve paragrafo dedicato al sistema religioso minoico, per come ad oggi si è potuto ricostruire.

Si descriverà quindi l'edificio di Xeste 3, partendo dalle suppellettili che vi sono state ritrovate, passando per gli originali connotati architettonici e arrivando infine alla disamina del suo ineguagliato repertorio iconografico.

Il testo si basa sulle principali pubblicazioni inerenti allo scavo di Akrotiri, con particolare attenzione alle più recenti uscite, come quella del 2021 dedicata al convegno effettuato in occasione del quarantesimo anniversario dell'inizio delle ricerche.

2.1 Akrotiri e il suo contesto culturale

L'isola di Thera, nota dagli inizi del 1200 col nome di Santorini, è di origine vulcanica ed è la più meridionale fra quelle che compongono le Cicladi; assunse la sua attuale forma semicircolare quando fu in parte sventrata da una apocalittica eruzione avvenuta attorno alla metà del II millennio a.C. Nella parte meridionale dell'isola è stato riportato alla luce presso il moderno paese di Akrotiri un sito risalente al Bronzo Medio. Gli scavi iniziarono nel 1967 sotto la guida di Spyridon Marinatos²⁷, dando luogo all'eccezionale scoperta di un abitato di epoca minoica in perfette condizioni, sigillato sotto ad uno strato di pomice e ceneri del vulcano dell'isola.

L'ottimo stato di conservazione di più piani degli edifici ha permesso il ritrovamento di numerosi affreschi parietali *in situ*, che danno la rara occasione di poter avere una visione complessiva degli ambienti architettonici. All'interno sono stati scoperti molti oggetti relativi alla vita quotidiana; in alcuni casi, grazie ai depositi vulcanici che li hanno coperti,

²⁷ A S. Marinatos, deceduto nel 1974 in un tragico incidente avvenuto nel sito, è succeduto Dumas. Da allora l'attività di ricerca è continuata, a detta del direttore degli scavi, con grandi soddisfazioni ma non senza difficoltà, sempre con l'obiettivo primario della conservazione e del restauro dei materiali recuperati. L'area scavata, la cui superficie corrisponde a grandi linee a quella già precedentemente esplorata da S. Marinatos, è ora protetta da una struttura che ripara i resti degli edifici dai danni atmosferici e garantisce un clima ideale per la salvaguardia del sito ed è aperta al pubblico.

è stato possibile recuperare anche manufatti prodotti in materiali deperibili²⁸. Per queste caratteristiche Akrotiri è nota come “Pompei dell’Egeo”, anche se risale a molti secoli prima.

La data dell’eruzione, fondamentale per la cronologia di tutto l’Egeo e del Mediterraneo del II millennio a.C., è tuttora molto dibattuta tra gli specialisti e ha dato origine a una bibliografia sconfinata. La datazione assoluta dell’evento oscilla tra il 1628, in base alla cronologia ‘alta’²⁹, e il 1510 in base a quella ‘bassa’. Tradizionalmente l’evento è stato datato tramite confronti di tipo archeologico con la cronologia convenzionale egizia, che riporterebbe alla seconda metà del XVI sec. a.C.³⁰. La metodologia scientifica, che utilizza la tecnica del carbonio C₁₄³¹, ed altre come la dendrocronologia fanno propendere per una datazione anteriore di circa un secolo.

Al di là di quella che si può considerare a tutti gli effetti ancora una questione aperta, è indubbio che in base alla ceramica la fase di distruzione di Akrotiri sia riferibile ad un momento avanzato del TMIA (in pieno periodo Neopalaziale), mancando del tutto sia ceramiche di importazione che influenze riferibili al TMIB³².

A differenza di quanto avvenuto a Pompei, ad Akrotiri non sono stati ritrovati corpi umani o loro tracce. Prima dell’eruzione vulcanica, l’isola era stata scossa da terremoti a cui erano seguiti sforzi coordinati per pulire le macerie, predisporre cantieri per mettere in sicurezza gli edifici e risistemarli³³. Quando è iniziata l’eruzione evidentemente la popolazione deve aver avuto il tempo di allontanarsi dall’isola, portando con sé i propri beni più preziosi³⁴.

²⁸ Molte attestazioni dirette ed indirette di reperti organici sono state raccolte in occasione degli scavi effettuati tra il 1999 e il 2001 per rimpiazzare i sostegni e le vecchie protezioni che coprivano il sito. La realizzazione di circa 150 pozzi per alloggiare i nuovi pilastri che avrebbero sostenuto la struttura ha permesso di applicare delle tecniche avanzate ai materiali asportati, aprendo nuovi orizzonti di conoscenza sull’abitato dalla fondazione alla definitiva distruzione.

²⁹ Per la cronologia alta si vedano ad esempio Maniatis 2012, Manning 2014, Manning et al. 2014 e Bietak 2014.

³⁰ Basandosi archeologicamente sulla sincronizzazione tipologica con la cronologia dell’antico Egitto, era stata ipotizzata una data attorno al 1540-1530 a.C. A questo proposito si vedano per esempio Warren 2006 e Wiener 2010.

³¹ La difficoltà principale dell’utilizzo di questa tecnica sta nel fatto che nel periodo interessato (compreso tra il 1700 e il 1500 a.C.) la datazione al radiocarbonio dà normalmente dei risultati piuttosto approssimativi per problemi legati alla curva di calibrazione.

³² Per una rapida esposizione dell’attribuzione della fase TMIA ad Akrotiri si veda Marthari 1984.

³³ Nell’isola sono stati trovati anche resti di insediamenti temporanei utilizzati durante il periodo in cui si sono svolti i lavori di ristrutturazione dei danni causati dal terremoto, si veda per esempio Maniatis 2012, p. 11.

³⁴ Relativamente al mancato ritrovamento di corpi umani, recentemente Doumas ha rivisto la posizione tradizionale ipotizzando che le vittime del terremoto siano state rimosse e spostate fuori dall’abitato per dargli sepoltura da parte di chi è tornato sul posto dopo l’evento. Doumas 2021, p. 18.

Al tempo Akrotiri era una ricca e fiorente città portuale³⁵ con una lunga storia alle spalle³⁶, che più volte si era ripresa da eventi sismici e le cui attività produttive ed economiche sono tuttora oggetto di studi³⁷.

Pur facendo parte delle Cicladi, a livello economico e culturale Thera, come diverse altre isole dell'Egeo, era connessa al mondo minoico³⁸. Dal punto di vista iconografico l'influenza di Creta ha avuto il suo picco nel XVII sec. a.C.³⁹, ma è assodato il persistere di elementi prettamente cicladici⁴⁰.

Le caratteristiche che portano a definire Akrotiri un abitato minoico appartengono a categorie molto eterogenee, tra cui architettura (forse il fattore della cultura materiale che più lega Thera a Creta)⁴¹, forme ceramiche, iconografia, oggetti rituali e di uso comune quali i pesi da telaio⁴².

La tecnica costruttiva, sostanzialmente analoga a quella minoica⁴³, prevedeva l'utilizzo di pietra e legno, associati in quella che viene definita *half timbered building technology*. Diffuse in modo analogo in entrambi i contesti sono le tipiche facciate con pietre bugnate (*xeste* in greco), che ad Akrotiri sono di qualità eccellente. Di origine cretese sono alcune particolari soluzioni architettoniche, come l'unico *adyton* (piccolo vano seminterrato abitualmente dotato di scalinata e balaustra colonnata)⁴⁴ ad oggi noto fuori da Creta e i

³⁵ I contatti con diverse aree dell'Egeo e del Mediterraneo sono testimoniati tra l'altro dagli oggetti di pregio d'importazione ritrovati nel sito. Per esempi si veda Osanna - Athanasoulis 2019, pp. 220-221. Anche le anfore sono una ottima testimonianza della rete di relazioni e commerci. Si veda a proposito Katsa 2021.

³⁶ Per una recente analisi stratigrafica completa del sito si rimanda a Tsoulakou 2021.

³⁷ Si veda a questo proposito la sezione Technology - Economy di Doumas - Devetzi 2021, pp. 195-332.

³⁸ Il tipo di rapporti che collegavano Creta con Thera e le altre isole dell'Egeo è tuttora argomento di discussione. Sulla relazione tra le due isole si vedano per esempio Hägg - Marinatos 1984, Wiener 1990 e Knappett - Nikolakopoulos 2008. Alcuni autori sottolineano anche una possibile influenza egizia, forse mediata dalla stessa Knosso. Si veda per esempio Marinatos 2015.

³⁹ Per l'iconografia delle isole Cicladi e le relazioni con l'arte minoica si veda Morgan 1990.

⁴⁰ L'iconografia cicladica sembra testimoniare la forte influenza della precedente ceramica figurativa locale, tipicamente realizzata su fondo bianco. La mostra del 2019 istituita alle Scuderie del Quirinale a Roma ha presentato in modo chiaro i rapporti tra la precedente pittura vascolare cicladica e gli affreschi di Thera. Alcuni esempi sono descritti a p. 36 e riprodotti a p. 138 del catalogo della mostra (Osanna - Athanasoulis 2019).

⁴¹ Anche l'organizzazione della città, caratterizzata da un'alta densità, con edifici a più piani senza spazi aperti all'interno e spesso addossati gli uni agli altri, è simile a quella che si può vedere in siti cretesi quali Palaikastro o Gournia. Palyvou 2005, p. 17.

⁴² Relativamente al fenomeno della minoizzazione in generale si veda Gorogianni - Pavúk - Girella 2016, mentre per quanto riguarda nello specifico le Cicladi, Berg 2019.

⁴³ Per l'analisi delle tecniche costruttive di Akrotiri si veda Palyvou 2005. In particolare nel capitolo 12 vengono approfondite le affinità tra l'architettura di Thera e quella di Creta. Nelle conclusioni, a p. 186, l'autrice afferma che non ci siano nell'architettura dell'ultimo periodo di Akrotiri elementi locali non conosciuti anche a Creta.

⁴⁴ L'*adyton* è una tipologia costruttiva sulla cui funzionalità si discute fin dai primi anni del '900. Per una sintesi della storia dell'interpretazione del vano seminterrato dall'utilitaristico al rituale, che alterna la definizione di bacino lustrale e quella di *adyton*, si veda Puglisi 2011, pp. 325-335. In questo contributo si è scelto di utilizzare il termine *adyton* che presuppone la destinazione cerimoniale del vano.

diffusissimi *polythyra* (sequenze di porte a doppio battente affiancate, che a Creta si trovavano normalmente su uno o più lati delle grandi sale monumentali dei palazzi)⁴⁵.

Un'altra caratteristica la cui presenza è estremamente rara al di fuori di Creta, è quella dei cosiddetti *mason's marks*, simboli di vario genere incisi su conci squadrate⁴⁶. Ben sei edifici di Akrotiri inoltre comprendono una sala con colonna centrale, uno dei più antichi e persistenti attributi dell'architettura minoica, utilizzata soprattutto nelle abitazioni civili⁴⁷.

Per quello che riguarda la ceramica, è significativa l'adozione di standard minoici sia per quella da cucina (con i caratteristici *tripod cooking pots*) che per quella da consumo, con l'ampia diffusione di *conical cups*⁴⁸.

Dal punto di vista iconografico, in alcuni elementi degli affreschi parietali di Akrotiri è evidente la derivazione dal repertorio minoico⁴⁹.

Nell'edificio di Xeste 3 ne sono degli esempi sia la piattaforma tripartita poggiata su altari incurvati su cui è seduta la dea che lo schema della divinità fiancheggiata dalla scimmia e dal grifone⁵⁰. Anche la presenza di scimmie e il loro frequente abbinamento ai crochi è ampiamente attestata a Creta⁵¹. La stessa modalità di rappresentazione della figura femminile, con la lunga gonna a balze e il seno scoperto, è chiaramente derivata dalla tradizione minoica, anche se alcuni dettagli dell'abbigliamento differiscono tra le due realtà⁵².

Gli abitanti di Thera hanno infine adottato oggetti rituali che rientrano tra quelli tradizionalmente riconosciuti a Creta, quali *rhyta*, tavole di offerta, vasi per libagione e doppie corna⁵³.

⁴⁵ L'espedito architettonico del *polythyra* era inizialmente stato interpretato come un sistema per controllare luce e aerazione, ma negli ultimi decenni, grazie anche alla frequente associazione con gli *adyta*, a questo aspetto funzionale si è aggiunta una lettura legata allo svolgimento di performance rituali. La prima proposta di questa interpretazione per il complesso *adyton-polythyron* si trova in Hagg - Marinatos 1986. Per una discussione più recente si veda Puglisi 2011.

⁴⁶ Questo particolare è uno dei dettagli che ha portato alcuni studiosi a ipotizzare che ad Akrotiri abbiano lavorato maestranze cretesi. Marinatos 2015, p. 99. Per una recente ipotesi sulla funzione di questi segni si veda Devolder 2018.

⁴⁷ Quello che colpisce è che ad Akrotiri questa stanza con colonna centrale, che era normalmente il cuore delle case cretesi, è stata invariabilmente incorporata nell'edificio preesistente durante la ricostruzione che ha interessato il sito dopo il terremoto avvenuto all'inizio del TMIA. Palyvou 2005, p. 182.

⁴⁸ Berg 2019, p. 242 e Abell - Hilditch 2016, pp. 158-160.

⁴⁹ Per un recente approfondimento si veda Blakolmer 2016a, che definisce quella di Akrotiri una "provincial Minoan art".

⁵⁰ Per una analisi della formula iconografica si veda Günkel-Maschek 2016.

⁵¹ Marinatos 1990, pp. 372-375. Per altri esempi si veda Weiner 1990, pp. 142-143.

⁵² Per una disamina delle attestazioni iconografiche dell'abbigliamento femminile in epoca neopalaziale si veda Chapin 2008.

⁵³ Marinatos 2000, p. 371.

2.1.1 La città

L'insediamento di Akrotiri è stato scavato per un totale di circa 10.000 m² (fig. 1), ma è certo che l'estensione dell'abitato fosse di gran lunga maggiore; si trattava sicuramente di una città molto grande rispetto agli altri abitati delle Cicladi⁵⁴.

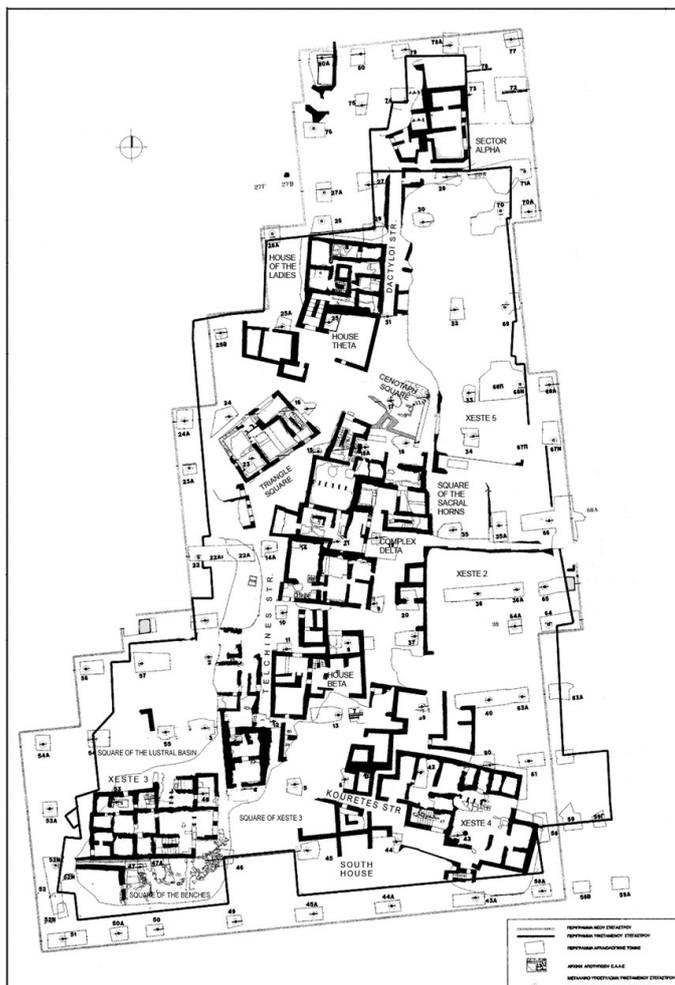


Fig.1 - Mappa generale degli scavi di Akrotiri. (da Palyvou 2005, p.28)

Malgrado la presenza di stabili strutturalmente autonomi, tra cui Xeste 3, la maggior parte delle costruzioni era organizzata in blocchi agglutinati. Sono riconoscibili piazze, spazi pubblici e arterie principali larghe circa due metri su cui si affacciavano gli edifici più prestigiosi, integrate da un sistema di strade secondarie e vicoli. E' attestato un ingegnoso sistema sotterraneo di smaltimento delle acque che copre buona parte dell'abitato⁵⁵.

⁵⁴ Palyvou 2005, pp. 26-27. L'autrice stima una superficie complessiva di 100.000 metri quadri.

⁵⁵ Per una più approfondita descrizione dell'urbanistica dell'abitato si veda Palyvou 2005, pp. 25-43 e per quanto riguarda nello specifico spazi aperti e sistema di fognatura e drenaggio delle acque Sofianou – Georma 2021.

Le architetture del sito, malgrado la presenza di numerose varianti, hanno delle caratteristiche che si ripetono in modo pressoché costante⁵⁶. Gli immobili erano organizzati in 2 o 3 piani con funzione e articolazione degli spazi diversi. Non erano previsti pozzi di luce o corti interne e il tetto era l'unica area all'aperto disponibile. I muri erano rinforzati con travi di legno (che è stato dimostrato avessero anche una buona efficacia antisismica⁵⁷). Gli edifici dalle imponenti facciate avevano un'unica entrata affiancata da una finestra, da cui si accedeva alla scala principale dell'edificio (di norma era presente un'altra scala di servizio). Al piano terra si trovavano ambienti di dimensioni ridotte destinati all'immagazzinamento e alle attività produttive, mentre al primo piano, caratterizzato dalla presenza di una grande stanza quadrata con una colonna al centro, le dimensioni dei vani erano maggiori e spesso con rifiniture di pregio, tra cui gli affreschi, anche se non mancavano spazi domestici e di servizio. Erano molto diffusi i *polythyra*, che nella maggior parte dei contesti sembrerebbero avere avuto una destinazione prettamente funzionale⁵⁸. Il livello tecnico delle costruzioni è ovunque molto elevato e standardizzato, anche nei dettagli.

Quelle che sono state interpretate come case private avevano per lo meno una stanza affrescata, in genere al primo piano, con rappresentazioni figurative che sorprendono per la loro varietà.

E' stato calcolato che la figura umana compaia in 6 su 8 degli affreschi parietali di Akrotiri, motivo per cui la sua pittura muraria è stata definita "antropocentrica"⁵⁹.

Oltre alle abitazioni, nell'area scavata sono stati riconosciuti 2 edifici pubblici, che si distinguono per la monumentalità, le dimensioni e la differente distribuzione degli spazi (Xeste 3 e Xeste 4) e almeno altri 2 con destinazione diversa, commerciale o redistributiva⁶⁰.

Xeste 3 si distingue dalla norma sia per l'ampia metratura⁶¹ che per il fatto di essere organizzata non orizzontalmente per piani, ma verticalmente per settori. Altri elementi

⁵⁶ Per approfondimenti sulle caratteristiche della tipica casa di Thera si veda Palyvou 1990, pp. 45-50 e Palyvou 2005, pp. 103-109.

⁵⁷ Sulle caratteristiche antisismiche degli edifici di Akrotiri si veda Palyvou 2017.

⁵⁸ Palyvou 1990, pp. 46-48. Anche ai *polythyra* è stata riconosciuta una buona efficacia come metodo antisismico. Palyvou 2017, pp. 251-253.

⁵⁹ Georma 2018, p. 293.

⁶⁰ Doulas 2016, pp. 80-85.

⁶¹ L'edificio è secondo per ampiezza solo alla monumentale Xeste 4, che si sviluppa per ben quattro piani. Vlachopoulos 2019, p. 37.

distintivi sono la presenza dell'*adyton* e la diffusione dei dipinti su buona parte delle pareti⁶².

Non è possibile in questa sede ripercorrere per intero il repertorio iconografico venuto alla luce ad Akrotiri, tutto riferibile agli ultimi 50 anni di vita della città (gli affreschi sono stati infatti realizzati in occasione della ricostruzione della città avvenuta dopo il terremoto che l'aveva colpita all'inizio del TMIA), ma seguirà un rapidissimo *excursus* degli edifici che hanno restituito le più significative pareti affrescate⁶³ (fig. 2).

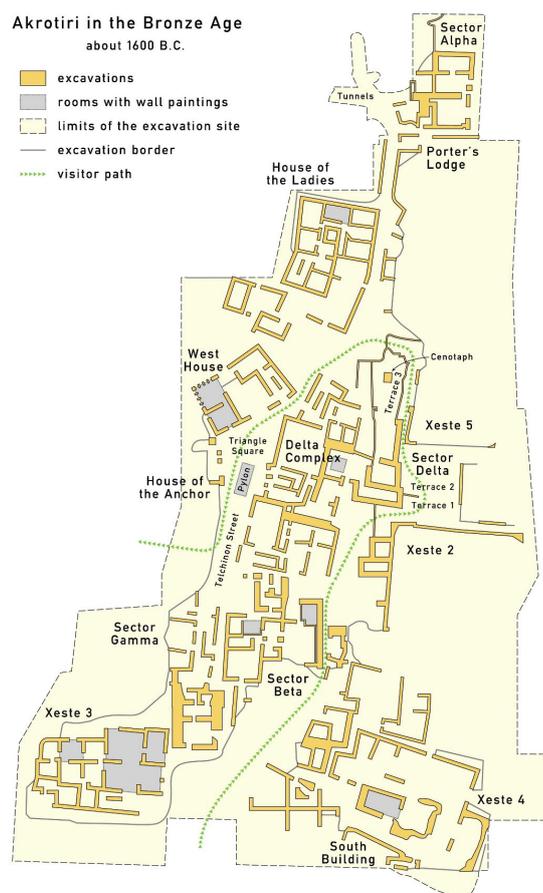


Fig. 2 - Mappa di Akrotiri con in evidenza principali affreschi
(<https://www.ancient.eu/uploads/images/754.png?v=1599287404>)

Dopo Xeste 3, su cui ci si soffermerà successivamente nel dettaglio, l'edificio caratterizzato dal maggior numero di affreschi è la West House. La sala più lussuosa del

⁶² È stato stimato che circa il 50% delle 35 stanze di Xeste 3 presentassero affreschi parietali. Palyvou 2005, p. 184.

⁶³ Per approfondimenti sugli affreschi di Thera, si vedano tra gli altri Doulas 1992 e Sherratt et al. 2000. Molto più sintetico ma con belle fotografie degli edifici per come possiamo vederli oggi e dei principali affreschi Doulas 2016.

primo piano è ornata in alto da un sottile fregio miniaturistico continuo⁶⁴, ricchissimo di personaggi e di dettagli che non ha paragoni nel mondo minoico in cui è rappresentato un paesaggio costiero ed una parata di navi riccamente addobbate. Nella stessa stanza ci sono due pannelli con la riproduzione a grandezza quasi reale di due giovani nudi, col capo rasato dipinto di blu e dei ciuffi di capelli scuri raccolti in delle corte code, che sfoggiano dei pesci evidentemente appena pescati. Il vano a fianco è decorato con una successione di *ikria* (delle strutture leggere che venivano montate a poppa delle navi, come si vede rappresentato nel fregio della stanza adiacente), quasi a voler imitare la cabina di una nave. In un angolo c'è la figura di una giovane donna che indossa gioielli, un abito elegante ed un pesante mantello e regge davanti a sé un oggetto interpretato come un brucia aromi. Anche questo personaggio, convenzionalmente conosciuto come “Young Priestess”, ha il capo rasato dipinto di blu su cui spicca una lunga ciocca. Completano la decorazione della stanza le immagini di due vasi di marmo contenenti dei gigli, con un effetto simile al *trompe l'oeil*.

In un corridoio della House of the Ladies sono ritratte delle donne adulte a grandezza reale, in quella che sembra essere un'azione rituale, mentre una stanza è interamente decorata con grandi papiri in fiore.

Nel Complex Beta si trova un pannello con una coppia di giovani pugilatori nudi, anche in questo caso col capo rasato blu, ma con delle lunghe ciocche che scendono fino a metà schiena; nelle altre pareti della stanza sono dipinti dei maschi di antilope. In un altro vano sono rappresentate sei scimmie blu in atteggiamento giocoso all'interno di un paesaggio caratterizzato da rocce colorate⁶⁵.

L'affresco della Primavera copre interamente tre pareti di un vano cieco del Complex Delta e rappresenta un paesaggio roccioso, come di consueto molto colorato, da cui spuntano grandi gigli rossi e sopra cui volteggiano delle rondini.

Infine nella Xeste 4 sono stati ritrovati, su entrambe le pareti della scala principale, frammenti di un grande affresco raffigurante una processione maschile a grandezza quasi reale, la cui lunghezza totale stimata è superiore ai 50 metri⁶⁶.

⁶⁴ Per una descrizione del fregio si veda per esempio Marinatos 2015, pp. 76-93.

⁶⁵ Per approfondimenti si veda Georma 2019. Altre scimmie blu compaiono anche nella Porter Lodge. L'affresco, per quanto estremamente frammentario, permette di riconoscere con certezza questi animali in atteggiamento adorante davanti a un santuario sormontato da corna minoiche, degli uccelli anch'essi blu e un personaggio maschile. Per una descrizione completa, che si soffermi anche sulle ipotesi relative ad altre immagini presenti nei pannelli, si veda Vlachopoulos 2007a.

⁶⁶ Doumas 2016, p. 42. Il grande affresco è ancora in restauro, ma se ne può trovare una descrizione per esempio in Vlachopoulos 2019, p. 37.

Una tale diffusione di affreschi parietali dai colori brillanti di eccellente qualità doveva essere senz'altro il riflesso di un diffuso benessere, testimoniato anche dalle fini ceramiche (spesso d'importazione) ritrovate negli ambienti con ogni probabilità destinati ad accogliere i visitatori⁶⁷.

2.2 Thera e il sistema religioso minoico

E' opinione diffusa che la minoizzazione di Thera abbia comportato anche l'acquisizione, almeno da parte delle classi sociali più elevate, di credenze religiose minoiche⁶⁸; tuttavia, al di là delle sue manifestazioni esteriori e materiali, in mancanza di fonti scritte è molto difficile definirne le caratteristiche⁶⁹, che tra l'altro secondo alcuni studiosi erano soggette anche a variazioni di tipo locale⁷⁰.

Oltre all'apparente assenza di immagini di culto, una delle qualità identificabili della religiosità minoica è il diffuso utilizzo di codici relativi a usi e costumi o pratiche rituali, svolte in modo ripetitivo o eccezionale⁷¹. Tra queste ultime sono state annoverate la danza, i gesti estatici (compresi quelli afferenti a una supposta epifania divina), le processioni, i sacrifici, le cerimonie di vestizione e quelle davanti alle facciate dei santuari, con la presenza pressoché costante di fiori, alberi, animali o altri simboli che vengono prevalentemente associati al concetto di fertilità⁷².

Alcuni studi che si sono interessati alla performatività minoica in ambito rituale⁷³, hanno ipotizzato che anche il movimento avesse un ruolo di primaria importanza. Tramite questo espediente sarebbe stato possibile perpetuare concetti religiosi che, non potendo avvalersi di testi sacri, si affidavano esclusivamente alla memoria. Oltre alla ripetizione orale, infatti,

⁶⁷ In alcuni casi è stato possibile effettuare anche dei calchi che hanno restituito perfettamente la forma di raffinati mobili in legno. Si veda per esempio la foto del calco del tavolo ligneo intagliato in Osanna - Athanasoulis 2019, p. 206.

⁶⁸ La teoria di Marinatos è che la diffusa presenza ad Akrotiri di oggetti rituali (che lei qualifica come oggetti di culto) tipici del mondo minoico testimoni come inizialmente la classe elevata di Thera abbia adottato almeno i *paraphernalia* minoici; gli artisti invece ne avrebbero utilizzato la tradizione iconografica probabilmente per un fenomeno di emulazione con dei chiari significati politici. Queste categorie di *realia* avrebbero in seguito trasportato all'interno della società di Thera anche dei significati ideologici. Marinatos 1990.

⁶⁹ Un testo che cerca di fare un compendio di tutte le manifestazioni della religiosità minoica attraverso l'analisi del materiale iconografico, anche se in parte criticato per certe posizioni, è Marinatos 1993. Una visione più articolata delle forme di culto, meno legata alle produzioni artistiche e architettoniche dei grandi centri urbani, si può dedurre da contributi incentrati per esempio sui santuari delle vette, le grotte o sui culti domestici, quali, a solo titolo esemplificativo Peatfield – Morris 2012 e Privitera 2008.

⁷⁰ Younger-Rehak 2008, p. 170.

⁷¹ Vlachopoulos 2010, p. 174.

⁷² Warren 1988.

⁷³ Si veda per esempio Morris-Peatfield 2002.

la partecipazione fisica ai rituali e la messa in pratica di gesti ripetitivi contribuivano senz'altro ad incarnare e rinforzare le credenze condivise⁷⁴.

Una delle maggiori problematiche è che, anche all'interno del repertorio iconografico di apparente carattere religioso e cerimoniale, è arduo definire con certezza eventuali personaggi divini, in quanto rappresentati con fattezze del tutto umane⁷⁵. La maggior parte dell'iconografia religiosa egea verte in scene rituali che comprendono solamente esseri umani. Il confine tra l'umano e il divino sembra però abbastanza fluido, e questo rende difficile posizionare con certezza i vari personaggi in categorie distinte⁷⁶.

Nella maggioranza dei casi in cui gli studiosi concordano nel riconoscere una divinità è in relazione a figure femminili; tuttora è in dubbio se si possa parlare di un'unica grande dea, come ipotizzato inizialmente, o piuttosto di una pluralità di divinità femminili⁷⁷. Una delle proposte è che si tratti di una sola dea manifestata nei suoi vari aspetti⁷⁸.

Essendo sconosciuta l'identità della principale (o unica) dea minoica, alcuni autori vi si riferiscono col nome di Potnia ("Signora" in greco), un epiteto riferito alla divinità nelle fonti greche arcaiche e nei testi in Lineare B⁷⁹. In questo contributo si è preferito non utilizzare questo nome, per la mancanza di legami certi con le fonti.

La più convincente tra le iconografie della dea nel periodo Neopalaziale è quella di una donna di dimensioni maggiori rispetto alla norma, che veste la tipica gonna a balze e ha il seno scoperto⁸⁰; spesso è rappresentata in posizione centrale, seduta su una roccia, in una piattaforma, un trono o una sintetica rappresentazione dell'architettura palaziale⁸¹, e con dei particolari animali, spesso sovranaturali, come attendenti⁸². La presenza di questi

⁷⁴ Maran 2016, p. 590. L'autore sottolinea anche la contemporanea valenza politica di questo tipo di rituali, che permetterebbe alla popolazione di partecipare emotivamente all'ideologia dei gruppi dominanti.

⁷⁵ Blakolmer 2010a, pp. 22-24.

⁷⁶ Per una approfondita analisi di questo problema si veda Blakolmer 2010a, pp. 37-42.

⁷⁷ Fin dalla scoperta della cultura minoica Evans ha avanzato la proposta che si basasse su un sistema religioso essenzialmente monoteista con una "grande Dea". Successivamente, con Nilsson, è subentrata l'idea di una religione politeista, e tuttora gli studiosi sono divisi tra queste due correnti. Per esempi si veda Marinatos 1993, pp. 8-12 e Gulizio-Nakassis 2014, p. 116. Secondo Gulizio e Nakassis, in base alle evidenze in Lineare B, è molto più probabile per la religione minoica il modello politeistico. Lo stesso parere, partendo dalle fonti scritte, è espresso in Blakolmer 2010a, pp. 25-28.

⁷⁸ Marinatos 1993, pp. 165-166.

⁷⁹ Per un approfondimento sull'identità di Potnia si veda Kopaca 2016, pp. 15-19.

⁸⁰ Marinatos 1993, p. 162.

⁸¹ In alcuni casi la si trova rappresentata anche stante, ma con più difficoltà a livello interpretativo.

⁸² In alcune varianti la divinità regge l'animale attraverso una corda come fosse un guinzaglio. Blakolmer 2016, p. 147.

ultimi è interpretata come un identificativo della divinità⁸³ e per questa caratteristica la dea minoica è spesso definita “Signora degli animali”.

A livello iconografico uno degli schemi in cui è più spesso riconosciuta la dea è quello della presentazione e dell’offerta da parte di un adorante. A differenza di quanto avveniva in Egitto o nel Vicino Oriente, questa scena non è mai rappresentata all’interno di un santuario, ma nell’ambiente naturale, generalmente sotto un albero o su una roccia e sovente con la presenza di fiori. Anche quando la dea siede su un manufatto (in genere una piattaforma), questo è localizzato all’esterno. In queste immagini apparentemente non sono presenti sacerdoti o sacerdotesse, ma attendenti animali⁸⁴ o adoranti (spesso donne)⁸⁵.

A dispetto dell’innegabile predominanza nell’iconografia di figure di dee, sono attestati anche esempi di divinità maschili. Nella maggioranza dei casi sono rappresentati significativamente senza barba, come ad identificare un soggetto giovane, e affiancati da due animali selvatici in posizione di sottomissione, nella formula di “Signore degli animali”. In alternativa il dio minoico è rappresentato come cacciatore, con la lancia e un abbigliamento peculiare. Il suo ruolo sembrerebbe essere quindi quello di controllare e dominare la natura⁸⁶.

Un aspetto ancora molto dibattuto è quello del sacrificio animale, che ha un ruolo prominente nella successiva religione greca in epoca storica. Nel mondo minoico il sacrificio non è mai esplicitamente rappresentato⁸⁷, anche se ci sono alcune raffigurazioni di tori stesi e legati su tavole, interpretati come pronti per essere sacrificati⁸⁸.

Nel repertorio iconografico egeo niente sembra indicare chiaramente che gli umani sentissero il bisogno della protezione degli dei o ne fossero sottomessi; quando uomini e donne sono rappresentati mentre si avvicinano o invocano una figura interpretata come divina, all’interno di scene narrative rituali, non sembrano esserci evidenti segni di subordinazione. Questo tuttavia potrebbe essere dovuto al fatto che dei e dee sono rappresentati come generici esseri umani, senza attributi specifici, e questo li rende molto simili alle figure che li attorniano o li adorano⁸⁹.

⁸³ Nell’iconografia minoica dei e dee comparirebbero in combinazione con leoni, grifoni, scimmie, capre selvatiche, uccelli e altre creature. Per un approfondimento sul ruolo e la tipologia degli attendenti divini si veda Blakolmer 2016.

⁸⁴ Younger-Rehak 2008, p. 168.

⁸⁵ Marinatos 1993, p. 160.

⁸⁶ Per approfondimenti si veda Marinatos 1993, pp. 166-174.

⁸⁷ Younger-Rehak 2008, p. 169.

⁸⁸ Per esempi si veda Marinatos 1986.

⁸⁹ Blakolmer 2016, p. 153.

Molte immagini su diversi *medium* sembrano rappresentare un'epifania divina, generalmente alla presenza di un solo devoto (quasi sempre una donna) nelle vicinanze di un albero⁹⁰. Lo spazio sacro destinato all'epifania era designato da specifici segni iconografici: alberi, spesso in associazione a un santuario (l'immagine della facciata di un santuario da cui spuntano le fronde di un albero è un motivo particolarmente caro all'iconografia minoica⁹¹), o in alternativa colonne⁹². L'ipotesi più accreditata è che l'epifania fosse messa in scena in contesti rituali performativi, nei quali con ogni probabilità la divinità era incarnata da un'alta sacerdotessa⁹³.

Questa teoria potrebbe spiegare la pressoché completa mancanza di immagini di culto⁹⁴, caratteristica che, insieme all'enfasi sulla rappresentazione di pratiche rituali in scene narrative, suggerisce che il *focus* fosse non tanto sull'immagine della divinità stessa, quanto nel perpetuarsi dei rituali⁹⁵.

La religione minoica è uno dei principali vettori interpretativi dell'iconografia degli affreschi di Thera; questi due mondi apparentemente condividono la stessa percezione di un universo visuale e rituale⁹⁶. Xeste 3 in particolare, grazie all'immagine della dea al primo piano e a quello del santuario da cui spuntano le fronde di olivo al piano terra, restituisce uno degli esempi meglio conservati di iconografia religiosa di grandi dimensioni.

2.3 Xeste 3: i dati materiali

Come anticipato, Xeste 3 è un edificio anomalo all'interno del panorama architettonico di Akrotiri sia per la planimetria e la divisione degli spazi che per la diffusa presenza di affreschi parietali in tutti e tre i piani dell'edificio.

Si propone a seguire la descrizione dei dati materiali che lo caratterizzano, che permetteranno in un secondo momento di riflettere sulle ipotesi che gli studiosi hanno avanzato in merito alla sua funzione e alle attività che vi si dovevano svolgere. Partendo

⁹⁰ Per un'analisi delle scene di epifania si veda Marinatos 2004,

⁹¹ Younger - Rehak 2008, p. 169 e Alexopoulos 2021, p. 494.

⁹² Marinatos 1993, pp. 175-184. Per un approfondimento sulla connotazione simbolica della colonna nel mondo minoico si veda Cucuzza - Puglisi 2016

⁹³ Blakolmer 2010a, p. 49.

⁹⁴ Tra le poche eccezioni discusse c'è la statua maschile crisoelefantina di 50 cm di altezza nota come *Kouros* di Palaikastro (per la descrizione completa si veda MacGillivray - Sackett 2000). A favore della lettura della statua come divinità si veda Koehl 2000, contrario a questa interpretazione è tra gli altri Blakolmer (si veda Blakolmer 2010a, pp. 45-46)

⁹⁵ Blakolmer 2010a, p. 49.

⁹⁶ Vlachopoulos 2010, p. 174

dalle caratteristiche architettoniche, con un accenno ai reperti mobili, si arriverà alla descrizione di tutti gli affreschi dell'edificio.

2.3.1 Le caratteristiche architettoniche

Xeste 3 è un edificio a tre piani, il cui aspetto è particolarmente imponente, situato nell'angolo sud-ovest della parte scavata di Akrotiri in prossimità di quella che all'epoca doveva essere la linea di costa⁹⁷. Si tratta del secondo più grande edificio del sito dopo Xeste 4, con 620 m² di estensione totale; lo spazio è articolato in 35 stanze con 535 m² di superficie utile.

Tre dei lati dell'edificio sono visibili; due delle facciate sono realizzate in pietre grandi bugnate, da cui la definizione di «xeste» (termine ampiamente utilizzato anche da Omero), mentre la terza è rivestita di intonaco color rosa-arancio, ora però quasi completamente perduto. La monumentalità, l'aspetto sfarzoso e lo sviluppo di spazi pubblici al suo esterno lo caratterizzano come uno stabile di primaria importanza all'interno del sito, il cui fasto è difficile da immaginare per i visitatori attuali dello scavo.

Attorno a Xeste 3 si trovano ben 3 spazi aperti, denominati Piazza dei Banchetti a sud, Piazza del Bacino Lustrale a nord e Piazza della Xeste 3 a est, il più importante dei quali sembrerebbe essere quello delimitato dalla facciata est della House of the Benches (ancora non scavata se non in minima parte, ma identificata come edificio cerimoniale per gli eccezionali reperti ritrovati al suo interno durante la realizzazione dello scavo per un pilastro⁹⁸) e dalla facciata sud della Xeste 3. Pur essendo di dimensioni medie (15 x 12

⁹⁷ Una descrizione completa e dettagliata delle caratteristiche architettoniche dell'immobile si trova in Palyvou 2005, pp. 54-62.

⁹⁸ Tra i pozzi realizzati per la sistemazione della copertura del sito ne è stato fatto uno in corrispondenza della House of the Benches (il Pillar 52), a sud-ovest di Xeste 3. Vi si è scoperto un grande deposito di corna, prevalentemente di ovocaprini e secondariamente di tori e cervi, che riconducono in tutto a più di 300 animali. Inoltre sono stati trovati anche dei manufatti e resti di un pezzo di stoffa pregiata con frange e bordi dorati. Molte corna sono parzialmente colorate di rosso; il pigmento sarebbe stato applicato prima del distaccamento dal cranio degli animali. Questo ritrovamento unico è manifestamente connesso a pratiche sacrificali che dovevano svolgersi all'interno del sito. Molto vicino all'ammasso di corna, un piccolo baule in terracotta conteneva una cassetta in legno dipinta di rosso all'interno di cui si trovava, eretta e intatta, una figurina di capride selvatico in oro (a cui normalmente si fa riferimento come *golden ibex*), della lunghezza di 11 cm, l'unico oggetto in oro ritrovato ad Akrotiri. La figurina, fissata su un piedistallo rettangolare in foglia d'oro, era chiaramente un ex voto o un accessorio rituale. L'interno del *larnax* e l'esterno della cassetta di legno erano dipinti di rosso. L'animale cornuto è sicuramente da mettere in relazione con il deposito di corna. Dal punto di vista spaziale e funzionale la House of the Benches è in stretta relazione con la Xeste 3, a cui forse era collegata anche relativamente ai rituali che vi si svolgevano. L'edificio potrebbe essere stato una sorta di sacrestia, uno spazio riservato alle cerimonie preliminari o un luogo di deposito dei residui consacrati provenienti dai sacrifici; purtroppo non essendo ancora stato scavato per intero non è possibile in questo momento andare oltre a queste ipotesi molto approssimative. Si vedano Vlachopoulos 2010, pp. 176-177 e Alexopoulos 2021.

metri) la Piazza dei Banchetti è pavimentata con grandi pietre piatte e ha un aspetto molto curato; è verosimile fosse utilizzata per delle cerimonie pubbliche, civili o religiose⁹⁹.

Sia Xeste 3 che la House of the Benches sono caratterizzate dalla presenza di panchine in pietra che si sviluppano lungo la facciata dei due edifici, presumibilmente realizzate per interagire in qualche modo tra di loro, e che ne confermerebbe il carattere pubblico.

A Xeste 3 oltre alle panchine esterne ce ne sono due anche ai lati della porta d'ingresso, nell'anticamera. Complessivamente si stima che vi si potessero sedere 6 persone all'esterno e altrettante all'interno, per un totale quindi di una dozzina di persone¹⁰⁰.

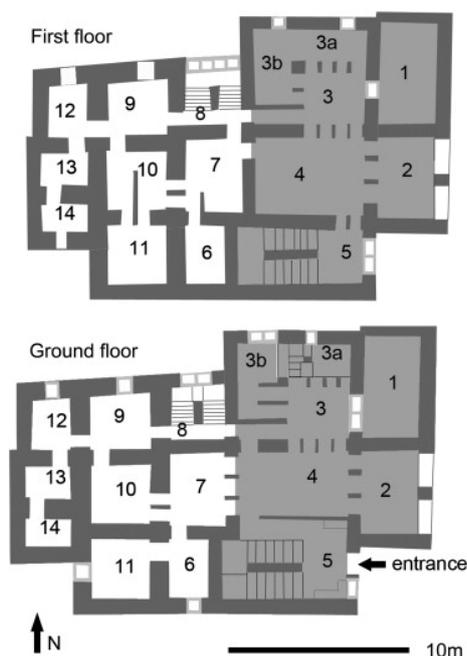


Fig.3 – Planimetria di Xeste 3 (da Palyvou 2005, p. 55)

L'entrata di Xeste 3¹⁰¹ si trova al punto di congiunzione delle due piazze e conduce all'anticamera (che negli studi sulle caratteristiche degli edifici minoici era identificata come un'area liminale di transizione dalla natura duale¹⁰²), una piccola stanza con immediato accesso alla grande scala che vi si apriva frontalmente; i due muri al di sopra delle panchine di questa sorta di piccola sala d'attesa sono decorati con immagini di

⁹⁹ Per un rapido *excursus* sulle teorie riguardanti il tipo di cerimonie che vi si potevano svolgere si veda Vlachopoulos 2010, p. 176.

¹⁰⁰ Si è stimato fossero 9 invece le persone che potevano accomodarsi sulla panchina della Piazza dei Banchetti, prospiciente alla facciata sud di Xeste 3. *Idem*.

¹⁰¹ Tutta la descrizione dell'architettura di Xeste 3 è basata principalmente su Vlachopoulos 2010.

¹⁰² Letesson 2012, p. 32. L'onnipresenza di questo tipo di spazi di transizione nell'architettura neopalaziale sottolinea come i contatti tra l'esterno e l'interno degli edifici minoici dovessero essere frequenti e/o necessari, tanto da richiedere di essere strettamente controllati.

uomini che catturano rispettivamente un toro in una scena e una capra selvatica nell'altra, ma anche le rimanenti pareti sono decorate con motivi policromi.

A partire da qui i visitatori potevano accedere agli altri vani del piano terra o, tramite la scala principale (che è quella caratterizzata dalle le tecniche costruttive più prestigiose dell'intero sito di Akrotiri, con scalini monolitici di oltre 1,20 metri di larghezza), salire al primo piano.

È indubbio che Xeste 3 fosse divisa dal punto di vista funzionale. Il settore orientale, che comprende le stanze da 2 a 5¹⁰³, era predisposto per l'accoglienza, l'accesso e la circolazione di un numero relativamente alto di persone. Era composto soprattutto da grandi spazi connessi tramite *polythyra* e molti degli ambienti erano decorati da pitture parietali. Il settore occidentale era formato invece da spazi più piccoli, con la completa assenza di *polythyra*, una diffusione decisamente inferiore di pitture murali, e la presenza delle rare zone dell'edificio finalizzate all'immagazzinamento¹⁰⁴.

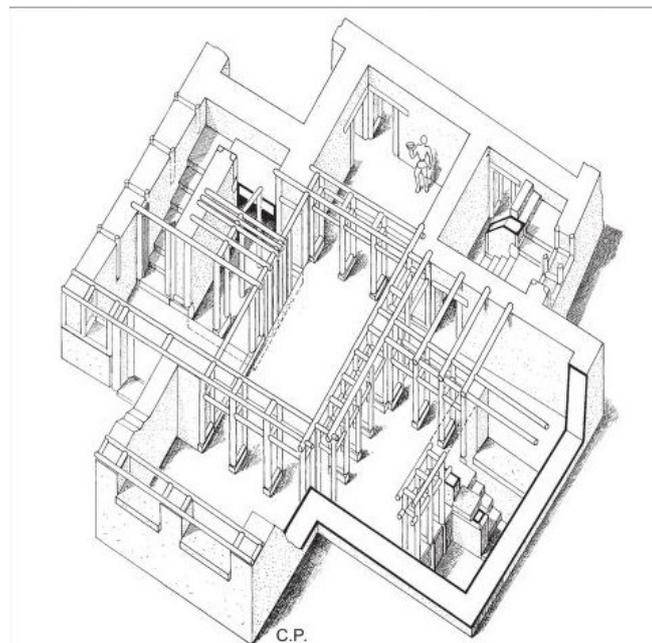


Fig. 4 - Rappresentazione isometrica del settore orientale del piano terra di Xeste 3

(da Palyvou 2005, p. 59)

Dall'anticamera si accedeva sulla destra, percorrendo uno stretto corridoio, al vano 4, la sala più grande dell'edificio caratterizzata da *polythyra* su tre lati; pur svolgendo un ruolo

¹⁰³ Il vano 1 in realtà non fa parte di Xeste 3, ma è una cisterna ad essa addossata.

¹⁰⁴ Con l'eccezione del vano 6, non si è trovata nessuna traccia di attività di produzione o trasformazione di materie prime; doveva trattarsi quindi di uno spazio funzionalmente privato.

centrale per la circolazione all'interno dell'edificio non era affrescata con immagini figurative.

Sulla destra si trovava il vano 2, caratterizzato da due grandi finestre, un bacino con canaletta di scarico e dalla presenza di un affresco.

Attraversando il vano 4 si poteva accedere al vano 3, un ampio spazio suddiviso in diverse aree, a loro volta ricavate tramite l'utilizzo dei *polythyra*. Lo stratagemma architettonico del *polythyron* permetteva di trasformare in maniera molto versatile gli ambienti, che potevano risultare aperti, ma ad accesso controllato, o inaccessibili e nascosti.

Il vano 3b è uno spazio allungato, con una grande finestra in pietra all'estremità nord la cui sezione sud (che misura appena 2,10 x 1,50 metri) risulta frazionata da pareti in argilla perpendicolari rispetto alla finestra, ed è decorata da affreschi con figure maschili impegnate in una apparente pratica rituale.

Solo una balaustra in pietra separava questa area dall'ala nord del vano 3, denominata vano 3a, caratterizzata dalla peculiarità architettonica che più distingue Xeste 3 rispetto a tutti gli altri edifici dell'abitato, l'*adyton*. Si tratta di un piccolo ambiente seminterrato di 3,30 x 1,80 metri, profondo 0,80 metri, a cui si accede attraverso 6 scalini. Sulle pareti della piccola stanza sono rappresentate le cosiddette adoranti e il santuario.

Con questa stanza si conclude l'ala orientale del piano terra di Xeste 3, considerata la sua zona pubblica. L'ala occidentale, accessibile principalmente dal vano 4, è composta da stanze di servizio di ampiezza mediamente inferiore e da una seconda scala.

La distribuzione delle stanze del primo piano ricalca quella del piano terra (anche se in alcuni casi cambiano le disposizioni e le ampiezze delle finestre) e anche a questo livello il vano 3, pur senza la caratteristica dell'*adyton*, è quello iconograficamente più significativo.

Il secondo piano, accessibile solo tramite la scala di servizio, aveva una estensione inferiore a quella degli altri due. Malgrado a causa del terremoto tutto l'ultimo piano sia crollato su quelli sottostanti, è evidente dalla sua realizzazione curata e dalla diffusa presenza di decorazioni murali geometriche, che dovesse avere a sua volta una funzione importante all'interno dell'economia dell'edificio.

La distribuzione degli spazi, per quanto non di facile ricostruzione, non doveva essere uguale a quella dei piani sottostanti. La tendenza deve essere stata quella di fondere le stanze per creare degli spazi più grandi utilizzando l'espedito architettonico dei *polythyra*. Lo sviluppo del secondo piano doveva avvenire quasi sicuramente solo al di sopra del settore occidentale dell'edificio (la diffusa presenza di *polythyra* ai primi due piani del settore orientale rende piuttosto improbabile dal punto di vista statico la presenza

del secondo piano). Alcuni autori hanno ipotizzato che vi si potesse trovare una terrazza aperta verso il mare¹⁰⁵.

Nell'edificio di Xeste 3 si distinguono nettamente due modi di funzionamento e circolazione: quello interno, legato all'accesso e alla fruizione dei locali dell'area pubblica, e quello esterno che riguarda la circolazione nelle sue immediate vicinanze. Il linguaggio architettonico sembra confermare che questo edificio fosse al centro di un'attività rituale comunitaria, anche se l'accesso doveva essere destinato ad un numero tutto sommato limitato di persone, mentre gli spazi pubblici all'esterno potevano a loro volta essere coinvolti nell'economia della gestione dei riti.

2.3.1.a La luce

Nella parte pubblica di Xeste 3 il dialogo tra luce ed ombra era molto intenso. L'edificio è abbondantemente illuminato dalla luce naturale, in quanto completamente indipendente, e dispone di qualche grande finestra. All'interno, tuttavia, alcune stanze sono quasi del tutto buie, non essendoci né cortili né pozzi di luce.



Fig. 5 - Modello del piano terra di Xeste 3 con simulazione della luce che entrava da porta e finestre
(da Palyvou 2005, p. 169)

La finestra a fianco della porta d'entrata assicurava luce sufficiente al vestibolo e alla scala principale. Nel vano 2, due grandi finestre simmetriche occupavano la maggior parte del muro est del piano terra e del primo piano ed erano caratterizzate dalla presenza di barre in legno¹⁰⁶. La particolarità di questo tipo di imposte sembrerebbe finalizzata a impedire la

¹⁰⁵ Alberti 2009, p. 38.

¹⁰⁶ Si veda Palyvou 2005, p. 57 e p. 150.

vista dell'interno della stanza da parte di chi si trovava all'esterno, garantendo comunque un'illuminazione naturale¹⁰⁷.

Malgrado le finestre sopra al *polythyron* che collegavano il vano 2 al vano 4, questa grande stanza era sostanzialmente buia e necessitava di illuminazione artificiale; non è un caso che all'interno vi siano state trovate due lampade.

Il vano 3 nell'ultimo periodo di utilizzo dell'edificio¹⁰⁸ disponeva nell'area con l'*adyton* della sola luce proveniente dalla piccola finestra del muro nord, mentre nell'area 3b era illuminato da una doppia finestra, sempre a nord. Il fatto che il vano 3a e 3b fossero divisi solo da una bassa banchina in pietra faceva sì che anche lo spazio dell'*adyton* potesse usufruire in maniera indiretta della luce proveniente dal vano adiacente. Lo spazio affrescato del vano 3b, invece, essendo approntato sui muri in argilla trasversali rispetto alla finestra, poteva godere solo limitatamente della luce naturale.

Le altre stanze dell'edificio non disponevano di grandi finestre; l'unico altro vano che risultava ampiamente illuminato era la scala di servizio.

Il notevole numero di lampade ritrovate durante lo scavo potrebbe essere dovuto, oltre che alla necessità di illuminare le zone più buie dell'edificio, anche alla creazione di una sorta di "effetti speciali", utilizzati in occasioni particolari legate a momenti rituali. Una funzione analoga potrebbe contribuire a giustificare la diffusione dei *polythyra* nella parte pubblica di Xeste 3¹⁰⁹.

2.3.1.b L'acqua

Una certa importanza all'interno di Xeste 3 doveva avere anche l'acqua.

A questo proposito non si può prescindere dall'esistenza dell'*adyton* o "bacino lustrale". Così come i suoi omologhi cretesi, il vano 3a non dispone di un sistema di scolo, ma questo non esclude un utilizzo rituale di liquidi¹¹⁰.

¹⁰⁷ Vlachopoulos 2010, p. 187.

¹⁰⁸ Inizialmente la stanza era illuminata anche da una finestra bassa e doppia sul muro est, obliterata in un secondo momento con la costruzione del vano 1, la cisterna addossata all'edificio.

¹⁰⁹ Nel vano 3a per esempio la possibilità di alternare la luce naturale che proveniva dalla finestrella (che essendo orientata a nord forniva poca luce e quasi sempre trasversale), quella indiretta dei *polythyra* e quella artificiale delle lampade poteva creare un'atmosfera più o meno soffusa e con effettivi diversi a seconda dell'ora del giorno e della volontà di chi vi agiva. Alberti 2009, p. 58.

¹¹⁰ Malgrado la mancanza di scoli si pensa che il principale utilizzo del vano dovesse avere un rapporto con l'acqua. È possibile inoltre che l'assenza di aperture fosse intenzionale, dovuta al carattere sacro dell'acqua, che non poteva essere gettata. Vlachopoulos riferisce anche di una depressione rettangolare nella zona nord del vano 3b, che avrebbe potuto essere in relazione a dei rituali di purificazione legati alle immagini maschili delle pareti. Vlachopoulos 2010, p. 181.

L'acqua si trovava verosimilmente nel vano 2, dove un sistema di vasche e di utensili potevano servire all'uopo; adiacente al muro est, si trovava infatti una costruzione ovale in pietra in cui erano incassate due vasche, una più grande dell'altra, con ogni probabilità senza aperture. Recipienti e utensili destinati alla manipolazione dell'acqua sono stati trovati *in situ* nelle immediate vicinanze, cosa che ha rafforzato l'idea che dei bagni o delle attività simili si svolgessero nella stanza. Questo si accorderebbe anche con le particolari finestre sbarrate con assi legno, che ne avrebbero impedito la vista dall'esterno¹¹¹.

2.3.2 I reperti mobili

Come è normale aspettarsi da un immobile duramente provato da terremoti e sigillato dalla cenere vulcanica, la maggior parte degli oggetti afferenti a Xeste 3 è stata ritrovata nello strato di distruzione del piano terra, ma alcuni di essi provenivano senza dubbio dai piani superiori. Uno degli aspetti che ha fatto fin da subito definire l'edificio come pubblico da parte dello scopritore è la mancanza del ritrovamento di suppellettili della vita quotidiana, quali vasi da cucina e da mensa, pesi da telaio, focolai ecc.

Nel complesso di Xeste 3 sono stati ritrovati in tutto 229 vasi, un numero molto basso se comparato agli altri edifici di Akrotiri, all'interno dei quali è quasi del tutto assente la ceramica per uso domestico¹¹². La peculiarità della ceramica di Xeste 3 è l'assenza di alcune tipologie di norma molto diffuse e la presenza di 3 tipi trovati esclusivamente in questo edificio, oltre al fatto che i *phitoi*, la cui bassa capacità suggerisce un uso minimo o intermittente, erano stipati al primo piano (e non al piano terra come avveniva di consueto)¹¹³.

La maggior parte della ceramica di Xeste 3 ha una forma chiusa, che riflette una funzione relativa all'uso di liquidi. Stupisce in un edificio a scopo presumibilmente rituale la rarità del ritrovamento di *rhyton* (così come molto pochi sono i bicchieri conici che ad essi sono associati per pratiche di libagione). Al contrario sono molto diffuse le cosiddette *nippled jugs*, caratterizzate da piccole protuberanze plastiche che ricordano capezzoli o piccoli seni¹¹⁴, seguite dalle brocche a collo tagliato.

¹¹¹ *Idem*.

¹¹² Per un veloce *excursus* sulle suppellettili di Xeste 3 si veda Vlachopoulos 2010, pp. 188-189. Indicativo è anche il fatto che in un edificio così grande siano state ritrovate solo 3 anfore. Per una tabella comparativa rispetto agli altri edifici di Akrotiri si veda Katsa 2021, p. 306.

¹¹³ Papagiannopoulou 1995, p. 213.

¹¹⁴ Le *nippled jugs*, o brocche mammellate, sono le forme ceramiche più spiccatamente cicladiche tra quelle ritrovate ad Akrotiri, in cui sono portate alla luce in gran quantità in contesti di tutti i tipi. Si tratta, al di là delle misure e delle forme specifiche, di vasi dalle caratteristiche antropomorfe, nitidamente femminili. Sono

Solo il pavimento del vano 6, uno dei piccoli ambienti utilizzati come ripostiglio¹¹⁵, ha restituito degli oggetti di uso quotidiano che potrebbero testimoniare la presenza di residenti permanenti¹¹⁶.

Oggetti singolari sono i due modelli in terracotta simili a una capanna conica con ansa e perforazione, chiaramente dei vasi per liquidi, provenienti dal vano 3a del piano terra e del primo piano. Sono alternativamente definiti come vasi “a granaio” o “ad alveare”, a seconda delle interpretazioni date alle applicazioni plastiche oblunghe del cono che chiude questa sorta di boccale.

Dal primo piano proviene un’olla forata policroma (ornata interpretata come colino) con immagini di altissima qualità di rondini, crochi e gigli in tono con l’iconografia dell’edificio¹¹⁷ (fig. 6).



Fig. 6 – Olla forata (da Vlachopoulos 2010, fig.17)

dotate di occhi, capezzoli e una pancia tonda che potrebbe richiamare alla gravidanza. Spesso la parte alta dei vasi è decorata con orecchini e collane. Marinatos 2000, p. 371.

¹¹⁵ Nei ripostigli, o ambienti di servizio, doveva essere conservato tutto ciò che non era in linea con l’eleganza dell’edificio. È possibile tuttavia, che, secondo un fenomeno riscontrato anche altrove ad Akrotiri, in questi spazi siano stati semplicemente spostati gli oggetti che si trovavano in altre stanze al momento dell’abbandono. Questo potrebbe essere valido per esempio per le lampade, che normalmente dovevano essere distribuite tra i vari ambienti, come per vasi preziosi come l’olla forata e dipinta con rondini e crochi. Alberti, p. 56.

¹¹⁶ Tra questi due grandi *pithoi*, una brocca con i segni di una vecchia riparazione, una scodella in legno (carbonizzata) e degli utensili in pietra (piccole ciotole, una sorta di “teiera” e un mortaio con pestello). Alberti 2009, p. 60.

¹¹⁷ Per il rapporto tra iconografia vascolare e parietale si veda Immerwhar 1990.

Al piano terra, ma quasi sicuramente precipitato dal secondo, è stato trovato un catino in marmo di grande qualità artistica del diametro di 75 cm risalente all'Antico Cicladico. L'utilizzo di questo oggetto prezioso, antico di secoli, doveva senz'altro essere connesso a delle pratiche rituali legate all'utilizzo dell'acqua¹¹⁸.

Nel complesso a Xeste 3 sono state trovate molte lampade in pietra o in terracotta¹¹⁹, alcune ancora con il segno nero dovuto all'utilizzo. Non è escluso che qualcuna potesse essere utilizzata anche come brucia aromi, come testimoniato successivamente in Grecia in epoca storica¹²⁰.

Una schematizzazione approssimativa delle tipologie di vasellame relativo a Xeste 3 permette di raggruppare i ritrovamenti in quattro forme principali, a cui ne va aggiunta una eterogenea costituita da vasi di forme diverse.

Coppe varie	54
Brocche	96 (di cui 33 <i>nippled jugs</i>)
Giare e anfore	17
<i>Pithoi</i>	17
Vari (tra cui 6 <i>rytha</i>)	45

Tab. 1 – Ceramica classificata per tipologia (da Alberti 2009, p. 55)

I reperti mobili che sono arrivati fino a noi testimoniano come a Xeste 3 ci fosse un uso abbondante di liquidi, mentre meno attestato è lo stoccaggio dei beni e la loro trasformazione sul posto.

Coi suoi 535 m² calpestabili¹²¹, Xeste 3 ha restituito meno di un quarto di reperti esempio della West House, che ha dimensioni decisamente inferiori (i due piani principali degli edifici misurano rispettivamente 283 e 126 m²)¹²².

¹¹⁸Vlachopoulos in un suo contributo sulla memoria all'interno della società di Akrotiri lo cita tra gli oggetti che ne testimoniano l'importanza. Vlachopoulos 2019a, pp. 448-449.

¹¹⁹ Quelle di terracotta si dividono in due tipi: su alto piede, ad imitazione di quelle in pietra, oppure semplici ciotole con beccuccio. Alberti 2009, p. 58.

¹²⁰ Un impiego analogo potrebbe essere ipotizzato anche per l'olla forata. Sull'utilizzo e produzione di profumi e incensi nel mondo egeo, si veda D'Agata 1997.

¹²¹ 535 m² calpestabili permettono di paragonare Xeste 3 alle grandi dimore di Knosso e alle ville minoiche. Vedi Palyvou 2005, p. 54.

¹²² Per un confronto tra i reperti ceramici dei due edifici si veda Alberti 2009, p. 55. La studiosa sottolinea anche come nel ristretto numero di vasi ritrovati a Xeste 3 spicchino numericamente le coppe e le brocche, tipologie destinate al consumo di liquidi; questo rimanda alla possibilità che nell'edificio si svolgessero dei brindisi rituali. Il numero tutto sommato esiguo, però, legato al fatto che la distribuzione all'interno dello

La netta preponderanza a Xeste 3 di forme chiuse, tra cui *pithoi* (la cui quantità e qualità fanno pensare ad un uso rituale per lavaggi e libagioni) e vasi per contenere, servire o consumare liquidi (come giare, brocche, anfore o coppe), è di fatto la caratteristica peculiare dei reperti ceramici di Xeste 3.

2.3.3 Gli affreschi parietali

A Xeste 3 gli affreschi figurativi ricoprono la maggior parte della superficie del settore pubblico del piano terra e del primo piano, ma le pareti affrescate con figure umane, ad eccezione di quelle dell'anticamera, sono confinate nelle aree meno accessibili della parte pubblica, i vani 3 di entrambi i piani.

Questo non stupisce, in quanto negli edifici minoici di epoca neopalaziale di norma la tendenza era quella di decorare con affreschi le sale collocate nella zona più riservata degli immobili¹²³. Tuttavia Xeste 3 anche da questo punto di vista rappresenta un'eccezione, perché pitture murarie con soggetti figurativi sono distribuite in un'area molto vasta, compresa l'anticamera, cosa che ha pochissimi equivalenti.

All'interno dell'edificio è stata riconosciuta la mano di due diversi artisti, *in primis* quello convenzionalmente noto come il "maestro di Xeste 3", cui era stata attribuita probabilmente la responsabilità dello sviluppo dell'intero programma iconografico¹²⁴.

Quasi tutte le immagini (sia figurative che astratte) sono state realizzate utilizzando i quattro colori primari (giallo, rosso, blu e nero)¹²⁵. Il viola, che in origine era stato diffusamente impiegato in diversi particolari¹²⁶, è sparito a causa della deperibilità della porpora e si è potuto tornare ad riconoscerlo solo recentemente, dopo le analisi chimico/fisiche ed i restauri. L'uso di questo raro e costoso pigmento organico, così come quello del blu egiziano¹²⁷, testimonia l'alta qualità tecnica utilizzata e sottolinea l'importanza che era stata data alla realizzazione del ciclo pittorico.

stabile non comprendeva raggruppamenti consistenti, non permette di considerare tale ipotesi con certezza. L'unico ambiente in cui sono stati ritrovati in numero considerevole è l'anticamera, in cui si trovavano 14 coppe. È possibile quindi che tali tipi ceramici fossero utilizzati in una sorta di cerimonia di accoglienza.

¹²³ Letesson 2012, p. 37 e seguenti.

¹²⁴ Vlachopoulos 2008, p. 494.

¹²⁵ La rarità o l'assenza del verde e del rosa sono stati analizzati con interesse dagli studiosi, che sono giunti alla conclusione che non erano frutto di deficienze tecniche, ma di una scelta deliberata. Vlachopoulos 2016a, p. 60.

¹²⁶ Oltre che nei dettagli dell'abbigliamento delle figure femminili, il viola è stato ampiamente utilizzato per realizzare i petali delle dozzine di crochi dipinti sullo sfondo e parte delle decorazioni al secondo piano. Vlachopoulos 2016 a, pp. 60-66.

¹²⁷ Il blu è stato impiegato in grandi quantità in particolar modo per le enormi spirali del secondo piano.

La descrizione dei affreschi parietali seguirà l'ordine di accesso alle stanze dei vari piani da parte di un ipotetico visitatore, a partire dall'ingresso fino all'aniconico secondo piano.

2.3.3.a Il piano terra

L'anticamera è caratterizzata dalla presenza di due affreschi con soggetti maschili al di sopra delle panchine che si trovano sulle pareti laterali¹²⁸.



Fig.7 – Anticamera, parete sud. (da Papageorgiou 2021, p. 587)

Sulla parete di sinistra si è conservata *in situ*, anche se solo parzialmente¹²⁹, la scena della cattura di un toro, caratterizzato dal manto bianco disseminato di macchioline scure, da parte di due figure maschili giovanili a grandezza quasi reale (fig. 7 e fig. 8). L'animale ha un atteggiamento quieto e tranquillo. Legate alla base delle corna (dipinte di blu, come il muso e gli zoccoli) ci sono due corde giallo ocra rette dai due giovani, che si trovano uno davanti e uno dietro all'animale¹³⁰. Quello di fronte al toro, di cui si può riconoscere la figura quasi per intero, è rappresentato con le gambe leggermente flesse e la testa rivolta

¹²⁸ Malgrado la scoperta dei soggetti sia avvenuta nel 1973, per decenni entrambi sono rimasti sostanzialmente misconosciuti. La loro descrizione completa è disponibile ora in Papageorgiou 2021.

¹²⁹ La pittura è andata persa in vaste aree del pannello, ma si è tentato di ricostruirla grazie alle tracce rimaste del disegno preliminare. Papageorgiou 2021 p. 585.

¹³⁰ La cattura del toro con la corda all'interno del panorama iconografico minoico e miceneo è attestata solamente qui e in una delle due coppe di Vapheio, e in entrambi i casi l'animale appare quieto. Papageorgiou 2021, p. 602, nota 58. È da notare, inoltre, come benché i bovini siano rappresentati in tutti i *media*, negli affreschi non si trovino scene di cattura (presenti invece nei sigilli), ma solo giochi. Shapland 2009, p. 260.

verso l'alto, in una posa che denota chiaramente uno sforzo; è a torso nudo e indossa un corto gonnellino bianco e degli stivaletti a metà polpaccio anch'essi bianchi. Il capo non è conservato se non in minima parte nella zona posteriore, per cui non è possibile identificare il tipo di capigliatura. Nell'altro giovane che si intravede alle spalle del toro, malgrado la conservazione più frammentaria, è possibile invece riconoscere un'area dipinta di blu (in cui viene convenzionalmente riconosciuta la rasatura) alla base del cranio, per il resto coperto di capelli neri.

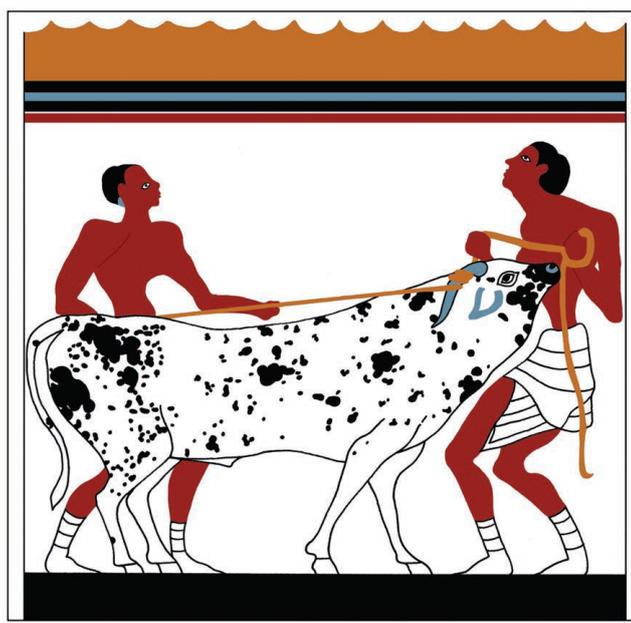


Fig. 8 - Ricostruzione dell'affresco dell'anticamera, parete sud. (da Papageorgiou 2021, p. 589)

Sopra la panchina alla destra della porta di entrata (di fronte all'affresco con la cattura del toro), si trova un altro affresco a soggetto maschile (fig. 9 e fig. 10). Si tratta di una scena dinamica in cui almeno due giovani e agili personaggi maschili a grandezza quasi reale catturano da dietro un capra selvatica¹³¹ afferrandola per le corna (raffigurate in giallo, mentre anche in questo caso gli zoccoli sono dipinti di blu). Le due figure maschili appaiono parzialmente sovrapposte e si distinguono l'una dall'altra grazie a tratti incisi¹³². I giovani indossano degli stivali bianchi a metà polpaccio chiusi con un laccio sul davanti e un gonnellino bianco con quattro balze. La zona sopra la nuca è dipinta di blu, mentre i capelli neri ricoprono il resto del cranio. L'identificazione precisa della specie di capra è

¹³¹ La rappresentazione della caccia e della cattura di capre è molto frequente nei sigilli, mentre ad oggi non se ne conoscono altri esempi negli affreschi, in cui di norma le capre vengono rappresentate libere, come marcatori del territorio selvaggio. Shapland 2009, p. 259.

¹³² Papageorgiou 2021, p. 590.

discutibile, anche per il fatto che la testa non è conservata, ma è ragionevole ipotizzare che si tratti di uno stambecco¹³³, la cui cattura è per definizione difficile e rischiosa.

In entrambi i pannelli la giovane età dei soggetti è indicata dalla vita stretta enfatizzata dall'ampio torace e dalle spalle larghe.

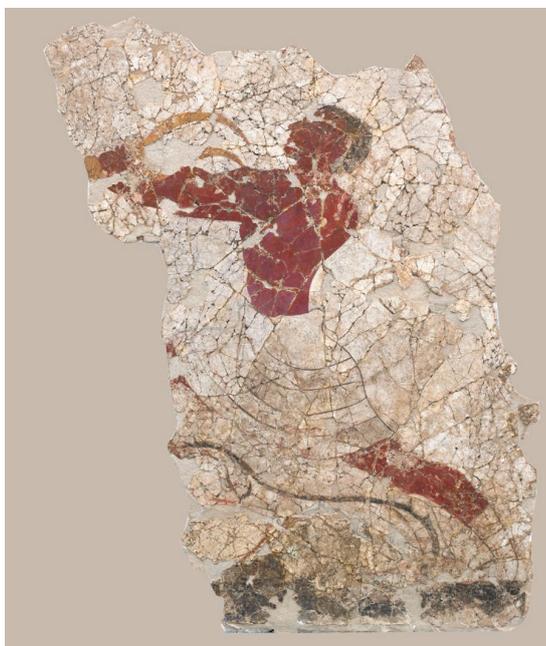


Fig. 9 - Anticamera, parete nord. (da Papageorgiou 2021, p. 591)

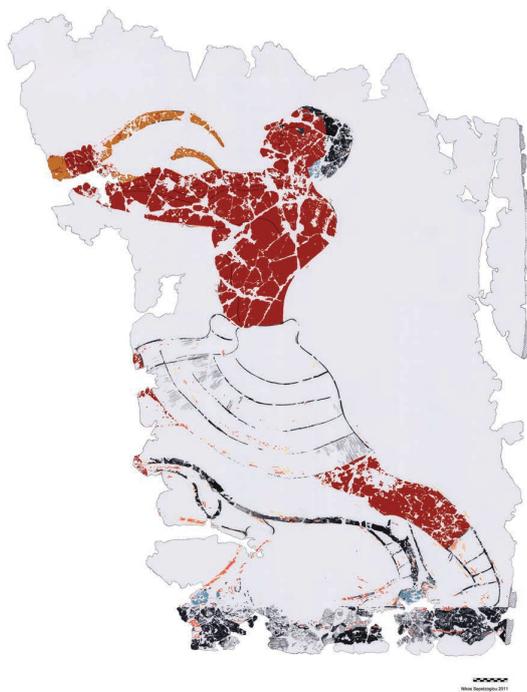


Fig. 10 - Ricostruzione dell'affresco dell'anticamera, parete nord. (da Papageorgiou 2021, p. 593)

¹³³ *Idem*, p. 592.

Superando la porta che si apre sulla parete nord si accede al vano 4 che, pur centrale dal punto di vista della circolazione all'interno dell'edificio, non presenta affreschi figurativi ma è semplicemente intonacato di bianco.

Il vano 2 alla sua destra è caratterizzato da un grande affresco in cui due palme¹³⁴ spuntano ai lati di un paesaggio sabbioso con rocce colorate. Il pannello è ancora in fase di conservazione e non è stato restaurato, per cui l'identificazione delle specie animali è dubbia¹³⁵. Sulla destra si trova un felino, probabilmente un leone¹³⁶, che attacca una piccola capra o un'antilope. E' possibile che anche un grifone si trovi nella composizione¹³⁷. Tra le fitte fronde delle palme volano libellule e, presumibilmente, anatre. Si tratta di un ambiente naturale subtropicale, in cui la figura umana è del tutto assente, mentre il mondo animale è espresso sia per quanto riguarda la sfera terrestre che quella volante.

L'ultimo spazio della sezione pubblica di Xeste 3, il vano 3, è caratterizzato dalla diffusa presenza di figure umane.

Il piccolo vano 3b presenta affreschi su tre delle sue pareti, tutti con soggetti maschili, che per la loro particolare ubicazione sui muri trasversali non si possono però vedere contemporaneamente.

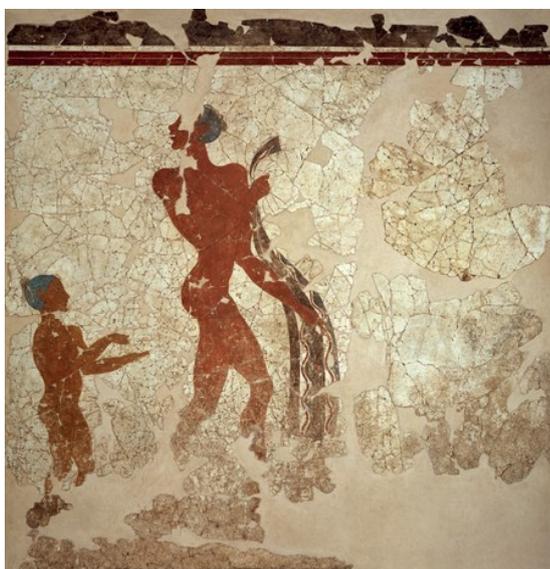


Fig.11 - Vano 3b, parete di sinistra (da Vlachopoulos 2019, fig. CLXIVa)

¹³⁴ Le palme non sono presenti in nessun altro dipinto murario di Akrotiri, ma quest'albero era diffuso a Thera prima dell'esplosione del vulcano, come dimostrano gli studi palinologici. Vlachopoulos 2010, p. 182, nota 14.

¹³⁵ Morgan 2016, p. 190.

¹³⁶ Se fosse confermato che si tratta di un leone, sarebbe un *unicum*, in quanto ad oggi non sono noti altri leoni negli affreschi. Shapland 2009, p. 243.

¹³⁷ Vlachopoulos 2008, p. 451.

Su quello di sinistra un bambino nudo incede verso destra mentre porta una piccola coppa (ora non più visibile a causa del deperimento del pigmento); davanti a lui cammina un adolescente, sempre nudo, con la testa rivolta all'indietro, che regge davanti a sé un lungo ed elaborato tessuto (fig. 11). Entrambi hanno il capo liscio dipinto di blu con un corto ciuffo di capelli raccolto in una piccola coda che parte dall'apice della testa e, nel caso del bambino, un ciuffo sulla fronte (la parte frontale della figura dell'adolescente non si è conservata).

Sul muro centrale di fronte un uomo maturo (identificabile principalmente dal ventre non piatto) di cui è conservata solo la parte superiore, indossa un gonnellino bianco e ha un taglio di capelli ricostruibile solo in parte (fig. 12). È rivolto verso destra e pare che stia per versare del liquido dalla *hydria* di bronzo che regge al di sopra delle ginocchia, in un gesto che ricorda molto le pratiche rituali di purificazione¹³⁸. Da quello che è rimasto dell'immagine non è possibile stabilire con certezza se la figura fosse seduta (con ogni probabilità su una roccia) come la maggioranza degli studiosi riportano o leggermente chinata in avanti a causa del peso del grosso vaso.



Fig.12 – Vano 3b, parete frontale (da Vlachopoulos 2019, fig. CLXIVb)

¹³⁸ La testa dell'uomo tocca in alto il margine dell'affresco. L'altezza è superiore rispetto ai ragazzi rappresentati nei muri vicini. Questo secondo Vlachopoulos fa propendere per l'ipotesi che non si tratti di una persona seduta, ma di un uomo che si stia sporgendo in avanti piegando leggermente le gambe per vuotare la sua *hydria* piena. Vlachopoulos 2010, p. 181.

Sulla parete di destra un ragazzo nudo incede verso sinistra reggendo un bacino dorato. I capelli del giovane sono scuri e presenti solo nella zona apicale del capo, quasi a disegnare una sorta di scodella. Sul retro della testa, sulla fronte e sulle basette si nota la consueta netta area blu (fig. 13).

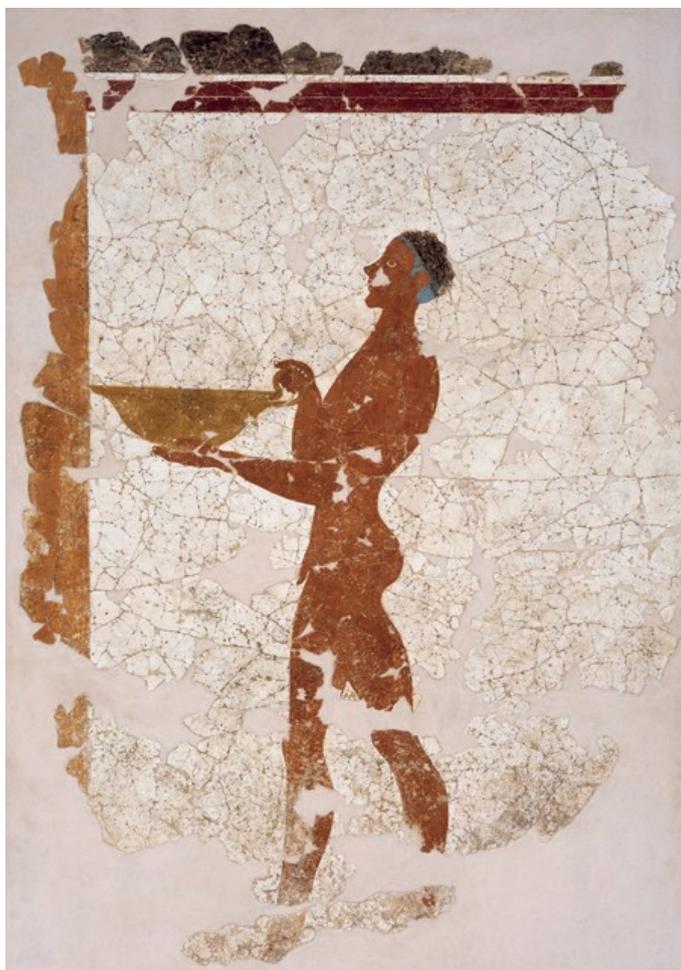


Fig. 13 – Vano 3b, parete di destra (da Vlachopoulos 2019, fig. CLXIVb)

Le figure giovanili nude in piedi sono tutte rivolte verso quella matura al centro e i singoli pannelli sono delimitati da una sorta di cornice.

I corpi maschili sono resi con un colore bruno che risalta particolarmente sullo sfondo bianco completamente privo di contestualizzazione. La *nuance* di marrone/rossastro utilizzata, però, non è la stessa per tutti i quattro uomini; l'intensità aumenta infatti con l'aumentare dell'età, ed è quindi massima per l'uomo maturo seduto, mentre il bambino ha una sfumatura più chiara tendente al giallognolo e i due ragazzi si collocano nelle fasi intermedie.

L'anticamera e il vano 3b costituiscono i due nuclei 'maschili' di Xeste 3, collettivo ed accessibile il primo e confinato e ristretto il secondo, mentre tutto il resto dell'edificio è dominato dal mondo femminile e naturale.

Nell'adiacente vano 3a (caratterizzato dalla presenza dell'*adyton*) tre originali ed enigmatiche figure femminili¹³⁹ sono raffigurate su una delle pareti prospicienti la zona col piano ribassato; tutte sono rivolte direttamente o indirettamente verso quella ad est, su cui è rappresentata l'immagine del santuario sormontato dal simbolo delle corna minoiche.

Pur facendo parte indubbiamente di un progetto iconograficamente unitario, le tre donne sono figure indipendenti, isolate una dall'altra all'interno di un fondo bianco decontestualizzato per quanto riguarda le due ai lati, mentre quella centrale è immersa in un paesaggio roccioso. Le giovani, dipinte con maestria e dovizia di particolari, indossano un abbigliamento non convenzionale e sono rappresentate in atteggiamenti non comuni.



Fig. 14 – Donna con la collana (da Vlachopoulos 2019, p. 142)

¹³⁹ Spesso vi si fa convenzionalmente riferimento col termine di “adoranti”, definizione che era stata inizialmente utilizzata da Doumas, per la similitudine con alcune immagini di sigilli che raffigurano donne danzanti o procedenti verso una struttura analoga a quella presente nella parete est dell'*adyton*. Vlachopoulos 2007, p. 109.

La donna più a sinistra incede verso il centro, reggendo una collana con la mano sinistra (l'altra è andata perduta), con un gesto che ricorda quello dell'offerta (fig. 14). La figura si distingue per l'eleganza e la raffinatezza dell'abbigliamento e degli ornamenti.

Una blusa leggera e trasparente aperta sul petto copre la parte alta del corpo, lasciando esposto il seno che appare sviluppato ma sodo, come tipico delle giovani donne. La consistenza del tessuto sembra quasi impalpabile e il colore celeste è reso con delle pennellate evidenti che seguono l'andamento del corpo; il corpetto è bordato da fasce di tessuto in una nuance più scura decorata da motivi in nero. L'intera blusa è ornata di leggiadri stimmi di croco¹⁴⁰. Dalle maniche spunta una lunga nappa dello stesso colore della blusa, che sul braccio sinistro ricade vezzosamente, quasi in *pendant* con la collana.

La donna indossa la classica gonna minoica a balze, che alterna in questo caso tessuti riccamente decorati di 6 tipi diversi, fermata in vita da una fascia gialla con strisce rosse. Lo strato inferiore della gonna sembrerebbe realizzato con un tessuto trasparente simile a quello della camicetta.

Al collo porta tre collane, una delle quali è formata in apparenza da ciuffi di stimmi di croco, attraversa tutto il décolleté da una spalla all'altra, ed è annodata sulla schiena da un'asola in filo. La collana che pende dalle dita affusolate invece è composta da perle tenute insieme da un filo rosso.

Il viso è di profilo, col mento piuttosto pronunciato, mentre l'unico occhio visibile, come di consueto nell'arte minoica, è reso come se fosse frontale. La pupilla è rossa scura con la sclera che la circonda blu. Il contorno dell'orecchio è evidenziato con la stessa tonalità di rosso usata per le labbra. Dal lobo scende un grande orecchino rotondo che arriva a sfiorare la spalla.

L'acconciatura è molto elaborata, e tra i capelli sono intrecciate delle fasce di tessuto. La chioma nera è molto lunga con dei corti ciuffi che sfuggono dalla pettinatura sulle basette e dietro le orecchie.

La *silhouette*, per quanto aggraziata, non è realistica. Come tipico nell'iconografia minoica, parti diverse del corpo vengono rappresentate da punti di vista differenti, come succedeva nell'arte egizia (con il viso e la vita di profilo, le spalle di fronte e le gambe a tre quarti¹⁴¹). L'effetto finale produce una vita e un tronco decisamente non plausibili, troppo

¹⁴⁰ E' possibile che un tempo vi fossero raffigurati anche i petali viola del croco, scomparsi a causa della deperibilità del pigmento.

¹⁴¹ Per approfondimenti si veda Bietak 2000.

sottili, e in questo caso manca del tutto la rappresentazione del seno destro, che avrebbe dovuto invece essere ben evidente.

La donna al centro della parete, l'unica figura del piano terra ad essere inserita all'interno di un contesto naturalistico, colpisce per la posa decisamente inusuale; è rappresentata lateralmente, rivolta verso destra, seduta su una roccia con le gambe raccolte, mentre con una mano si tocca la testa e con l'altra un piede. Alle sue spalle si vedono diverse rocce policrome¹⁴² da cui spuntano ciuffi di crochi in fiore. Anche nella parte alta dell'immagine, sullo sfondo, è raffigurato un paesaggio roccioso¹⁴³ (fig. 15).



Fig. 15 – Donna ferita (da Vlachopoulos 2019, p. 142)

Elemento estremamente originale è la gonna, che sembra composta da una serie di strisce di colori diversi al di sotto della quale si scorge un altro tessuto¹⁴⁴. La vita è cinta da una fascia più spessa di stoffa allacciata i cui lunghi lembi ricadono in avanti con un effetto molto realistico. Si distingue anche un cordoncino che dopo aver fatto due volte il giro dei fianchi è annodato su quello destro, da cui ne ricadono le estremità.

¹⁴² Le rocce policrome, estremamente diffuse nell'iconografia di Thera, raffigurerebbero le colate laviche delle antiche eruzioni del vulcano; tali formazioni dovevano all'epoca dominare il paesaggio selvaggio dell'isola. Vlachopoulos 2019, p. 38.

¹⁴³ Secondo alcuni autori questo tipo di impostazione farebbe pensare all'entrata di una grotta. Vedi Vlachopoulos 2010, p. 179.

¹⁴⁴ L'effetto è simile a quello di una sottoveste.

L'effetto che dona questa originalissima gonna è completamente opposto a quello usuale di compostezza delle immagini femminili minoiche; il capo richiama piuttosto l'idea di qualcosa di disordinato e precario, come se fosse stato indossato in fretta o sgualcito durante l'uso.

Al di sotto della gonna spuntano i piedi nudi della donna, uno dei quali è appoggiato al suolo, mentre l'altro poggia a terra solo col tallone, e dalla punta sollevata cade una goccia di sangue (non particolarmente evidente forse anche a causa della conservazione piuttosto frammentaria). La ragazza sfiora con una mano il piede ferito sotto cui si intravede un fiore di croco.

L'abbigliamento è completato da una camicetta bianca atillata con decorazione nera puntinata, che come di consueto è aperta sul seno, con una lunga nappa alla fine della manica.

La donna sembra non indossare né braccialetti né collane (anche se la posa non permette di avere una visione se non molto parziale del collo) mentre porta degli orecchini esattamente della stessa foggia di quelli della ragazza con la collana, solamente con una decorazione diversa.

Il viso ha le stesse caratteristiche standard di quello delle altre due figure del piano terra e delle giovani raccogliatrici al primo piano.

I capelli lunghi e scuri sono acconciati in una foggia elaborata grazie anche all'utilizzo di una fascia di stoffa blu. Dalla sommità del capo parte una coda che viene ripresa alla base del collo, per scendere poi in due spesse ciocche attorcigliate tra loro assieme al tessuto.

Il capo è ornato da decorazioni molto particolari. Frontalmente spunta un rametto con delle piccole foglie che è stato interpretato come un olivo¹⁴⁵. Dalla parte posteriore invece fuoriesce una sorta di grande spilla ricurva che termina con un fiore che sembrerebbe un giglio¹⁴⁶.

Nel complesso la donna colpisce per la naturalezza della postura, che non ha paralleli nell'arte minoica, oltre che per l'abbigliamento che a sua volta è decisamente originale.

¹⁴⁵ Alcuni autori l'avevano interpretato come un ramo di mirto, ma le sue caratteristiche e soprattutto la vicinanza e la similarità con le fronde rappresentate presso il santuario farebbero propendere per un ramo d'olivo. Vedi Günkel-Maschek 2012, p. 361.

¹⁴⁶ Alcuni autori l'hanno identificato come un iris, anche se con molti dubbi. Vedi per esempio Porter 2000, p. 624. La presenza di una foglia appena sotto al fiore potrebbe far pensare anche a un elemento vegetale (come il rametto di olivo) semplicemente infilato tra i capelli, ma l'incurvatura così stretta non sarebbe naturale. Inoltre appena sotto la foglia è evidente una sorta di anello, e la resa dello 'stelo' è molto artificioso. Molte descrizioni lo indicano come un gioiello, perché la tonalità prevalente è il giallo. Il colore non realistico però di per sé non significa necessariamente che non si sia di fronte ad un elemento naturale; il verde infatti non è mai utilizzato all'interno dell'edificio, ed è convenzionalmente sostituito da altri colori anche nelle scene paesaggistiche.

L'ultima figura sulla destra della parete nord è quella di una giovanissima donna che incede verso sinistra, ma col capo girato all'indietro, interamente coperta da un lungo velo trasparente giallo con pois rossi (fig. 16).

La posa è particolare; la ragazza sembra essere in punta di piedi con il ginocchio destro un po' più in alto dell'altro, in una postura interpretata dai più come una danza¹⁴⁷. Il braccio destro è sollevato a reggere il lembo del velo, che a sinistra invece è appoggiato sulla spalla, scoprendo così il viso.

Al di sotto la ragazza indossa la tipica gonna a balze in cui si alternano cinque tessuti diversi e una blusa bianca aderente a mezze maniche che sembrerebbe aperta sul petto.

Ha orecchini simili a quelli indossati dalle altre 2 donne del piano terra, braccialetti e ai piedi nudi cavigliere. Il capo è liscio e di colore blu su cui spiccano delle lunghe ciocche di capelli scuri, una più corta che forma una sorta di ciuffo sulla fronte e due più lunghe che scendono fino a sfiorare il petto.



Fig. 16 – Ragazza col velo (da Vlachopoulos 2019, p. 142)

¹⁴⁷ Vedi Vlachopoulos 2010, p. 180.

Nell'insieme la figura è molto originale sia per la postura che per la presenza e il realismo del lungo velo.

Nel muro est del vano 3a è rappresentato un santuario (fig. 17). Non si tratta di una rappresentazione realistica, ma di una convenzione iconografica in cui l'edificio sacro veniva sintetizzato dalla raffigurazione di una facciata caratterizzata da un portale tripartito, in questo caso reso in giallo e decorato da spirali e gigli rossi¹⁴⁸. L'edificio è coronato da doppie corna¹⁴⁹ (ritrovate in forma plastica anche ad Akrotiri¹⁵⁰), dalle quali cola copiosamente, lungo tutta la facciata del santuario, una sostanza rossa, interpretata quasi unanimemente come sangue. Da dietro la struttura spuntano delle fronde di olivo dal denso fogliame¹⁵¹.



Fig. 17 – Santuario (da Vlachopoulos 2019, p. 44)

L'immagine del santuario era visibile solo da parte di chi accedeva all'*adyton*. A differenza delle rappresentazioni di donne, tanto realistiche da sembrare quasi delle fotografie, la

¹⁴⁸ Per una descrizione dell'iconografia dei santuari minoici si veda Marinatos 1993, pp. 112-126.

¹⁴⁹ Le doppie corna (altrimenti dette corna di consacrazione) sono uno dei simboli più diffusi nel mondo minoico. Normalmente sono rappresentate al di sopra di un altare o di un intero edificio. Malgrado secondo la maggioranza degli studiosi si tratti di corna di toro, il significato è tuttora discusso; secondo alcuni si potrebbe trattare di un simbolo solare. Si vedano per esempio Marinatos 1993, p. 5 e Banau 2008.

¹⁵⁰ Nel sito sono stati portati alla luce due esemplari di doppie corna originariamente posizionati sulle facciate degli edifici. Vedi Marinatos 2015, pp. 59-61. Secondo Alexopoulos, la comparsa di questa caratteristica ad Akrotiri coinciderebbe con la fase di ricostruzione della città dopo il grande terremoto che deve aver preceduto di qualche anno l'eruzione del vulcano. Alexopoulos 2021, pp. 492-494.

¹⁵¹ Per paralleli nell'iconografia minoica di rami frondosi in associazione con le doppie corna si veda Alexopoulos 2021, p. 492.

figura dell'edificio sacro è completamente astratta, resa attraverso una convenzione radicata nell'arte minoica¹⁵².

Con questa stanza riservata e densa di immagini cariche di significati si conclude la parte pubblica del piano terra di Xeste 3.

La scala principale che porta al primo piano di Xeste 3 è ornata su entrambe le pareti da un affresco che raffigura grandi montagne policrome sul cui versante spuntano alberi miniaturistici che spiccano sul fondo bianco¹⁵³.

2.3.3.b Il primo piano

Il vano 5 a cui si accede all'uscita dalla scala e il vano 4 che funge da stanza centrale e di smistamento non hanno restituito decorazioni figurative, ma solo dipinti murali monocromi o che imitavano elementi architettonici in pietra o legno.

Il vano 2, invece, è decorato da due diversi affreschi. Lo stretto fregio al di sopra del *polythyron* rappresenta una scena naturalistica in cui delle rondini cacciano delle libellule rosse e cibano i loro piccoli nei nidi. Dal sottostante fondo roccioso spuntano ciuffi di crochi che fioriscono tra le rocce colorate.

Nella parete nord della stessa stanza un affresco piuttosto rimaneggiato della grandezza di oltre 2 metri rappresenta quattro di scimmie blu impegnate in attività umane all'interno di un paesaggio roccioso disseminato di crochi. Due brandiscono rispettivamente una spada e la sua elsa e sono impegnate in quello che sembrerebbe un duello fittizio (o forse una danza rituale). Una terza suona la lira e quella più a destra, seduta su una roccia, sembra applaudire¹⁵⁴.

Il vano 3, la stanza più interna e difficilmente accessibile della parte pubblica dell'edificio, è anche al primo piano quello con la maggior densità di immagini.

Attraverso il *polythyron* che lo separava dal vano 4 lo spettatore poteva contemplare una scena magnifica a grandezza naturale, che dava quasi l'illusione di essere reale.

Nella parete che gli si apriva di fronte è rappresentata principalmente l'offerta degli stimmi di croco alla grande dea minoica (anche se all'estremità del pannello c'è la figura di una raccoglitrice). Sulla parete di destra invece si trova l'affresco delle raccoglitrici, ambientato in un paesaggio roccioso su cui spuntano piante le piante fiorite. Lo sfondo di

¹⁵² Una rappresentazione di santuario molto simile a quella di Xeste 3 è quella che si può vedere in un *rhyton* da Zakro. Le interpretazioni dell'oggetto normalmente definiscono l'immagine come un Santuario delle vette. Vedi Marinatos 1993, pp. 119-121.

¹⁵³ Si tratta dell'unica rappresentazione in scala miniaturistica di tutto l'edificio.

¹⁵⁴ Per una descrizione più approfondita dell'affresco si veda Rehak 1999.

entrambe le pareti è disseminato in tutta la sua ampiezza di ciuffi di croco, che quindi appaiono sia nel paesaggio reale che in quello immaginario (lo sfondo bianco).

Le giovani donne rappresentate sono scalze, indossano eleganti vesti simili, ma caratterizzati da particolari individuali, e sono ornate da gioielli. Le fattezze del viso sono analoghe a quelle delle donne del piano terra, ma le raccoglitrice hanno tutte vicino all'orecchio, presso l'attaccatura dei capelli, un'area blu, che potrebbe corrispondere a una particolare decorazione (una sorta di nappina) o alla convenzione iconografica relativa a un'area rasata.

Le due pareti adiacenti sviluppano senza soluzione di continuità due unità narrative diverse, ma strettamente connesse l'una all'altra.

Anche la terza parete della stanza è dipinta, in questo caso con una scena naturalistica; tutto il vano è dunque dedicato all'universo naturale e femminile.

Iniziando dalla parete di destra, si possono vedere due giovani ragazze alle prese con la raccolta di crochi. Quella di destra è abbarbicata tra le rocce nell'atto di raccogliere i fiori, con il cestino dove li appoggerà posato a terra dietro di lei (fig. 18).



Fig. 18 – La raccoglitrice di destra (da Doumas 1992, p. 156)

La giovane è rivolta verso sinistra, con una gamba rialzata su una protuberanza della roccia, mentre con il braccio destro raccoglie dei crochi, che deposita temporaneamente sulla mano sinistra, in quanto il cestino è appoggiato a terra. La mano sembra essere già ricolma di fiori (di cui oggi si vedono quasi solo gli stimmi rossi).

La gonna a balze alterna i toni del rosso, del bianco e del blu, e diverse fantasie. In vita a sorreggere la gonna c'è un cordoncino scuro con un'asola annodata sul retro. La blusa attillata a maniche corte è in un tessuto rosso fittamente decorato. Delle nappine particolarmente elaborate impreziosiscono il bordo delle maniche. Il petto che si intravede dalla blusa aperta è completamente piatto.

La giovane indossa dei bracciali simili alle caviglie e ai polsi, ma sulle braccia porta anche altri braccialetti sui toni del rosso, uno dei quali sopra al gomito, poco sotto la fine della manica.

Molto caratteristica è la resa del cranio liscio e blu, con solo un accenno alla ricrescita dei capelli ottenuta con delle piccole e leggere pennellate nere. La fronte è cinta da una banda bianca su cui ricade un corto ciuffetto di capelli scuri, mentre una sottile coda parte dalla parte posteriore del capo.

Davanti a lei si trova una seconda giovane intenta nella stessa attività (fig. 19).



Fig. 19 – La raccoglitrice di sinistra (da Simons 2014, p. 47)

La ragazza è rappresentata quasi frontalmente (unica di tutto l'affresco) mentre raccoglie crochi con la mano destra; con l'altra mano sorregge il caratteristico cestino di forma

tronco conica in cui li depositerà e la testa è completamente rivolta all'indietro, verso la raccoglitrice a destra.

L'abbigliamento è quasi uguale a quello della giovane col velo, ma in questo caso dalla blusa bianca attillata aperta si vede chiaramente il petto piatto su cui spiccano i capezzoli.

Indossa cavigliere, diversi braccialetti e tre collane. Dalle maniche della blusa pendono delle elaborate nappine rosse. In vita, a bloccare la gonna, c'è un cordoncino annodato sul fianco sinistro, con i lembi che ricadono sul lato.

I capelli scuri e ricci sembrano aver ripreso da poco a crescere. Un solitario sottile ciuffetto fa capolino dalla banda di stoffa blu che cinge la fronte, mentre una corta coda si stacca dalla parte posteriore del cranio e si divide in due ciocche.

Nei particolari anatomici il colore rosso è utilizzato come di consueto, per definire le labbra, le unghie e l'orecchio, ma anche per evidenziare i capezzoli.

Una terza raccoglitrice, la cui figura è molto rimaneggiata, completa la scena all'estrema destra della parete frontale (fig. 20). La presenza dell'angolo non interrompe la continuità narrativa.



Fig. 20 – La raccoglitrice coi capelli rossi, disegno (da Vlachopoulos 2008, p. 458)

Manca completamente la parte centrale della figura, ma si distingue comunque come la ragazza sia in posizione eretta, rivolta verso sinistra (l'area in cui è rappresentata la dea) e come porti appoggiato sulla spalla il tipico cestino per la raccolta, già pieno di stimmi di croco.

Mentre la mano sinistra sostiene il cestino, quella destra impugna una corda tesa che serve a stabilizzarlo; si tratta quindi di una postura del tutto inedita.

Si riconoscono la gonna a balze e, al di sotto, i piedi nudi con le cavigliere. La blusa a maniche corte è celeste decorata sulle maniche con le consuete lunghe nappe rosse. La fronte è ornata con una fascia bicolore, gialla e blu. Indossa dei braccialetti e una collana composta da grosse perle rosse. L'orecchino ha una foggia particolare in quanto è composto da due anelli, il secondo dei quali è infilato dentro al primo come in una catena, e penzola quindi in basso. Anche l'occhio sembra più tondeggianti rispetto a quello delle sue compagne. La blusa lascia vedere un petto privo di seno in cui si può distinguere un capezzolo.

Il colore rosso dei capelli distingue nettamente questa giovane da tutti gli altri personaggi dell'edificio. I capelli sono corti, con i riccioli incisi sopra il colore, e un ciuffetto sporge sopra la fronte.

Solo una finestra divide la scena delle raccoglitrici, che si sviluppa senza soluzione di continuità su entrambe le pareti, dalla rappresentazione principale dell'offerta del croco alla dea, che costituisce un'autonoma, se pur semanticamente collegata, unità iconografica. La scena della presentazione è composta da una figura femminile assisa su un trono tripartito e fiancheggiata da due assistenti mitici, una scimmia e un grifone; di fronte a lei, sulla sinistra della parete, un'altra giovane donna regge un cestino col frutto della raccolta dei crochi (fig. 21).

La ragazza è rivolta verso la dea, con le braccia protese a riversare in un basso e largo cesto appoggiato sul pavimento e già ricolmo di stimmi di croco il contenuto del suo cestino. Lo sguardo è indirizzato verso la figura seduta sulla piattaforma.

La classica gonna a balze chiusa in vita con un cordino è composta da stoffe con colori a contrasto. Gli ornamenti che indossa sono simili a quelli delle altre raccoglitrici. La blusa attillata a maniche corte è gialla, con bordo a fondo azzurro. Si intravede il petto ancora senza seno.

Una fascia blu le passa sopra la fronte. La capigliatura è scura, corta e riccia; un ciuffetto ricade sulla fronte, mentre dal capo si stacca una corta coda.



Fig. 21 – Ragazza di fronte alla dea (da Simons 2014, p. 45)

Di fronte a lei si trova la magnifica figura femminile della dea (purtroppo piuttosto rimaneggiata) le cui dimensioni sono leggermente maggiori di quelle delle raccogliatrici (fig. 22).

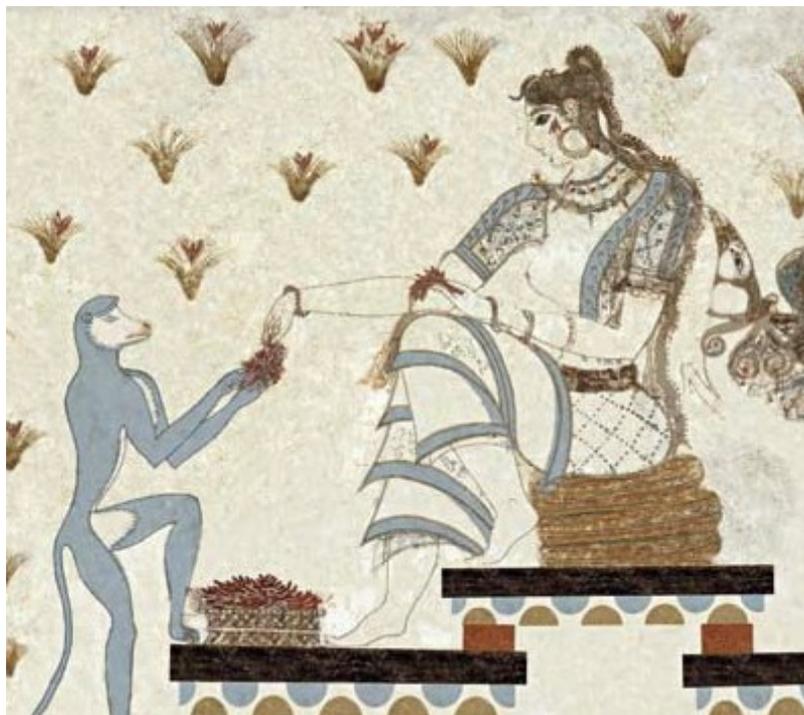


Fig. 22 – La dea, restauro digitale (da Marinatos 2015, p. 105)

La dea è seduta rivolta verso sinistra nella parte più alta della piattaforma, sopra a dei cuscini di color giallo zafferano decorati di rosso ed è attorniata dai suoi inservienti. Davanti alla divinità si trova una scimmia blu con fattezze antropomorfe che, appoggiando

un piede sul primo piedistallo della piattaforma, le porge degli stimmi di zafferano raccolti dalla cesta deposta ai piedi della dea; alle sue spalle (o forse al suo fianco) si vede invece un bellissimo grifone rampante dipinto nei toni del bianco, blu, nero e rosso che appoggia i suoi arti anteriori alla struttura sulla quale è seduta la dea. Al collo del grifone è legata una corda che sembrerebbe affissa al muro con un gancio; questo artificio crea un effetto decisamente realistico simile a quello di un *trompe-l'oeil*.

Passando alla figura centrale, punto focale di tutto l'affresco del primo piano, l'abbigliamento è tutto sui toni del celeste e del bianco, che si alternano nelle stoffe con fantasie geometriche della gonna a balze. Il corpetto a maniche corte, aperto sul petto a svelare un florido seno, è di un azzurro tenue disseminato di leggiadri stimmi rossi di croco; anche sul bordo a contrasto dovevano essere dipinti fiori di croco, ora quasi invisibili.

I piedi non si sono conservati, ma si può vedere come la dea indossi diversi braccialetti sia ai polsi (della consueta foggia) che sulle braccia, uno dei quali si distingue nettamente per la presenza di pendenti. La mano destra è protesa verso gli stimmi che le sono porti dalla scimmia, mentre la mano sinistra appoggiata sul ginocchio ne regge un ciuffetto.

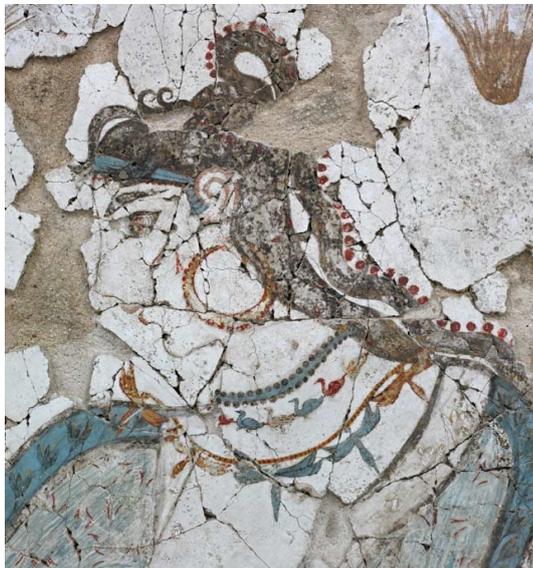


Fig. 23 – La dea, dettaglio (da Marinatos 2015, p. 108)

Al collo della dea si può osservare una raffinata parure formata da tre collane completamente diverse, una delle quali è composta da una serie di vaghi a forma di anatre, rivolte verso sinistra, alternativamente di colore blu, rosso e giallo, collegati tra loro da un sottile filo rosso. Al di sotto, un'altra è caratterizzata da pendenti a forma di libellule nei

toni del blu e del giallo, uniti tra loro tramite un cordoncino giallo e rosso, la cui dimensione è decisamente superiore a quella dei vaghi a forma di anatre. In entrambi i casi la rappresentazione degli animali, per quanto miniaturistica, è piuttosto dettagliata.

Lo zigomo è decorato con un fiore di croco.

I lunghi capelli hanno un'acconciatura veramente elaborata. Sulla fronte passa un nastro di stoffa blu e all'altezza dell'orecchio c'è quella che forse era una nappina negli stessi colori. Un paio di corte ciocche ricadono in avanti, mentre alcuni ricciolini si vedono sull'apice del capo. Sulla parte posteriore della testa, da una sorta di crocchia, pende una coda parzialmente raccolta in alto, mentre parte dei capelli scende libera sulla spalle. A decorare la pettinatura ci sono dei fili di *pois* rossi che seguono l'andamento della lunga coda che arriva quasi fino alla vita.

Con questa splendida figura terminano i soggetti femminili rappresentati nella stanza, ma c'è anche una terza parete affrescata con immagini naturalistiche.

L'affresco, restaurato solo di recente, è a grandezza pressoché naturale e rappresenta un paesaggio palustre in cui crescono rigogliose canne fiorite dipinte con i colori giallo e grigio. Sullo sfondo si contano 6 o 7 anatre in volo tra esemplari maschi e femmine, 3 piccoli sono all'interno di un nido e sopra le foglie delle canne si appoggiano o volano 14 libellule rosse¹⁵⁵. Gli uccelli sono raffigurati in modo estremamente realistico e l'artista è riuscito addirittura a rendere la prospettiva nel rappresentare due anatre che volano in parallelo.

Anche il corridoio che dal vano 3 conduce alla scala di servizio è affrescato; vi sono rappresentate quattro donne adulte in processione, una coppia per parete. Nonostante lo stato di conservazione piuttosto frammentario si può apprezzare come l'abbigliamento e i gioielli di queste quattro figure siano decisamente diversi non solo rispetto a tutti gli altri personaggi femminili ma anche tra di loro. Ciò nonostante sono riconoscibili dei chiari tratti comuni.

L'età matura è denotata dal fatto che le donne sono tutte contraddistinte da un seno florido e pesante¹⁵⁶ (anche in questo caso esposto grazie alla foggia aperta sul petto delle vesti) e dalla vita più larga rispetto alle giovani coinvolte nella raccolta del croco e alle adoranti¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Taglieri 2019, p. 97.

¹⁵⁶ Il seno è evidente solo in due esemplari, mentre negli altri è andato perduto, ma vista la generica coerenza delle caratteristiche fisiologiche dei corpi di queste donne si può ragionevolmente ipotizzare che fosse così in tutti i personaggi.

¹⁵⁷ Anche il profilo dei visi e i loro dettagli sono diversi da quelli giovani (i colli sono lunghi, il naso più pronunciato, occhi e orecchie sono più grandi, e queste ultime non sono definite in rosso, che è utilizzato invece solo per le labbra; le pupille sono scure, la sclera completamente bianca e le sopracciglia più sottili e

Altri aspetti condivisi sono, per quanto riguarda l'abbigliamento (caratterizzato anche da un diffuso utilizzo del color porpora) e gli ornamenti, l'uso di lunghe gonne prive di balze¹⁵⁸ e di spessi scialli o mantelli e il fatto che tutte abbiano i capelli lunghi, ma raccolti in una sorta di cuffia in stoffa decorata¹⁵⁹.



Fig. 24 – Donne adulte in processione, parete nord, disegno (da Vlachopoulos 2003, p. 523)

Le due figure della parete nord, che incedono verso destra, sono quelle meglio conservate. Sono entrambe rappresentate con un lungo mantello che scende da una sola spalla, da un corpetto attillato aperto sul seno e dalla stessa tipologia di cuffia che raccoglie i capelli (fig. 24).

Quella di destra, che regge un cestino identico a quello utilizzato dalle raccogliatrici, indossa una blusa gialla completamente disseminata di stimmi di croco rossi e un mantello

allungate), ma è probabile che queste differenze non abbiano un significato specifico, bensì siano dovute semplicemente alla mano di artisti diversi.

¹⁵⁸ Questo tipo di vestiario rappresenta un elemento di abbigliamento inusuale rispetto alle attestazioni del periodo Neopalaziale egeo. Chapin 2008, p. 49.

¹⁵⁹ Inoltre in tre di queste figure c'è un chiaro richiamo alla sfera floreale (sia negli ornamenti del capo e dei vestiti sia per quello che reggono in mano), mentre per la quarta non è possibile stabilirlo in quanto si è conservata solo la metà inferiore del corpo.

rosso. Come gioielli ha un sottile braccialetto e una collana dall'aspetto particolare che consiste in due spesse mezze lune dipinte in giallo e rosso¹⁶⁰.

La cuffia a bande bianche, azzurre e nere lascia scoperte le orecchie; all'altezza della fronte dalla stoffa sfugge qualche sottile corto ciuffo mentre nella parte posteriore del capo fuoriescono diversi fiori di croco. Anche lo zigomo di questa figura è decorato con lo stesso fiore¹⁶¹.

Dietro di lei, sulla sinistra del pannello, la seconda donna porta, con le braccia tese in avanti, due mazzi di rose selvatiche. Il tipo di abbigliamento è analogo, ma il mantello è giallo oca, mentre la blusa giallo chiaro è ornata di fiori di giglio rossi. Gli unici gioielli sono una collana composta da due fili di perle sferiche nere legati dietro il collo da un'asola e un braccialetto della stessa foggia di quello della donna che col cestino. Il tessuto della cuffia, che lascia sempre intravedere qualche corto ciuffo che ne sfugge, è prevalentemente nei toni del porpora.

Malgrado le figure del muro sud siano conservate solo in parte è evidente che fossero abbigliate in modo diverso (fig. 25).

La figura sulla destra regge un grande mazzo di gigli bianchi, che spiccano particolarmente sullo sfondo rosso presente solo in quest'area del pannello. Dai frammenti rimasti si intuisce che indossa il corpetto attillato con le maniche che terminano subito prima del gomito. I due uccelli che si distinguono nettamente sul braccio destro, all'interno di un motivo a rete, erano stati inizialmente interpretati come una decorazione del vestito, ma recentemente si è capito che si tratta della rappresentazione realistica di una rete appesa tra le spalle della donna, utilizzata per catturare degli uccelli, probabilmente migratori¹⁶². La gonna bianca ha almeno due balze colorate a bande di colore rosso e giallo. La 'matrona' indossa cavigliere, braccialetto di perle nere e una collana anche in questo caso piuttosto particolare¹⁶³.

I capelli sono racchiusi da una cuffia dello stesso tipo di quella indossata dalle donne rappresentate nell'altra parete, ma l'effetto finale è leggermente diverso, più pesante, e la capigliatura per quanto raccolta scende quasi a sfiorare le spalle. Dalla parte posteriore della cuffia spunta un solitario fiore di giglio.

¹⁶⁰ Non ci sono altri esempi di collane di questa foggia negli affreschi dell'epoca. Tra le varie proposte relative alla sua realizzazione concreta c'è quella che fosse stata ottenuta con l'utilizzo di un materiale deperibile quale la stoffa. Shank p. 562.

¹⁶¹ Vlachopoulos 2007, p. 114.

¹⁶² Per approfondimenti si veda Papageorgiou 2018, pp. 209-211.

¹⁶³ Per un approfondimento sui gioielli indossati dalle donne mature di Xeste 3 si veda Shank 2012.

L'impressione di chi scrive, che non si è riscontrata in nessuno dei testi consultati, è che la donna col mazzo di gigli abbia un'età, per quanto pienamente adulta, più giovane rispetto alle due figure del muro di fronte che indossano i mantelli.



Fig.25 – Donne adulte in processione, parete sud (da Vlachopoulos – Georma 2012, Pl. XVIc)

Della seconda donna della parete sud si è conservato solamente qualche frammento del capo (da cui si capisce che indossava una cuffia come le altre) e parte della gonna, che si distingue come un *unicum* per la sua decorazione naturalistica che rappresenta delle rondini che volano in un paesaggio roccioso¹⁶⁴.

Una quinta donna, della cui rappresentazione sono giunti fino a noi solo alcuni frammenti e la cui localizzazione è piuttosto incerta, probabilmente decorava la parte sud del muro est del vano 3, frontalmente rispetto alla direzione in cui si dirigevano le quattro donne mature in processione. La ricostruzione più probabile è quella di una figura femminile seduta, associata a un vaso globulare di pietra, che indossa un mantello nei toni del rosso e del giallo e una gonna decorata, ancora una volta insolitamente, con un paesaggio di rocce

¹⁶⁴ La rappresentazione di un paesaggio in un vestito nel mondo egeo è veramente raro. Per esempi si veda Chapin 2008, pp. 69-73.

marine e pesci volanti¹⁶⁵. Dal suo capo, sempre coperto da una cuffia, spuntano una rosa selvatica e forse un rametto d'olivo con frutti¹⁶⁶.

Per quanto molto parziale nella conservazione, anche questa figura femminile denota unicità e una estrema originalità nell'abbigliamento, che testimonia a Xeste 3 la presenza della seconda gonna con paesaggio, estremamente rara nel mondo egeo, ma con paralleli in ambiti molto significativi.

Con questo personaggio ricostruibile solo in minima parte terminano le immagini di donne nel settore pubblico del primo piano; anche in alcune stanze dell'ala occidentale però sono attestati frammentari affreschi figurativi, in qualche caso comprendenti figure umane¹⁶⁷.

2.3.3.c Il secondo piano

Anche se il secondo piano è quasi completamente scomparso, si sono conservate grandi quantità di pitture parietali, caratterizzati dalla completa assenza di immagini figurative, ma contraddistinte da complessi motivi geometrici che coprono interamente i muri.

Con una superficie stimata di 80-100 metri quadri di affreschi e la divisione interna in due grandi spazi principali convenzionalmente denominati Stanza delle Losanghe e Stanza delle Spirali il secondo piano di Xeste 3 doveva avere un impatto visivo molto forte su chi vi aveva accesso¹⁶⁸. Le pareti, che potevano raggiungere i cinque metri di ampiezza (forse senza la presenza di finestre) erano completamente dipinte, come se si trattasse di una sorta di carta da parati. In entrambe le stanze sono stati usati pigmenti particolarmente costosi, quali la porpora e il blu egiziano e l'esecuzione è di livello eccellente.

¹⁶⁵ Un frammento contiene anche un fine oggetto decorato, apparentemente d'argento, interpretato come un *rhyton* o un bracciale a fascia. Vlachopoulos 2008 p. 454.

¹⁶⁶ Vlachopoulos – Georma 2012, p. 39 e Günkel-Maschek 2012.

¹⁶⁷ Due pareti del piccolo vano 9 erano decorate con un paesaggio palustre con piante di vimini che spuntavano dalla sottostante linea gialla ondulata. Sopra la finestra della parete nord c'era un lungo fregio con spirali. Nel vano 10 sono stati trovati dei frammenti molto danneggiati da cui si intuisce la presenza di una figura femminile matura che indossava un corpetto, mentre i vani 11, 12 e 13 hanno restituito tracce di affreschi che possono far risalire ad animali immaginari con piume colorate (con ogni probabilità un grifone del tutto analogo a quello che fiancheggia la dea), mammiferi, uccelli e temi astratti. Non è possibile determinare se questi soggetti relativi alla flora e alla fauna fossero parte dell'articolato programma architettonico del settore orientale di Xeste 3, o se fossero unità pittoriche separate a carattere decorativo. Vlachopoulos 2018, p. 454.

¹⁶⁸ Per la descrizione accurata e una interpretazione degli spazi del secondo piano si vedano Vlachopoulos 2016 e Vlachopoulos 2016a.

3. La storia degli studi

La mole e la varietà di pubblicazioni relative a Xeste 3 rendono molto complesso farne una sintesi. Per cercare di presentare in maniera quanto più chiara e analitica possibile almeno i principali studi, si è scelto di suddividere la loro esposizione in base alla prospettiva metodologica utilizzata prevalentemente dagli autori.

Il presente capitolo sarà quindi strutturato nel modo seguente:

1. Approccio 'integrato', che analizza le immagini in relazione agli spazi architettonici e alle attività che presumibilmente vi si svolgevano, cercando di ricostruire aspetti performativi quali la percezione della luce e dello spazio;
2. Approccio tipologico, che si focalizza su specifici temi o motivi dell'arte minoica, come il fiore di croco, le corna di consacrazione, la processione o l'epifania, permettendo un'analisi di tipo comparativo;
3. Approccio multidisciplinare, che esamina il repertorio iconografico utilizzando l'apporto di altre discipline quali l'antropologia e l'etnografia con particolare attenzione ai processi che contribuivano a definire l'identità sociale e di genere.

3.1 Approccio 'integrato'

Il modo in cui guardiamo le immagini antiche è cambiato negli ultimi 20 anni. Gli studiosi hanno spostato il loro interesse dalla creazione alla percezione ed il *focus* è passato agli spettatori. Questo nuovo modo di porsi di fronte alla produzione artistica, che ha introdotto un punto di vista olistico relativamente alla cultura visuale nelle società del passato, ha interessato anche il mondo minoico.

Parallelamente anche il concetto di spazio è stato rivisto e ridefinito; la moderna concezione lo considera una costruzione della società, manifestazione della cultura e della vita comunitaria, una realtà dinamica, un *medium* tra esseri e oggetti¹⁶⁹. In quest'ottica

¹⁶⁹ Per una bibliografia completa del concetto di spazio e la sua applicazione ai contesti architettonici archeologici si veda Miatto 2017. Relativamente al mondo minoico si vedano gli studi di Letesson, in particolare Letesson 2009.

l'architettura è concepita come l'incarnazione materiale delle struttura sociale, fondamentale per comprendere le immagini riprodotte al suo interno¹⁷⁰.

E' da studi attenti a questo tipo di relazioni che inizia il percorso all'interno delle pubblicazioni sugli affreschi di Xeste 3.

In merito al rapporto fisico tra le pareti affrescate e lo spazio architettonico, anche i contributi più sintetici o superficiali citano la netta divisione tra ambienti con rappresentazioni di personaggi femminili ed altri con sole figure maschili, spesso sottolineando come il cosiddetto 'settore maschile' abbia dimensioni ridotte rispetto a quello femminile e sia limitato al solo piano terra. Questa caratteristica, spesso definita come separazione o segregazione, come si avrà modo di vedere in seguito, è uno degli elementi che porta una parte degli studiosi a pensare che all'interno di Xeste 3 si svolgessero riti distinti per i due sessi.

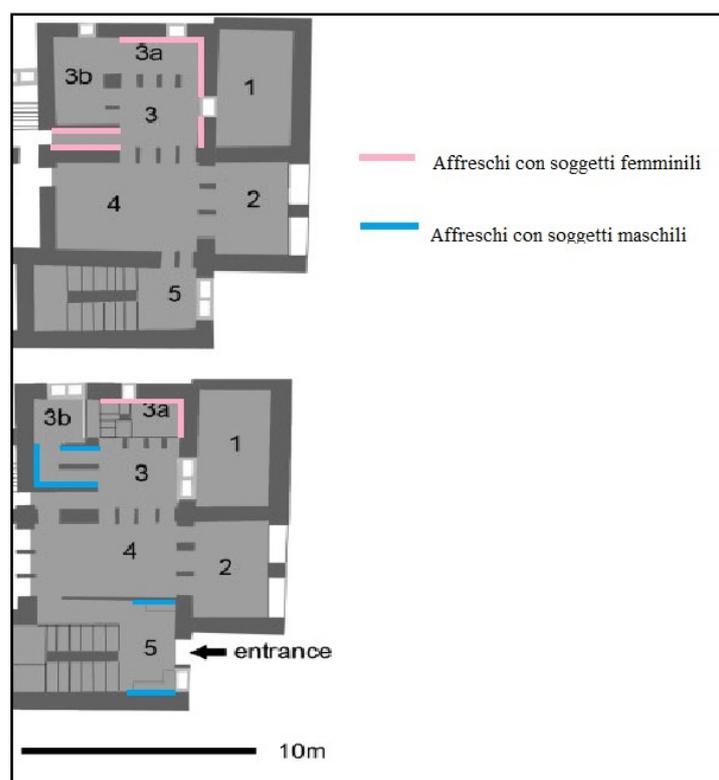


Fig. 26 - Localizzazione degli affreschi con soggetti maschili e femminili di Xeste 3
(modifica a immagine tratta da Palyvou 2005, p. 55)

¹⁷⁰ Immagini e architettura vanno considerati come complementari nella ricostruzione degli spazi sociali del passato. Entrambi sono stati creati dalla società per sintetizzare o mantenere l'istituto sociale e le relazioni sociali che rivendicano la nozione di normativa e valori durevoli e persistenti. Per approfondimenti si veda Panagiotopoulos - Günkel-Maschek con relativa bibliografia.

C. Palyvou, una degli studiosi che maggiormente si è dedicata all'analisi delle caratteristiche architettoniche degli edifici minoici anche in relazione ai loro apparati di affreschi parietali, ha rivolto approfonditamente la sua attenzione anche su Xeste 3¹⁷¹, non solo riguardo all'accessibilità¹⁷² e la visibilità degli affreschi, ma anche alle connessioni tra gli spazi fisici e quelli illusori creati dalle immagini.

L'analisi spaziale applicata da Palyvou al vano 3 di entrambi i piani dell'edificio (le stanze con la più alta densità di pitture parietali) rivela come la centralità fosse un elemento fondamentale per la percezione delle immagini; tale caratteristica era combinata con gli effetti creati dalla presenza di *polythyra* (che permettevano una visione solo parziale della parete) e dalla luce che entrava obliquamente dalle finestre.

Relativamente ai punti focali (mezzi ampiamente utilizzati per facilitare la lettura dei messaggi degli affreschi) la studiosa ha verificato come nell'affresco delle raccogliatrici e della dea questi siano identificabili rispettivamente nella protuberanza fiorita di crochi tra le due giovani e nel punto in cui le mani della divinità e della scimmia si sfiorano (fig. 27 e fig. 28).

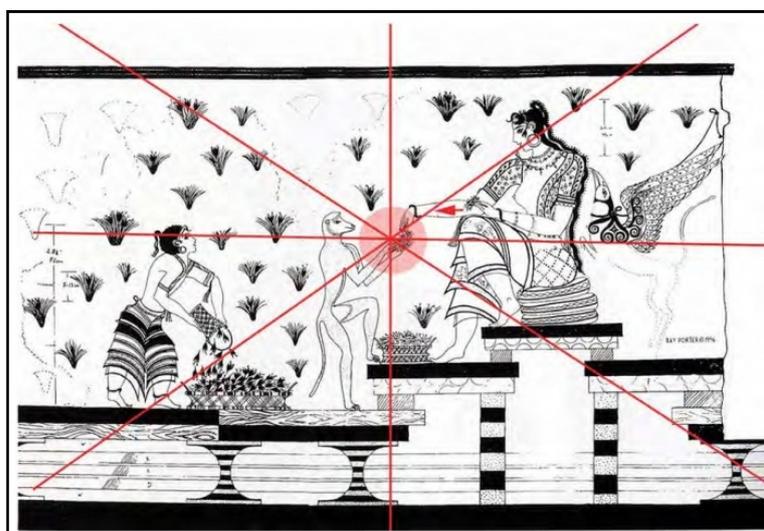


Fig.27 – Punto focale dell'affresco dell'offerta alla dea

<https://books.openedition.org/pucl/docannexe/image/2835/img-13.jpg>

Palyvou ha anche segnalato come i corpi delle due giovani sulla parete di destra siano diretti verso quella in cui è rappresentata la dea, contribuendo a creare un legame tra le due

¹⁷¹ Si veda in particolare il capitolo dedicato a Xeste 3 in Palyvou 2012.

¹⁷² Sull'accessibilità degli affreschi, solitamente realizzati nelle stanze più interne degli edifici, si vedano Blakolmer 2000 e Letesson 2012.

scene¹⁷³; il fatto che la ragazza più grande sia parzialmente rivolta verso la collega più giovane, invece, fa sì che la composizione risulti completa, autoreferenziale.

Il senso verso cui sono rivolti i soggetti degli affreschi è un elemento che è stato sottolineato da diversi autori; relativamente all'anticamera, per esempio, Papageorgiou ritiene che le rappresentazioni su entrambe le pareti siano una sorta di “segno guida” della direzione che l'ospite doveva seguire una volta entrato nell'edificio¹⁷⁴.



Fig. 28 – Punto focale dell'affresco delle raccogliatrici

<https://books.openedition.org/pucl/docannexe/image/2835/img-8.jpg>

Ragionando in merito alla visibilità degli affreschi, uno studio che ha utilizzato tecnologie molto avanzate ha reso evidente come, riguardo ai vani 3 del piano terra e del primo piano, uno spettatore stante di fronte al muro nord avrebbe avuto maggiori probabilità di vedere rispettivamente la donna ferita e la dea, che corrispondono alla parte visualmente più esposta. Anche nel vano 3b del piano terra la figura con un maggior risalto dal punto di vista visuale è quella frontale dell'uomo maturo, mentre i giovani hanno una ubicazione che li rende poco visibili¹⁷⁵.

A conclusione della loro analisi sulla visibilità gli autori fanno notare come queste figure centrali e più facilmente visibili siano sempre di personaggi adulti, due dei quali seduti (mentre per il terzo non è possibile stabilirlo con certezza) in posizione sopraelevata

¹⁷³ Ignorare l'angolo nelle pitture parietali è un espediente molto diffuso a Thera, volto probabilmente ad aumentare l'empatia tra gli spettatori e l'ambiente architettonico.

¹⁷⁴ Papageorgiou 2018, pag. 308.

¹⁷⁵ Paliou – Wheatley - Earl, 2011, p. 382.

rispetto alle altre figure, e come anche gli attributi di questi tre personaggi siano particolarmente distintivi¹⁷⁶.

In merito al rapporto tra spazio illusorio e quello reale, Palyvou ha analizzato in particolare modo il pannello della dea.

Il primo elemento da notare è il guinzaglio rosso attorno al collo del grifone, che termina in un nodo¹⁷⁷. Quello che appare strano e affascinante in questa rappresentazione è che il grifone sembra legato non ad un elemento architettonico all'interno dello spazio illusorio, ma ad uno reale, vicino alla finestra della stanza, creando una sorta di *trompe l'oeil*¹⁷⁸. Secondo l'autrice l'unica spiegazione per questa correlazione simbolica è che lo spazio dipinto nel muro debba essere letto in assoluta connessione con lo spazio reale di Xeste 3.

Il secondo è che la piattaforma tripartita (che raffigura un elemento architettonico realistico)¹⁷⁹ è rappresentata come se fosse realmente appoggiata sul pavimento della stanza. Anche l'immagine della piattaforma sembrerebbe quindi legare lo spazio reale della stanza ad un immaginario al di là.

Quello del presunto legame tra le immagini rappresentate nelle pareti di Xeste 3 e le azioni che si svolgevano all'interno delle stanze è uno degli elementi che maggiormente ha influenzato le ipotesi in merito al ruolo e al funzionamento dell'edificio (in particolare relativamente allo svolgimento al suo interno di riti d'iniziazione). Secondo questo principio gli allestimenti materiali e gli spazi architettonici di Xeste 3 diventerebbero una sorta di estensione della scena rappresentata sui muri, unendo trama iconografica e atti reali. In altri termini le immagini avrebbero dovuto suggerire ai fruitori dell'edificio quale uso avrebbero fatto degli ambienti e delle installazioni. L'iconografia e l'architettura di Xeste 3 sarebbero stati quindi strettamente connessi e il pubblico sarebbe stato indotto così

¹⁷⁶ L'uomo con la brocca è l'unico personaggio maschile vestito e con i capelli non rasati, la donna ferita ha elementi praticamente unici come la gonna e la spilla tra i capelli, e la dea spicca oltre che per le sue dimensioni maggiori anche per la sua originalissima parure e per l'acconciatura dei lunghissimi capelli. Paliou – Wheatley - Earl, 2011, p. 383.

¹⁷⁷ Grifoni legati a elementi architettonici, solitamente colonne, sono rappresentati in diverse immagini dell'arte minoica. In quei casi la colonna è emblema del palazzo (o dell'architettura d'élite) e quindi del potere. Così facendo gli attributi del grifone sono trasmessi al potere reale/religioso che quell'elemento architettonico rappresenta, e nello stesso tempo ci si assicura che il grifone non voli via. Palyvou 2012, p. 22.

¹⁷⁸ *Idem*.

¹⁷⁹ Secondo gli studiosi doveva trattarsi di una costruzione temporanea fatta di elementi prefabbricati in legno e pietra assemblati *in situ*. Quattro esemplari di altari incurvati analoghi a quelli rappresentati nell'affresco sono stati ritrovati ad Archanes uno vicino all'altro, nella posizione ideale per formare la base di una tavola. Si tratterebbe in pratica di unità modulari utilizzabili in modi diversi, singolarmente come nelle rappresentazioni artistiche, o in gruppo. Palyvou 2012, p. 19.

a “far funzionare” l’edificio nel corso della celebrazione degli atti rituali a cui prendeva parte¹⁸⁰.

Le conclusioni a cui è arrivata Palyvou in merito alla relazione tra lo spazio reale e quello illusorio sembrerebbero confermare queste teorie, almeno per quanto riguarda la scena dell’offerta alla dea.

Uno studio che ha ripercorso l’intero programma iconografico di Xeste 3 (comprese le immagini che molto spesso non vengono considerate), con uno sguardo particolare alle caratteristiche architettoniche e al movimento del corpo all’interno nell’edificio, è stato proposto da Morgan.

La studiosa, grazie anche al contributo delle pubblicazioni di Palyvou, è partita dal presupposto che orientamento, visibilità, accessibilità e direzionalità all’interno del complesso strutturino l’esperienza, e che l’efficacia degli affreschi dipenda dal movimento del corpo attraverso lo spazio¹⁸¹. Nell’esaminare da questo punto di vista il ciclo pittorico, ha postulato che la sua efficacia, rafforzata dal fatto di coinvolgere lo spettatore grazie alle dimensioni quasi reali, consistesse nel potenziare l’esperienza dell’azione rituale.

Morgan sottolinea come le immagini del ‘santuario’¹⁸² del vano 3 non fossero mai, ad entrambi i livelli, visibili contemporaneamente dal vano 4 a causa della presenza dei *polythyra*, e come questo implicasse che il movimento rituale fosse imprescindibile per avere un rapporto diretto con quanto rappresentato. Identifica inoltre al piano terra una connessione con la sfera rituale (anche se attribuisce un carattere liminale al vestibolo e al vano 2), mentre al primo con quella divina.

Nell’analizzare gli affreschi dei due piani, ipotizza delle connessioni a livello formale e iconografico tra le pareti corrispondenti dei due livelli, che avrebbero quindi anche dei significati in qualche modo analoghi¹⁸³. La studiosa, appoggiando la tesi secondo cui le immagini rappresentavano rituali che si svolgevano all’interno dell’edificio, ritiene che questo avesse luogo nei vani in cui lo sfondo dell’affresco è bianco, come nel caso dei giovani del vano 3b. Sottolinea l’importanza del movimento per la fruizione degli affreschi, come nel caso della figura dell’uomo adulto, che solo attraverso un apposito percorso prestabilito si sarebbe rilevato come un’apparizione, ipotizzando una

¹⁸⁰ Vlachopoulos 2010, pp. 180-181. Per altri esempi di teorie interpretative dell’edificio basate questo concetto si vedano tra gli altri Marinatos 1984, pp. 62-84, Papageorgiou 2000, pp. 958-970, Kopaka 2009, p. 191, Puglisi 2011, Puglisi 2012, pp. 199-211.

¹⁸¹ Morgan 2016.

¹⁸² La definizione è dell’autrice.

¹⁸³ Morgan comprende in questo tipo di corrispondenze anche quelle tra il paesaggio lacustre e i giovani del vano 3b di quello sottostante, anche se non vi è una precisa corrispondenza tra le due aree.

sincronizzazione almeno parziale tra immagini e realtà, che avrebbe compreso quindi anche un rito di passaggio rivolto a giovani maschi, implicante l'uso di liquidi.

Al di là dell'interpretazione data dalla studiosa ad alcuni degli affreschi, il contributo ha tentato di dimostrare l'importanza dell'organizzazione spaziale delle immagini integrata al movimento, alla sensorialità e all'azione rituale da parte dei partecipanti, arrivando tra l'altro alla non frequente conclusione che la componente maschile del programma iconografico sia:

“no less significant to the structural agenda of the building than the female, despite the centrality of the goddess in the interior upper sanctum.”¹⁸⁴

3.1.1 Gli apporti dell'approccio integrato

Il tipo di analisi che esamina le immagini delle pitture parietali in relazione allo spazio architettonico in cui sono inserite, all'accessibilità e alla visibilità rappresenta un punto di vista innovativo rispetto al tradizionale modo di studiare gli affreschi e che fornisce alcuni spunti molto interessanti anche al fine di successive riflessioni.

- a) Il fatto che, contrariamente alla norma, a Xeste 3 non fossero affrescati con scene figurative solo i vani più riservati del primo piano, ma anche diverse altre stanze molto più accessibili (oltre all'anticamera, i vani 2 di entrambi i piani, il corridoio del primo piano che portava alla scala di servizio e la scala principale) indica chiaramente che l'edificio aveva un ruolo peculiare e diverso da quello delle consuete abitazioni signorili all'interno della comunità di Akrotiri. I pannelli con figure umane erano tuttavia concentrati prevalentemente nell'area più interna di entrambi i piani. Questo, che conferma come fossero fondamentali le dinamiche di controllo di chi accedeva all'interno dell'edificio¹⁸⁵, fa riflettere su come le immagini delle aree riservate dovessero avere evidentemente una funzione diversa da quelle più accessibili.

- b) L'analisi sui punti focali effettuata sugli affreschi delle raccogliatrici e della dea mette in evidenza come questi siano collocati nelle aree di interazione tra i personaggi. Nella scena delle due giovani sembra enfatizzare lo sguardo che lega

¹⁸⁴ Morgan 2016, p. 190.

¹⁸⁵ Per approfondimenti si veda Letesson 2012.

la ragazza più giovane con la sua compagna che si rivolge verso di lei (forse con lo scopo di consigliarla o controllarla) e in quello della dea il contatto tra la dea stessa e il suo attendente che le offre gli stimmi di croco. In entrambi i casi ciò che viene sottolineato dalla composizione sembra essere la relazione, il contatto, lo scambio, nel primo caso tra giovani donne di età leggermente diversa e nel secondo tra il mondo degli umani e quello divino. Questo tipo di considerazione però è valida solo per questi due affreschi, perché nelle altre composizioni i personaggi non sembrano interagire direttamente tra loro.

- c) L'analisi di centralità e visibilità mette in evidenza come ci sia una stretta corrispondenza tra la migliore esposizione e l'enfasi visuale dettata da postura ed elementi iconografici che caratterizzano i soggetti. Lo studio di Pavylou non prende in considerazione gli affreschi del corridoio del primo piano, ma anche in quel caso il personaggio che risulterebbe avere la migliore visibilità (per chi saliva dalla sala secondaria) è la donna verso cui si dirige la processione, in posizione frontale e probabilmente seduta, che doveva avere una funzione preminente all'interno del rituale riservato alle donne adulte. Non si tratta sicuramente di un elemento accidentale. La dea, la donna ferita, l'uomo maturo (e la donna con la gonna con i pesci volanti considerando un tipo alternativo di circolazione all'interno dell'edificio) sono le figure che, grazie alla loro collocazione, avevano la maggiore probabilità di essere viste per prime e dalla prospettiva frontale.

Questo tipo di metodologia applicata agli affreschi di Xeste 3 ha il vantaggio di analizzare le proprietà degli affreschi grazie a principi che prescindono dalla conoscenza della società che li ha prodotti. La distribuzione e l'accessibilità delle immagini, il loro eventuale punto focale e la loro visibilità sono tutti elementi che dovrebbero sempre essere tenuti in considerazione nel momento in cui si procede ad altri, più arditi, tentativi di interpretazione.

3.2 Approccio tipologico

Gli affreschi di Xeste 3 si prestano particolarmente ad un approccio tipologico, soprattutto per quanto riguarda il settore femminile che, a differenza di quello maschile, è

caratterizzato da un ampio utilizzo di motivi (in particolare inerenti al mondo naturale¹⁸⁶) molto diffusi anche negli affreschi di Creta, ma qui a volte usati in modo inedito¹⁸⁷. Questa caratteristica, insieme alla presenza di numerosi temi cari all'arte minoica, ha fatto sì che le immagini siano state al centro di innumerevoli studi, molti dei quali di tipo comparativo, in cui questi elementi sono stati analizzati in relazione ad altri esempi del mondo minoico e non solo. Molti di essi mirano tra l'altro a tentare di attribuire un significato ai singoli 'simboli' naturali.

Si ripercorreranno qui brevemente i risultati degli studi che si sono occupati delle iconografie relative al mondo vegetale e animale; seguiranno quindi degli accenni agli studi tipologici sull'abbigliamento e gli accessori femminili ed infine quelli sulla complessa figura della dea e sul tema della processione.

3.2.1 Gli elementi 'naturali'¹⁸⁸

Elementi relativi alla sfera vegetale e animale sono presenti in tutti gli affreschi figurativi di Xeste 3. La maggioranza degli studi, tuttavia, si è concentrata su quelli che si trovano nei pannelli con soggetti femminili, in cui c'è un riferimento diretto costante alla flora e alla fauna dell'isola, con il croco assoluto protagonista. Gli elementi vegetali sono prevalentemente fiori¹⁸⁹, che ricorrono, anche se in modalità diverse, in tutte le scene con figure femminili.

In relazione ai motivi naturali, Chapin ha fatto notare come all'interno di Xeste 3 questi instaurino un collegamento tra gli affreschi distribuiti in vani e piani diversi. Il croco, in particolare, creerebbe quello che si può definire un circolo iconografico, che unisce tra loro

¹⁸⁶ La stretta relazione tra l'arte minoica e la 'natura' è stata notata fin da quando Sir Artur Evans ha portato alla luce i primi resti della civiltà minoica. I tentativi di spiegare l'importanza del mondo naturale nell'immaginario minoico sono innumerevoli. Per una interpretazione tradizionale incentrata sul ruolo religioso della 'natura' e della sua rappresentazione iconografica si veda per esempio Marinatos 1993, pp. 193-200. Una lettura diversa, che ne individua la funzione volta a promuovere l'autorità e a rinforzare l'ideologia del potere delle *élites* si trova in Hitchcock 2007. In merito alla diffusa presenza di motivi floreali (a cui di norma viene associato il concetto di fertilità) sulle pareti di Thera si veda ad esempio Porter 2000, p. 603.

¹⁸⁷ Una particolarità di Xeste 3 è che certi temi (come il fiore di croco) qui sono utilizzati anche come motivo decorativo dei tessuti e come ornamento personale di alcune donne.

¹⁸⁸ Si tralascerà completamente in questa sede la branca di studi che si è occupata dell'identificazione delle singole specie botaniche o animali rappresentata sulle pareti di Xeste 3.

¹⁸⁹ Numerosi sono i contributi che si sono dedicati allo studio della flora rappresentata negli affreschi minoici; tra gli altri si vedano Marinatos 1984 e 1993, Amigues 1988, Porter 2000 e Rehak 2004.

le figure femminili e le composizioni figurative di Xeste 3¹⁹⁰, tutte in qualche modo correlate alla dea attraverso una fitta rete di elementi interconnessi¹⁹¹.

Un altro esempio di questo tipo di connessione potrebbe essere quello relativo all'immagine del giglio, presente nell'abbigliamento e tra le offerte delle donne adulte in processione, che non rappresenterebbe in questo caso un richiamo alla dea, ma al santuario¹⁹².

Questo gioco di richiami incrociati tra i diversi soggetti pittorici grazie agli elementi del mondo naturale secondo Chapin indica che i vari affreschi sono stati pensati come contrappunto l'uno dell'altro, in modo da sviluppare livelli più profondi di significato simbolico all'interno del ciclo visuale¹⁹³. Quindi, mentre non siamo in grado di stabilire con precisione cosa gli artisti di Thera volessero comunicare attraverso i "simboli" che hanno utilizzato¹⁹⁴ né le identità individuali delle figure femminili rappresentate, è evidente a suo avviso che una sofisticata, interconnessa e multistratificata iconografia è condivisa dall'intero programma pittorico di Xeste 3. La "simbologia naturale" ampiamente utilizzata nei costumi e negli accessori femminili servirebbe quindi sia a differenziare i singoli individui che a enfatizzare la loro interconnessione¹⁹⁵.

Anche Vlachopoulos ha analizzato all'interno di diversi contributi gli elementi naturali ricorrenti sulle pareti di Xeste 3 e le relazioni tra di loro e con le figure femminili, arrivando alla conclusione che, al di là del significato dei singoli motivi (che potrebbe anche non essere così importante preso singolarmente), il concetto che emerge prepotentemente dalla profusione di richiami al mondo vegetale è quello della fertilità, che avrebbe una chiara controparte nella rappresentazione minuziosa del corpo della donna¹⁹⁶.

¹⁹⁰ Il croco appare oltre che in tutte le scene femminili, sia nell'affresco con le scimmie che nel fregio con le rondini del vano 2 del primo piano.

¹⁹¹ Rondini e libellule compaiono sia negli affreschi naturalistici che come parte di alcune *mises* femminili, tra cui quella della dea.

¹⁹² Chapin 2008, p. 74.

¹⁹³ Chapin 2008, p. 75. La studiosa sottolinea come una tale complessità iconografica sia raramente preservata nell'arte egea, mentre è tipica dell'arte religiosa più recente; si pensi per esempio ai programmi pittorici medioevali o rinascimentali, in cui sono diffusamente usati contrappunti e interconnessioni iconografiche. Si segnala che anche Morgan si è occupato delle connessioni iconografiche tra i vari affreschi, suggerendo però che alcuni tratti iconici delle figure femminili richiassero miti o eventi con cui lo spettatore aveva familiarità. Secondo Morgan alcuni motivi potrebbero appartenere a un più ampio ciclo iconografico che comprende crochi, scimmie, donne e vestiti e che culmina nella scena di presentazione. Morgan 1990, p. 261.

¹⁹⁴ La studiosa usa sempre il termine "*symbols*", che qui si è scelto di riportare testualmente.

¹⁹⁵ Chapin 2008, p. 76.

¹⁹⁶ Secondo Vlachopoulos nel primo piano di Xeste 3, in cui sono le scene naturali a predominare, debordanti di vita e di attività legate alla riproduzione, e la flora e la fauna si trovano in un dialogo continuo d'immagini/simboli del mondo degli umani e degli dei, queste costituirebbero il vocabolario di un inno alla gloria della natura. E' questa Natura che le giovani che sono qui iniziate o che qui si preparano al matrimonio sarebbero, secondo Vlachopoulos, invitate a servire e imitare. Vlachopoulos 2010, pp. 183-184.

3.2.1.a Il croco

Tra tutti gli elementi della sfera naturale presenti a Xeste 3, il croco è l'assoluto protagonista.

Si tratta di uno dei motivi vegetali più rappresentati nell'arte minoica¹⁹⁷, ma la sua concentrazione all'interno dell'edificio non ha confronti; è utilizzato sia come decorazione nei vestiti e nelle *parure* di diversi personaggi che all'interno dello spazio naturale rappresentato negli affreschi (nonché nello sfondo delle scene delle raccogliatrici e della dea). Per questo motivo è stato al centro di numerose pubblicazioni inerenti agli affreschi di Xeste 3.

Molti studiosi, tra cui Vlachopoulos o Rehak, hanno sottolineato come il fiore di croco possa essere considerato l'asse del ciclo, in quanto presente in tutte le scene femminili¹⁹⁸.

Blakolmer invece ha fatto notare come il fiore compaia due volte anche come ornamento del corpo (c'è l'immagine di un fiore di croco sulle guance della dea e di una delle donne mature). Questo a suo avviso farebbe parte del processo di definizione semantica di una figura nel suo contesto specifico. Non si deve quindi pensare che si trattasse necessariamente di una decorazione 'reale' (un fiore appoggiato sull'orecchio, dipinto o tatuato sulla pelle), ma la sua presenza sarebbe dovuta alla sua valenza altamente 'simbolica', con lo scopo di attribuire un carattere distinto alla figura. Questo segno adempirebbe quindi la funzione iconica di trasmettere allo spettatore la connessione tra la figura femminile e la pianta, che doveva avere quindi un'importanza assolutamente centrale nel processo comunicativo¹⁹⁹.

Relativamente al motivo per cui il croco ha assunto un valore così importante nell'iconografia minoica, alcuni autori tra cui Vlachopoulos sostengono che sia da cercare nel fatto che la fioritura della varietà da cui si ricava lo zafferano ha luogo in autunno, prima delle piogge che inaugurano il principale periodo di fertilità nelle isole dell'Egeo dal clima secco; per questa ragione sarebbe diventato simbolo di fecondità, legato al ciclo della vita e al culto della "dea della natura"²⁰⁰.

¹⁹⁷ Per una panoramica completa sulla rappresentazione del croco nell'arte Egea dal Bronzo antico al periodo Miceneo su qualsiasi tipo di supporto si veda Day 2011.

¹⁹⁸ Vlachopoulos 2010, p. 180 e Rehak 2004, p. 97. Rehak in particolare osserva anche come il croco stabilisca una connessione tra la dea e le donne di tutte le età e nello stesso tempo sottolinei l'importanza dell'abbigliamento come mezzo di comunicazione tra donne. Si noti tuttavia come i fiori di croco siano presenti anche in altri affreschi, come quelli paesaggistici o delle scimmie blu.

¹⁹⁹ Blakolmer 2012, p. 327.

²⁰⁰ Vlachopoulos 2010, p. 183.

La presenza del motivo del croco in contesti minoici identificati come religiosi²⁰¹ ha creato molte speculazioni sulla connessione tra la pianta e la religione egea²⁰², ma ciò non toglie che la pianta fosse conosciuta e utilizzata dalla popolazione per diverse finalità; si può ipotizzare con una certa sicurezza che la raccolta e la successiva trasformazione fossero svolte prettamente dalle donne²⁰³.

Alcuni autori hanno ipotizzato che la massiccia presenza di questo fiore sulle pareti di Xeste 3 sia dovuto al valore economico che indubbiamente la pianta doveva avere²⁰⁴. Le sue molteplici proprietà ne consentono un utilizzo che va dalla farmacopea²⁰⁵ alla profumeria, dalla cucina alla cosmesi²⁰⁶, oltre che come colorante²⁰⁷.

²⁰¹ La funzione religiosa dei fiori di croco è corroborata dalla loro presenza su tavole per le offerte e su altari ad Akrotiri e in tutto il Mediterraneo, con una tradizione che continua per lo meno fino al VII sec. d.C. in cui l'altare di Apollo di Karneios fu decorato con questi fiori. Chirassi Colombo 1968, p. 125. Inoltre particolarmente significativa è la decorazione con fiori di croco degli abiti delle figurine di *faience* del Temple Repository di Knosso, riferibili al MMIIIB. Se l'interpretazione di Evans sul fatto che si trattasse di oggetti votivi fosse corretta, questo amplificherebbe ancora di più il legame tra crochi, il femminile e il divino. Dewan 2015, p. 51.

²⁰² Si veda per esempio Rehak 2004, pp. 85-100. Xeste 3 è uno dei contesti che maggiormente ha contribuito alla diffusione di questo tipo di associazioni, visto la ridondanza della rappresentazione del fiore in contesti variamente connessi a una probabile pratica rituale. C'è anche chi propone un ulteriore utilizzo dello zafferano in ambito religioso ad Akrotiri, ipotizzando che la sostanza presente sul brucia aromi che regge la 'sacerdotessa' della West House sia identificabile con degli stimmi di croco. Marinatos 1984, p. 46. Per la figura della sacerdotessa quindi ci sarebbe una tripla ipotesi di legame col fiore di croco: come colorante per il tessuto delle vesti, come cosmetico colorante per l'orecchio (finalizzato a evidenziare un possibile collegamento con la divinità per via uditiva) e come sostanza profumante nel brucia incensi, cosa che avrebbe contribuito alla stimolazione dei sensi per via olfattiva.

²⁰³ La raccolta e la lavorazione delle erbe, in special modo quelle medicamentose, erano attività svolte tradizionalmente dalle donne nel mondo antico. Il legame tra elemento femminile e queste pratiche, compreso la produzione di zafferano, è nota anche nelle fonti del Vicino Oriente Antico. In base a confronti etnografici e ai testi antichi, anche in una società come doveva essere quella del Bronzo nell'Egeo, la raccolta e la conoscenza delle erbe dovevano essere senz'altro parte del bagaglio culturale della popolazione, in particolar modo della sua parte femminile. Alberti 2009, pp. 64-65.

²⁰⁴ Benché non ci siano testimonianze dirette, le evidenze storiche e iconografiche sembrano indicare che l'utilizzo del croco come colorante per tessuti fosse una pratica molto importante per l'economia minoica, e in particolar modo a Thera, le cui stoffe erano particolarmente apprezzate nel mondo antico, tanto che Plinio dichiara che lo zafferano dell'isola era superiore a tutti gli altri. La plausibile esistenza ad Akrotiri dell'industria del tessuto e dei coloranti è supportata dalla scoperta di oltre 950 pesi da telaio e da diverse conchiglie di murice, presumibilmente utilizzate per produrre la porpora. La concentrazione di questi reperti in specifici edifici del sito fa pensare che ci fossero ad Akrotiri degli artigiani specializzati. Dewan 2015, pp. 45-46 e Tzachili 2021.

²⁰⁵ Il croco è ancora oggi classificato come antispasmodico, sedativo, emostatico, stimolante ed ipnotico. Nel mondo antico sembra fosse particolarmente indicato come componente nella preparazione di rimedi dedicati alla sfera femminile. In diverse quantità veniva usato infatti con scopi molto diversi, addirittura contrastanti tra loro; per calmare i dolori mestruali, per favorire il concepimento o per abortire. Dewan 2015, p. 47.

²⁰⁶ Le tavolette cuneiformi vicino orientali attestano come una tintura derivante dallo zafferano fosse inoltre utilizzata per decorare le mani. Molte delle figure dipinte negli affreschi di Akrotiri, tra cui la "giovane sacerdotessa" della West House, hanno parti del corpo tinte di rosso. Questo potrebbe far pensare che sostanze di questo tipo fossero utilizzate come cosmetico o come colorante durante pratiche rituali. Dewan 2015, p. 47.

²⁰⁷ Nella letteratura classica le attestazioni relative allo zafferano sono numerosissime già a partire da Omero; il croco viene citato come colorante o come aggettivo relativo al colore giallo, in particolare dei tessuti. Viene inoltre spesso utilizzato in relazione all'amore e ai riti nuziali e funerari, oltre che come erba medicamentosa. L'utilizzo in riferimento all'amore e ai rituali matrimoniali sembra rimandare ad un ambito

Una delle prime pubblicazioni a proporre questo tipo di interpretazione socio-economica è stata quella di Amigues, secondo cui gli affreschi avrebbero rappresentato una festività nella quale si ringraziava la dea per il dono della pianta e tutte le sue proprietà, comprese quelle farmacologiche, soprattutto per quanto riguarda i problemi tipicamente femminili²⁰⁸. Alberti, sempre concentrandosi sulla diffusa presenza del motivo del croco sulle pareti di Xeste 3, si è chiesta se sia possibile ipotizzare che il croco non fosse solo rappresentato negli affreschi dell'edificio, ma effettivamente utilizzato al suo interno. Il collegamento funzionale tuttavia non è facile da stabilire. Gli unici oggetti che potrebbero far riferimento in qualche modo all'utilizzo pratico della pianta sono i piccoli vasi di pietra con il pestello e il mortaio. Il numero esiguo però farebbe pensare al massimo ad un'attività "simbolica", più che ad una reale stazione di trasformazione dei prodotti derivati dalla raccolta del croco²⁰⁹. La sua ipotesi è che nell'edificio le giovani donne imparassero (o dovessero dimostrare ritualmente di aver imparato attraverso gesti come il tritare e il conservare) a trattare i fiori raccolti, al fine di sfruttarne le proprietà, in particolare quelle terapeutiche, che sarebbero state particolarmente utili nella sfera della salute femminile. Si potrebbe quindi pensare che le ragazze raffigurate negli affreschi fossero coinvolte in una sorta di apprendistato volto alla conoscenza delle tecniche di lavorazione del croco e dei rimedi farmacologici che vi si potevano ottenere²¹⁰.

Una interpretazione del percorso iconografico basata sulle proprietà farmacologiche del croco è quella proposta da Ferrence e Bendersky²¹¹. A conclusione del loro lungo *excursus*, gli autori suggeriscono che la divinità rappresentata al primo piano di Xeste 3 potesse essere una dea della salute e l'edificio una sorta di luogo di terapie, una clinica per problemi femminili. Le note e preziose proprietà del croco sarebbero state ulteriormente fortificate dalla presenza della dea²¹².

in cui l'elemento femminile è preponderante. Alberti 2009, pp. 46-47. Quando viene citato come colorante o colore, lo si trova riferito all'abbigliamento di ninfe e dee. Day 2011, p. 365.

²⁰⁸ Amigues 1988. La studiosa, così come N. Marinatos nello stesso periodo, ipotizzava che la scena si svolgesse in primavera, ma questo aspetto è ora superato dall'ipotesi autunnale, che coinciderebbe con la fioritura del croco da zafferano. La scena in cui i crochi vengono offerti alla dea sottolineerebbe l'importanza che il fiore, ma soprattutto lo zafferano da esso prodotto, doveva avere per la città come merce di scambio. Il rituale che si svolgeva alla presenza della dea potrebbe quindi essere interpretato sia dal punto di vista religioso che socio-economico.

²⁰⁹ Alberti 2009, pp. 64-65.

²¹⁰ *Idem*, p. 65.

²¹¹ Ferrence-Benderski 2004. I due autori hanno pubblicato il più completo contributo sulla farmacopea relativa allo zafferano in Europa e nel Mediterraneo dalle origini al secolo scorso. Oltre ad esporre tutte le credenze popolari e le tradizioni antiche in merito all'efficacia dei rimedi a base di questo prodotto, li hanno confrontati con gli studi moderni inerenti le effettive proprietà terapeutiche del croco, che andrebbero in buona parte a confermare quanto ereditato tradizionalmente dal passato.

²¹² *Idem*, p. 207.

Questa ipotesi è supportata dalla connessione, attestata molto spesso nel mondo antico, tra salute e intervento divino²¹³. Inoltre, l'invocazione della divinità al fine di intensificare la potenza di un medicinale era una pratica comune in area mediterranea. Anche a Xeste 3 è possibile che l'intervento divino, rappresentato dalla scena della dea al primo piano, arricchisse il potere medicinale dello zafferano²¹⁴.

Le spiegazioni pragmatiche delle raffigurazioni dei crochi nell'edificio hanno avuto una certa fortuna, tuttavia Day ha sottolineato che non si può escludere che il croco avesse un intrinseco valore come pianta sacra per gli abitanti di Thera, specificando che le ragioni per lo *status* speciale di questo tipo di piante sono usualmente da cercare nel mito. Senza una testimonianza letteraria non è possibile tuttavia dimostrare questo collegamento²¹⁵.

3.2.1.b Il ramo d'olivo

Un secondo caso di approccio tipologico ai motivi del mondo naturale è relativo a un elemento iconografico assai meno frequente nel mondo minoico, il ramo d'olivo²¹⁶. Günkel-Maschek (secondo cui si tratta di un 'simbolo' potenzialmente ricchissimo di significati) se n'è occupato in relazione a Xeste 3, in cui compare, oltre che nelle fronde che spuntano da dietro il santuario, come ornamento personale sul capo di ben due donne²¹⁷.

²¹³ Sono note divinità femminili legate alla sfera della salute durante il II millennio a.C. nelle regioni del Mediterraneo dell'est (incluse dee specializzate nelle piante medicinali) e piante medicinali rappresentate come dee. Questo però non significa che quella di Thera fosse una dea 'forestiera'. Ferrence-Benderski 2004, p. 218.

²¹⁴ Ferrence-Benderski 2004, p. 212.

²¹⁵ Day 2011, p. 369.

²¹⁶ In Günkel-Maschek 2012 l'autore ha analizzato le immagini di rami nell'iconografia minoica. Il parallelo più vicino è quello con un sigillo medio-minoico da Festos, in cui un ramoscello è dipinto vicino alla testa di una figura femminile stante di fronte a una maschile retrodatando la connessione tra ramoscelli e l'unione tra i due sessi a tempi decisamente precedenti. Nell'iconografia minoica i ramoscelli compaiono frequentemente in oggetti di culto e nei sigilli usati come talismani, anche se si discute se si tratti effettivamente di rami o di piccole piante. In particolare i rami spesso spuntano tra le corna di consacrazione. Al di là delle singole interpretazioni, i ramoscelli o i piccoli alberi risultano essere il *focus* delle *performances* rappresentate, che forse avevano luogo proprio per provocare la loro crescita, o celebrarne la sacralità, manifestazione visuale della fertilità della natura. Secondo l'autore la diffusione del tema in supporti e ambiti diversi non aiuta a decifrarne il significato, che forse variava leggermente a seconda del contesto e dell'uso, ma denoterebbe comunque un rituale concettualmente legato all'ampio principio del culto della fertilità. Dall'analisi delle composizioni in cui sono rappresentati, emergono comunque due categorie di oggetti legate ai rami: quelli che, attraverso la loro associazione con l'elemento, vengono classificati come portatori di un carattere di fertilità e quelli che invece funzionano da supporto o base per la pianta stessa (come le corna di consacrazione) in cui il ramo è il *focus* dell'attività di culto.

²¹⁷ Il primo di questi soggetti è la donna ferita, in connessione con il santuario grazie proprio al rametto di olivo; gli ornamenti e l'atteggiamento fisico della donna seduta visualizzerebbero secondo Günkel-Maschek l'ideale e gli elementi performativi del rituale nuziale. L'autore sottolinea come il complesso dell'*adyton* fosse separato dal vicino vano 3b, caratterizzato da immagini maschili, solo da una bassa balaustra; partendo dal presupposto che la differenziazione sessuale sui dipinti murari corrispondesse a quella fisica delle persone che usavano le stanze, propone che non si possa escludere che in particolari occasioni si svolgessero delle

La presenza del ramo d'olivo con o senza frutti sarebbe corrispondente allo *status* della donna che indossa l'ornamento simbolico. Da un lato una giovane donna con un ramoscello senza frutti che rappresenterebbe l'*appeal* sessuale, la disponibilità e sottolineerebbe il suo essere pronta al matrimonio e alla riproduzione; dall'altro una donna adulta con un rametto con i frutti che farebbe parte del gruppo delle madri (e/o delle mogli, sempre che sia corretto utilizzare questo termine).

Il ramoscello d'olivo quindi sarebbe connesso allo stato fisiologico e sociale delle donne che lo indossano, a cui si trasferirebbe iconograficamente il suo significato simbolico²¹⁸. Rappresentati tra le corna di consacrazione, invece, i rami d'olivo sarebbero una manifestazione visuale della fertilità e potrebbero essere stati il *focus* delle *performances* rituali che si svolgevano nell'*adyton*.

L'utilizzo del rametto d'olivo come ornamento del capo a Xeste 3 farebbe quindi riferimento al parallelismo tra la vita riproduttiva delle donne e quella degli alberi da frutto.

3.2.2 La dea

Nel programma iconografico di Xeste 3, quella della dea è senz'altro la figura di maggior rilievo, fondamentale all'interno del panorama iconografico minoico per essere l'unica rappresentazione di grandi dimensioni della divinità²¹⁹.

Molti autori si sono occupati di analizzarne l'effigie, sia dal punto di vista figurativo sia in merito alle possibili connessioni con ciò che poteva accadere realmente all'interno del vano 3 del primo piano. Relativamente a questo aspetto, diversi studiosi, tra cui per esempio Günkel-Maschek, Blakolmer e Marinatos, ritengono che questa scena potrebbe essere stata ispirata da una pratica reale in cui una sacerdotessa (o una giovane iniziata) impersonificava la dea²²⁰; l'immagine parietale avrebbe mescolato la realtà del culto con

attività rituali che coinvolgessero entrambi i sessi focalizzate sul, o forse svolte in presenza del, santuario-albero sul muro est dell'*adyton*. Da questo punto di vista forse il rametto di olivo era un espediente addizionale per aggiungere un ulteriore aspetto al simbolismo. L'altro soggetto è una delle donne adulte al primo piano, che ha a sua volta un rametto di olivo che spunta dal capo, ma con i frutti. In accordo con Vlachopoulos 2012 p. 39 non si tratterebbe di oggetto ornamentale, bensì di un vero e proprio ramoscello. Si veda Günkel-Maschek 2012, pp. 363-364.

²¹⁸ Günkel-Maschek 2012, p. 364.

²¹⁹ Si tralascerà in questo contesto la discussione su quale sia l'identità della divinità rappresentata (per cui si rimanda a Blakolmer 2010a) e ci si limiterà alle caratteristiche iconografiche.

²²⁰ Lo schema dell'offerta composto dalla formula in cui dei fedeli porgono doni a una divinità, normalmente seduta e rivolta di profilo verso sinistra, è molto diffuso nell'arte minoica, e secondo Marinatos era ispirato da una reale *performance* in cui una persona, probabilmente una sacerdotessa, impersonava la dea. A Xeste 3 questo sarebbe particolarmente evidente anche grazie alla fusione tra il fantastico e il reale. L'affresco infatti, pur con tutte le sue caratteristiche chiaramente relative ad un mondo extra-umano, rimane ancorato alla realtà

componenti fantastiche e simboliche legate alla figura divina. L'affresco potrebbe quindi aver avuto un ruolo complementare nel corso di una simile *performance* (creando una sorta di spazio virtuale attivato dal rituale) che si doveva svolgere nella sala.

Dal punto di vista strettamente iconografico, la rappresentazione della dea seduta in una posizione rialzata e fiancheggiata da due attendenti è una formula che ha molti paralleli nell'arte minoica, ma la ricchezza e la quantità di attributi che la caratterizzano non hanno uguali²²¹.

Secondo la teoria più diffusa, promossa inizialmente da Marinatos, le anatre e le libellule che compaiono come vaghi della collana della dea (creature tipiche degli ambienti umidi) sono collegate ad un'idea generale di fertilità della natura, analogamente a quanto succedeva in Egitto e in Vicino Oriente²²².

Per Vlachopoulos, questa connessione è potenziata dalla presenza all'interno dello stesso vano dell'affresco col canneto, in cui compaiono entrambe le specie. Questo secondo l'autore testimonierebbe la vita che si irradia dalla dea e prende forma sulla pareti della stanza, proseguendo poi negli affreschi vicini, come nel fregio sopra il *polythyra* che divide il vano 2 e il vano 4, in cui le rondini volano tra le rocce disseminate di crochi fioriti e nutrono i piccoli nel nido con le libellule rosse catturate²²³.

Taglieri ha recentemente dedicato una pubblicazione alla *parure* della dea. Dai dati raccolti è emerso che il tema della libellula è abbastanza raro nel mondo egeo,²²⁴ mentre le raffigurazioni di uccelli acquatici sono numerose e in alcuni casi accompagnano figure femminili, presumibilmente divine²²⁵.

Sia libellule che anatre, comunque, erano animali che facevano parte dell'immaginario egeo. Le libellule (che insieme alle farfalle venivano rappresentate in contesti culturali, religiosi e funerari) avevano probabilmente una valenza metaforica, collegata al fatto di essere soggette nel corso della vita a metamorfosi; è probabile che ciò che aveva colpito la popolazione dell'epoca fosse la loro trasformazione e che siano diventate quindi simboli di rigenerazione.

dall'effetto della corda che lega il grifone alla parete della stanza e dalla rappresentazione della piattaforma, il cui prototipo deve essere stato una costruzione reale semimobile in pietra e legno di cui sono arrivate a noi delle testimonianze, come quelle provenienti da Archanes. Per dettagli si veda Marinatos 1993, pp. 160-162

²²¹ Blakolmer 2010a, p. 42.

²²² Marinatos 1984, p. 70.

²²³ Vlachopoulos 2010, p. 183.

²²⁴ Quando questo insetto viene rappresentato è spesso in associazione con altri animali, in particolare in coppia con la farfalla. Per il repertorio delle immagini della libellula in area egea si veda Taglieri 2019, pp. 93-94.

²²⁵ Taglieri 2019, pp. 94-95.

Per Taglieri, l'associazione anatre/libellule sui vaghi di collana della dea, che non può essere considerata solo decorativa, è basata sul fatto che questi animali dovevano essere strumenti simbolici di un messaggio comprensibile a chi vedeva gli affreschi. In particolare le trasformazioni subite dagli insetti sarebbero particolarmente coerenti con l'interpretazione dell'edificio che ne vede un luogo dove si svolgevano riti d'iniziazione²²⁶.

3.2.3 La processione femminile

Il soggetto di questi affreschi è particolarmente interessante per gli studi sull'iconografia minoica in quanto, malgrado ci siano altri esempi di processioni femminili cronologicamente precedenti nell'arte egea, si tratta sempre di resti estremamente frammentari, la cui ricostruzione è incerta. Le 'matrone' di Xeste 3, quindi, sono la prima vera testimonianza del fatto che questo tema era conosciuto e presente anche in epoca minoica e sono per questo al centro degli studi ad esso dedicati da Blakolmer²²⁷.

Tuttavia, questa sezione degli affreschi di Xeste 3 non ha avuto grande fortuna all'interno degli studi dedicati all'edificio. Generalmente l'attenzione degli studiosi si è rivolta con intento comparativo ai dettagli dell'abbigliamento, che differisce dal classico costume femminile minoico²²⁸, e ai particolari gioielli²²⁹, ma in alcuni casi quello che si è scelto di studiare è la diffusa presenza di motivi vegetali (superiore a qualsiasi dipinto dell'edificio). Le donne portano dei grandi mazzi di fiori (che in realtà fioriscono però in stagioni diverse dell'anno)²³⁰, ma anche i tessuti dei loro vestiti sono ornati da motivi floreali, e la donna col cestino (che si presume pieno di crochi essendo uguale a quello delle raccogliatrici) ha un fiore di croco che le decora la guancia.

Questa ridondanza, secondo Vlachopoulos, fa riferimento senza alcun dubbio a un ciclo di "simboli di fertilità", in relazione con l'ipostasi femminile (che testimonierebbe la

²²⁶ Taglieri 2019, p. 100.

²²⁷ Per un'analisi del tema della processione, in cui peraltro è predominante la presenza femminile rispetto a quella maschile, si vedano Blakolmer 2008 e Blakolmer 2018.

²²⁸ Questo elemento, unito al fatto che abbiano i capelli raccolti, un'età matura e in un caso una collana di foggia particolare, le assimila iconograficamente secondo Blakolmer alle partecipanti alla "*Special procession*" dei sigilli minoici. Per l'autore il ruolo di questi rituali non sarebbe legato alla sfera religiosa, ma a quella del potere. Si veda Blakolmer 2018. Si noti inoltre che le figure di donna erano state realizzate utilizzando in abbondanza la preziosa tintura porpora di murex. Malgrado siano quasi invisibili ad occhio nudo, infatti, è stato verificato che molti dettagli dell'abbigliamento delle matrone erano stati realizzati con la porpora, come per esempio i profili dei corsetti. Vlachopoulos 2016a, p. 63.

²²⁹ Rehak fa notare come nessuna di loro indossi orecchini, che sembrerebbero quindi una prerogativa delle fasce d'età più giovani. Rehak 1999a, p. 12.

²³⁰ Le rose in primavera, i gigli a inizio estate e il croco nel tardo autunno. Questo rende la rappresentazione primariamente metaforica (anche se questo non significa che una processione di donne con doni fioriti non potesse effettivamente aver luogo in quelle stanze).

preponderanza della natura nell'universo religioso degli abitanti di Thera)²³¹. L'abbigliamento disseminato di elementi naturali di queste donne rivela, secondo l'autore, che sono state ritratte non tanto come una proiezione delle immagini della vita reale, quanto come incarnazione di valori, raffigurati utilizzando diffusamente i significati simbolici che ritroviamo all'interno dell'iconografia di Xeste 3. L'enfasi su specifiche forme di flora e fauna rifletterebbe il desiderio della comunità di trasmettere i diversi aspetti della dea; le matrone quindi incarnerebbero alcune delle molte dimensioni della divinità femminile egea suprema, la cui immagine archetipa è con ogni probabilità quella rappresentata sulla parete nord della stessa stanza²³².

Secondo Chapin, invece, l'iconografia floreale delle 'matrone', comprendendo tre differenti stagioni, crea una sensazione che accresce la qualità trascendente della composizione; la processione quindi fonderebbe in sé aspetti reali e simbolici²³³.

Chapin ha approfondito in particolare l'indagine sulla figura che veste l'inusuale gonna decorata con rocce e rondini, convenzionalmente definita Lady of the Landscape. Si tratta del rarissimo esempio di un paesaggio all'interno di una veste. La decorazione figurativa di una veste nel repertorio minoico, al di fuori di Xeste 3,²³⁴ è molto insolita, riferibile solo a tre figurine in *faience* provenienti da Temple Repository di Knosso, nelle quali si riconoscono rappresentazioni di croco. Secondo la studiosa è possibile che un tipo di abbigliamento di quel genere fosse indossato durante cerimonie e rituali²³⁵, mentre Barber sostiene che questo inusuale tipo di costume servisse a identificare una divinità²³⁶.

L'abbigliamento e i gioielli delle donne in processione le identificano come appartenenti ad una classe agiata²³⁷. Per quanto non sia possibile comprendere pienamente queste figure, che come di consueto non rispecchiano identità individuali, secondo Blakolmer il carattere rituale e la densità di motivi vegetali le caratterizza come sacerdotesse o figure analoghe che appartengono a una "zona liminale"²³⁸.

²³¹ Vlachopoulos 2010, p. 183.

²³² Vlachopoulos 2016, p. 378.

²³³ Chapin 2008, pp. 76-77.

²³⁴ In aggiunta ai crochi che abbelliscono i corsetti della dea, delle adoranti e della donna col cestino, gigli rossi, rondini, uccelli e pesci volanti decorano i costumi di tre delle donne mature. Oltre al croco quindi, chiaramente al centro dell'iconografia tessile di Xeste 3, altri soggetti del regno vegetale e animale entrano a far parte dell'ampia gamma di motivi simbolici utilizzati.

²³⁵ Chapin 2008, p. 64.

²³⁶ Barber 1991, p. 321.

²³⁷ È caratteristico delle processioni egee che i personaggi siano ascrivibili agli status sociali più alti. Blakolmer 2008 pp. 263-264.

²³⁸ Blakolmer 2008, p. 267. A questo proposito anche Shank fa notare che gli spessi mantelli indossati da alcune di loro ricordano quello della cosiddetta Giovane Sacerdotessa della West House. Shank 2012, p. 560.

Secondo Chapin, lo *status* delle donne adulte a Xeste 3 è sottomesso all'enfasi programmatica sulla *performance* rituale rivolta alle giovinette ed al carattere comunitario e multi generazionale, che si rifà presumibilmente al mito e che ha nella dea il suo fulcro. Le 'matrone' avrebbero dunque solo un ruolo di supporto nella narrativa del rituale, che ha il suo *focus* nelle generazioni più giovani. L'affresco suggerirebbe quindi che queste donne assicurino il futuro della società di Thera tramite l'allevamento della successiva generazione e che servano la dea e la loro comunità in ruoli cerimoniali volti ad accompagnare le loro "figlie". Tramite le figure delle donne in processione si renderebbe palese l'evidenza del sostegno della comunità all'intero rituale²³⁹.

3.2.4 Gli animali sacrificali e il sangue

Malgrado ci sia qualche studioso che non concorda sull'interpretazione del fatto che il liquido rosso che cola dalle doppie corna rappresenti il sangue²⁴⁰, la quasi totalità degli autori non ha dubbi in merito a questo tipo di lettura.

Recentemente Papageorgiou ha ribadito come il sangue sia un elemento fondamentale negli affreschi del piano terra; benché compaia esplicitamente solo nell'immagine del santuario e nella goccia che cade dal piede della donna ferita, in realtà si tratta a suo avviso di una componente primaria a livello ideologico, chiaramente richiamata anche dalle scene di caccia e cattura del vestibolo e del vano 2²⁴¹.

Il fatto che non siano rappresentati esplicitamente né l'atto sacrificale né quello che ha portato al ferimento della donna non è causale; l'arte minoica infatti omette del tutto le scene cruente²⁴².

Diversi autori anche in passato si sono occupati del sangue sulla facciata del santuario. Per esempio Vlachopoulos ha ipotizzato un collegamento diretto con il sacrificio animale²⁴³, mentre Marinatos ha evidenziato come il sangue, chiaro richiamo alla morte, sia associato

²³⁹ Chapin 2008, p. 77.

²⁴⁰ Si veda tra tutti Gesell 2000.

²⁴¹ La scena di caccia tra animali nel fregio del vano 2, in cui non compaiono figure umane, sarebbe un chiaro parallelo iconografico alle scene dell'anticamera. A livello metaforico, infatti, la scena cattura degli animali selvatici dell'anticamera è equiparabile alla dominazione del regno animale da parte dei predatori; si tratterebbe quindi di immagini strumentali alla legittimazione del potere, utilizzate al fine di conquistare e stabilire un posto dominante nella gerarchia sociale. Papageorgiou 2018, p. 309.

²⁴² Alexopoulos 2021, pag. 494.

²⁴³ Il sangue, ancora liquido, sottintenderebbe un sacrificio recente. Vlachopoulos suggerisce che le corna potessero essere state semplicemente spruzzate con del sangue sacrificale. Vlachopoulos 2010 p. 179. Jones ha sottolineato come questa immagine richiami quella del libro dell'Esodo in cui Dio invita gli Israeliti a sporcare col sangue degli agnelli sacrificati gli stipiti e l'architrave delle porte delle loro case per proteggere il loro primogenito dall'angelo della morte e la tradizione Balaam mesopotamica, in cui i sacerdoti sigillavano le porte dei tempi e dei palazzi spalmando il sangue di un montone sacrificato. Jones 2016, p. 367.

alle spirali e ai gigli che ornano il portale, che rimanderebbero alla fertilità e alla rinascita²⁴⁴. La pratica sacrificale testimoniata dal sangue sulle doppie corna creerebbe, secondo Marinatos, una connessione a livello iconografico tra sacrificio animale, versamento di sangue e fertilità delle piante.

Con un approccio pragmatico, alla luce anche delle immagini rappresentate nel sarcofago di Hagia Triada, Alexopoulos ha ipotizzato che il sangue sacrificale fosse raccolto e che delle libagioni fossero periodicamente messe in atto, aspergendo delle doppie corna come parte del rituale²⁴⁵.

Il tema iconografico del sangue è richiamato da tutte le teorie che mettono il corpo della donna e le sue trasformazioni al centro del programma pittorico di Xeste 3, per il ruolo che questo ha nella vita fertile femminile, legato alle mestruazioni, alla deflorazione e al parto, ma mentre l'interpretazione dei pannelli a soggetto femminile rimane aperta e controversa, le scene dell'anticamera risultano da questo punto di vista meno ambigue e più facilmente leggibili, e intrinsecamente legate allo spargimento di sangue.

Secondo Vlachopoulos, lo scopo delle immagini dell'anticamera doveva essere quello di stabilire l'identità o fare l'elogio dei membri maschili della comunità²⁴⁶ tramite l'atto di domare animali selvatici²⁴⁷. Le prodezze degli uomini della comunità (e forse il loro svolgimento festivo/sportivo negli spazi aperti che circondano l'edificio) nei confronti degli animali sacrificali stabilirebbero una sorta di dialogo semantico tra immagini relative ad azioni rituali, richiamato dal sangue che cola dalle corna di consacrazione nel santuario del vano 3a²⁴⁸.

²⁴⁴ Marinatos 1984, p. 84. La studiosa ha fatto notare come i due richiami al sangue, sul piede della donna ferita e sulle corna di consacrazione, siano entrambi collegati iconograficamente ai fiori (rispettivamente il croco sotto il piede e i gigli sul portale del santuario). Questo abbinamento significherebbe che c'è una connessione tra il sangue e la fertilità delle piante. Anche i miti attesterebbero la stessa associazione, nel momento in cui dal sangue degli dei nascono dei fiori. Il significato della figura della donna ferita potrebbe essere stata quindi legata al fatto che il versamento del suo sangue fosse necessario alla crescita della vegetazione. Marinatos 1985, pp. 228-229. Secondo Jones invece il fatto che quei gigli siano rappresentati col colore rosso alluderebbe alla morte. Jones 2016, p. 367. La cosa particolarmente interessante sarebbe il contrasto con i gigli bianchi portati in offerta dalla donna matura al primo piano.

²⁴⁵ Alexopoulos 2021, pag. 494. In quest'ottica risulterebbero particolarmente significativi gli affreschi del vestibolo. I due animali che vi sono rappresentati sono quelli i cui crani, sempre con un probabile riferimento alle pratiche sacrificali, vengono raffigurati più spesso nei sigilli minoici, in quanto animali sacrificali per eccellenza. Si vedano a questo proposito Marinatos 1986, pp. 42-49 e Blakolmer 2016, p. 101.

²⁴⁶ Vlachopoulos 2010, p. 177.

²⁴⁷ Sulla reale presenza di animali selvatici a Thera si veda Trantalidou 2008.

²⁴⁸ Vlachopoulos 2010 p. 179. L'autore si chiede se fosse possibile che all'interno dell'*adyton* fosse praticato un atto sacrificale. Sarebbe quindi quello il vero culmine del ciclo maschile di Xeste 3, comprendente caccia, eventi sportivi, cerimonie sacre e riti corrispondenti alle fasi di un percorso iniziatico.

Alexopoulos mette l'accento sull'ipotetico atto sacrificale, suggerendo che le possibili libagioni di sangue indichino la drammatizzazione del rituale come *performance*, che si sarebbe conclusa con dei pasti comunitari²⁴⁹.

Interessata in particolare alle scene di caccia, Papageorgiou ricorda come una recente teoria consideri la caccia (attività che richiede forza fisica, agilità mentale, capacità, esperienza e partecipazione ad attività di gruppo, spesso isolate e pericolose) un simbolo codificato di coraggio e di forza riconosciuto univocamente anche al di fuori del mondo minoico²⁵⁰. Il fatto che a Xeste 3 la cattura del toro e del capride avvenga apparentemente senza l'aiuto di armi, aggiungerebbe un grado di difficoltà alle imprese²⁵¹.

Papageorgiou propende quindi per una lettura "iniziatica" delle scene dell'anticamera, soprattutto per quanto riguarda la cattura del toro. La rappresentazione della tauromachia nel mondo minoico ha avuto una grande diffusione (anche se questa è la prima attestazione di questo soggetto in una rappresentazione murale al di fuori di Knosso²⁵²), ed il suo legame con le iniziazioni è stato proposto da diversi autori²⁵³; l'iconografia di Xeste 3 secondo l'autrice confermerebbe questa ipotesi.

La studiosa fa notare che, al contrario, non ci sono in tutto il mondo minoico altre scene note di rappresentazioni su larga scala di cattura di capridi selvatici²⁵⁴. La particolare enfasi data a questo soggetto sarebbe da mettere in relazione all'edificio adiacente a Xeste 3, in cui sono stati trovati il "golden ibex" (fig. 29) ed il deposito rituale di corna prevalentemente di capridi.

²⁴⁹ Alexopoulos 2021, pag. 510.

²⁵⁰ Papageorgiou 2018, p. 301, in particolare nota 8. Nel suo recente articolo Papageorgiou ha sottolineato come le attestazioni di caccia nell'iconografia minoica si debbano intendere anche rivolte al mondo acquatico, con la pesca, e alla cattura di uccelli. Fa notare inoltre come la cattura di capridi selvatici sia una pratica che, secondo testimonianze etnologiche, si teneva realmente a Creta fino a tempi recenti nel periodo compreso tra maggio e ottobre, momento in cui le corna sono pienamente sviluppate. Questo stabilirebbe una connessione temporale con le scene del primo piano in cui compaiono fiori di inizio estate come le rose e di ottobre come i crochi. *Idem* p. 309.

²⁵¹ Per altri riferimenti nell'iconografia minoica a cacce praticate nello stesso modo o a grazie all'aiuto di cani si veda Papageorgiou 2021 pp. 599-601. Si noti a riguardo come l'abbigliamento dei personaggi della parete nord sia assimilabile a quello di altre figure impegnate in azioni simili, esprimendo quindi forse un particolare *status* sociale o professionale.

²⁵² Papageorgiou 2021, p. 594.

²⁵³ Per una breve storia del soggetto iconografico si veda Papageorgiou 2018, pp. 303-306 e relative note.

²⁵⁴ Papageorgiou 2021, p. 595. Secondo Papageorgiou è ragionevole pensare che si tratti di uno stambecco, animale agile e rapido con una netta predilezione per i luoghi alti, e la cui cattura è quindi particolarmente difficile e pericolosa. Secondo testimonianze raccolte oralmente da Papageorgiou, la cattura di capridi selvatici a mani nude era effettuata fino a tempi recenti in alcune zone montagnose di Creta da parte di giovani uomini competenti in questo tipo di attività. Generalmente la cattura era considerata come una prodezza, e quelli che la compivano erano per questo stimati all'interno della società. Papageorgiou 2021, p. 592 nota 18.

Lo studio congiunto delle immagini di Xeste 3 e dei materiali ritualmente trattati (i segni rossi presenti su buona parte delle corna sono chiaramente intenzionali) provenienti dalla House of the Benches²⁵⁵ sembra aiutare a comprendere almeno parzialmente alcuni temi del ciclo pittorico.

Nel suo recente contributo Papageorgiou propone anche una ipotesi innovativa in base alla quale le scene di caccia negli affreschi di Xeste 3 non si limiterebbero al piano terra; la donna matura col mazzo di gigli, secondo la sua convincente ricostruzione, reggerebbe sulla spalla una rete da caccia con all'interno 2 uccelli migratori (non si tratterebbe quindi di una decorazione come si era pensato inizialmente)²⁵⁶. Considerato il contesto rituale dell'edificio, la studiosa suggerisce che gli uccelli catturati siano da mettere in relazione alle celebrazioni connesse alla scena della dea e che, come per i mazzi di fiori e il cestino presumibilmente pieno di crochi, si tratti di offerte²⁵⁷.



Fig. 29 – *Golden ibex* (da Alexopoulos 2021, p. 506)

3.2.5 Gli apporti dell'approccio tipologico

Le ricche e dettagliate immagini degli affreschi di Xeste 3 sono state al centro di innumerevoli studi basati su specifici motivi o temi. La comparazione con elementi

²⁵⁵ Per una descrizione in quest'ottica dei materiali relativi alla House of the Benches si veda Alexopoulos 2021.

²⁵⁶ Per i dettagli che farebbero propendere per questo tipo di interpretazione e per altri esempi indiretti di uccellazione nell'arte minoica si veda Papageorgiou 2014. La pratica di caccia agli uccelli con le reti, attestata in tempi storici, si rivolgeva esclusivamente a uccelli migratori, e si teneva quindi in primavera e autunno, le due stagioni di transizione che sembrano essere simbolicamente richiamate negli affreschi di Xeste 3. Papageorgiou 2018, pp. 310-311. Il soggetto della caccia agli uccelli è comunque attestato di rado nell'iconografia minoica del secondo millennio a.C, mentre nello stesso periodo era molto presente, anche per le particolari caratteristiche geografiche e climatiche, nel vicino Egitto. Papageorgiou 2014, p. 120.

²⁵⁷ Papageorgiou 2018, p. 310. La studiosa suggerisce che questo particolare potesse identificare una persona appartenente alla classe sacerdotale. Sulla difficoltà di identificare questo tipo di figure all'interno delle immagini di processione nel mondo Egeo si veda Blakolmer 2008, pp. 258-265.

analoghi di altri contesti minoici (spesso arrivati a noi in condizioni decisamente peggiori) ha sicuramente fornito preziose indicazioni sia dal punto di vista iconografico che in merito a categorie più pragmatiche relative alla ricerca archeologica (si vedano ad esempio gli studi sull'abbigliamento e la sua produzione, la gioielleria, la flora e la fauna dell'isola e il loro valore a livello economico).

In questa sede si è scelto di occuparsi esclusivamente dei contributi che, pur partendo da un approccio tipologico, potevano essere utili allo scopo di rivalutare nel complesso l'intero ciclo iconografico e forniscono a riguardo degli interessanti spunti di riflessione:

- a) Gli elementi del mondo 'naturale' (intesi come ornamenti, motivi decorativi e parti del paesaggio) collegano tra di loro sia le varie figure femminili che gli affreschi naturalistici del primo piano, creando una rete di interconnessioni. Questo, oltre a palesare un progetto unitario di tutto il ciclo iconografico, fa riflettere su come i singoli personaggi siano rilevanti non nella loro individualità, bensì in relazione a tutti gli altri elementi degli affreschi.
- b) Molti autori associano il programma iconografico di Xeste 3 al concetto di fertilità, riferito sia alla sfera femminile che a quella della natura, vera protagonista del ciclo pittorico. Questa ipotesi, per quanto plausibile, sembra però basarsi esclusivamente sugli affreschi con soggetti femminili e su quelli a sfondo naturalistico, che rientrano facilmente all'interno di questo ragionamento. Si ritiene che per una migliore comprensione degli affreschi dell'edificio bisognerebbe valutare l'argomento tenendo in considerazione tutto il repertorio, valutando la presenza di 'percorsi' diversi e complementari all'interno di Xeste 3.
- c) Se fosse corretta la proposta di Günkel-Maschek sul significato simbolico del ramo di olivo, ciò aggiungerebbe un ulteriore tassello alla ridondanza di segni finalizzati ad indicare lo sviluppo fisiologico delle donne, confermando il ruolo primario che questo aspetto doveva avere all'interno degli affreschi con personaggi femminili.
- d) Il possibile rimando dei vaghi a forma di libellula al concetto della metamorfosi, che riprende metaforicamente l'idea del corpo delle giovani che muta e rinforza a sua volta l'attenzione riservata al percorso di maturazione fisiologica.

- e) La presenza delle donne adulte in processione (al di là della loro identità e del loro ruolo specifico) all'interno di un programma iconografico incentrato sulle figure giovanili suggerirebbe il perpetuarsi dei rituali attraverso le generazioni, in cui i membri maturi della comunità guidano gli adolescenti nel processo che porta all'età adulta. Il messaggio che viene trasmesso sembrerebbe quindi quello della continuità e della permanenza.

3.3 Approccio multidisciplinare

Diverse attuali correnti di ricerca hanno preso le distanze dalle teorie tradizionali in merito alla società minoica, distaccandosi dalla visione evansiana anche grazie all'applicazione di metodologie alternative, quali quelle dell'antropologia sociale.

Gli affreschi di Xeste 3 sono tra le fonti che maggiormente sono state utilizzate per supportare le tesi di questo prolifico filone di studi (soprattutto in merito ai presunti riti di passaggio che dovevano coinvolgere i giovani nel mondo minoico).

Inoltre, per la presenza di così tante figure umane con ruoli e età diverse, Xeste 3 è stata a volte citata in merito alla discussione sull'identità di genere nella società minoica.

3.3.1 I giovani e i riti di passaggio

Nelle pubblicazioni dedicate alla classificazione delle capigliature dei soggetti giovanili del mondo minoico, le immagini degli affreschi di Xeste 3 hanno un ruolo rilevante soprattutto per quanto riguarda le figure femminili, dato il numero dei soggetti interessati e l'estrema variabilità delle acconciature²⁵⁸. Infatti, mentre per i maschi le attestazioni iconografiche di ambito minoico sono abbastanza numerose, relativamente alle femmine il *corpus* è più limitato e i personaggi dell'edificio (che vanno da avere il capo quasi completamente rasato, convenzionalmente rappresentato in blu, a lunghe chiome con complesse pettinature) risultano quindi particolarmente preziosi.

Il repertorio femminile di Xeste 3 è oltremodo interessante per chi si è occupato di questo tipo di aspetto in quanto associato a una minuziosa rappresentazione dello sviluppo

²⁵⁸ Le acconciature delle due ragazze più grandi (quella che porge la collana e la donna ferita) così come quella della dea non rispecchiano sicuramente la quotidianità delle donne di Thera, ma dovevano essere in qualche modo collegate a specifici eventi festivi e rituali. Sheng-chieh Hsu ipotizza che, come ampiamente attestato in culture sparse in tutto il mondo, peculiari costumi vengano riservati a specifiche attività rituali, e lo stesso si possa pensare per le acconciature, che sarebbero quindi realizzate appositamente per determinate occasioni. Sheng-chieh Hsu 2012, p. 99.

fisiologico, che va dalla preadolescenza alla piena maturità, con un'attenzione particolare al periodo dello sviluppo.

Il punto di partenza comune delle varie proposte di classificazione e relative interpretazioni è l'attenzione posta nel ritrarre quei particolari, compresa la rasatura del capo con le varie fasi della ricrescita²⁵⁹, che dovevano necessariamente rispecchiare dei processi di enorme importanza per la società dell'epoca.

Questo ha portato buona parte degli studiosi a ipotizzare (con sfumature diverse) che i soggetti giovanili ritratti sulle pareti di Xeste 3 siano (o siano stati) coinvolti in riti di passaggio²⁶⁰, di cui la rasatura e la conseguente ricrescita dei capelli sarebbero il segno esteriore.

Per quanto ci siano grosse divergenze di opinioni sulle caratteristiche e le modalità che dovevano avere i supposti rituali, la connessione dell'edificio con lo svolgimento di riti di passaggio per gli individui più giovani della società è condivisa dalla quasi totalità degli studiosi.

I presupposti comuni sono quelli della struttura tripartita del rituale, come definita da Van Genep²⁶¹, ma molti autori fanno riferimento al concetto di 'iniziazione' alludendo a un processo che, attraverso il superamento di prove fisiche, porti al raggiungimento di un nuovo *status*, o nello specifico di 'iniziazione tribale', rituale rivolto ai giovani in età puberale finalizzato a concretizzare la maturità sociale. Il termine di iniziazione viene usualmente scelto dagli autori in relazione al carattere pubblico del rituale e alla frequente presenza di modificazioni corporali (che nel caso del mondo egeo corrisponderebbero al taglio di capelli)²⁶².

Visto il numero di pubblicazioni che si sono più o meno direttamente occupate di questo tema, non è possibile in questa sede fare una esposizione completa di tutte le varie ipotesi

²⁵⁹ Per un'analisi dello sviluppo fisiologico rappresentato a Xeste 3 e il suo parallelo con l'età anagrafica si veda Chapin 2001.

²⁶⁰ Alla più generica definizione di 'riti di passaggio', la letteratura alterna quella di 'riti di transizione', 'riti di pubertà' e, soprattutto, 'iniziazioni', in alcuni casi senza motivare l'uso di un termine piuttosto che dell'altro. In questa sede si è scelto di usare il termine più generale, quello di 'rito di passaggio' o 'iniziazione' nel caso in cui sia stato specificatamente utilizzato dall'autore.

²⁶¹ Van Genep 1909.

²⁶² Secondo Fournier molto interessante per quanto riguarda la teoria iniziatica è la diffusa presenza a Xeste 3 di vasi per liquidi, come *pithoi* e brocche, che richiama ad attività quali i lavacri o le libagioni rituali, come le immagini del vano 3b sembrano confermare. Lo studioso sottolinea come tutti i giovani nudi, sembrano impegnati in attività che implicano da un lato l'utilizzo di liquidi, come indicano la grande anfora e il bacino che portano, e dall'altro un rito di vestizione, come indicherebbe il tessuto, ricordando che sia il lavacro rituale che la vestizione sono parte integrante di numerosi riti di iniziazione giovanile che vanno dalla Preistoria al Battesimo Cristiano. Conclude quindi che i corpi e le loro modificazioni, sia fisiologiche per effetto della pubertà sia antropici come il taglio di capelli, siano i veri protagonisti del ciclo pittorico, e non le attività che i personaggi svolgevano. Fournier 2016.

in merito. Si esporranno quindi brevemente solo quelle che hanno avuto più riscontri all'interno della letteratura scientifica.

La prima a ipotizzare che gli affreschi di Xeste 3 rappresentassero un rito d'iniziazione è stata Marinatos²⁶³, secondo cui il rituale sarebbe stato rivolto alle giovani donne nella fase della pubertà. Nella concezione della studiosa è fondamentale la presenza dell'*adyton*, inteso come ambiente sacro, luogo di separazione in cui depositare offerte da parte dei partecipanti al rito. Nei due affreschi principali sovrapposti del primo e secondo piano, Marinatos riconosce un unico filo conduttore²⁶⁴, ipotizzando che alludano senz'altro ad attività che si svolgevano nell'edificio, anche se non con una corrispondenza letterale, visto che almeno in due casi le scene sono ambientate all'esterno. Queste ultime costituivano tuttavia, secondo l'autrice, un'indispensabile referenza visuale ai fini delle *performances* che si svolgevano nell'*adyton* (che avrebbero potuto essere anche lavacri o vestizioni rituali), a cui solo un selezionato gruppo di spettatori poteva assistere, anche se probabilmente un più ampio numero di persone partecipava indirettamente negli spazi all'esterno dell'edificio.

Partendo dal primo piano, la studiosa sottolinea come nell'affresco delle raccogliatrici ci sia una sofisticata articolazione temporale, sia nel processo di raccolta e offerta (che si sviluppa davanti agli occhi dei fruitori dell'affresco) che nell'età delle giovani coinvolte (che vanno dalla giovinezza più aspra ad una già pienamente fiorita). Si tratterebbe di una scena realistica da inquadrarsi durante una festività legata in qualche modo all'iniziazione femminile all'età adulta.

Al piano terra, invece, per Marinatos sarebbe centrale la presenza del sangue sul santuario, a richiamare quello delle mestruazioni e del parto e quindi il futuro ruolo delle giovani come madri. Le tre adoranti, invece, rifletterebero tre diversi gruppi d'età femminili. La donna ferita, in particolare, che è la più matura del gruppo, esprimerebbe con la sua posa e la goccia che sgorga dal piede l'esperienza diretta del dolore e del sangue legati alla vita sessuale e procreativa e il fiore sotto il suo piede starebbe a indicare il precedente impegno nella raccolta del croco²⁶⁵.

Le due scene sarebbero dunque una rappresentazione di quello che le giovani di Thera sperimentavano ritualmente nel momento della loro iniziazione. Secondo la sua ipotesi, in occasione di una festività dedicata alla dea, le ragazze sarebbero state condotte sulle colline

²⁶³ Marinatos 1984.

²⁶⁴ Per approfondimenti si veda Marinatos 1984 a, pp. 61-84 e Marinatos 1993, pp. 203-211.

²⁶⁵ Marinatos 1984, p. 78-80. Marinatos ricorda anche in questa sede le proprietà analgesiche del croco in relazione ai dolori mestruali.

fuori dalla città (fase di separazione) per raccogliere i fiori di croco da offrire successivamente alla dea. Questa attività praticata a piedi scalzi in un ambiente roccioso, avrebbe coinciso con una prova potenzialmente pericolosa, in cui avrebbero rischiato anche di ferirsi, sperimentando il dolore e familiarizzando con il loro stesso sangue.

La donna ferita rappresenterebbe iconograficamente la pubertà al momento del menarca, di cui la goccia di sangue che sgorga dal piede sarebbe un'allusione, e nello stesso tempo sarebbe l'anello di congiunzione tra la scena al piano terra e quella al primo. La giovane col velo e la ragazza che porta la collana raffigurerebbero due momenti relativi rispettivamente all'inizio del percorso di iniziazione e all'offerta di doni, da depositare con ogni probabilità all'interno dell'*adyton*²⁶⁶.

N. Marinatos ha ipotizzato anche il coinvolgimento all'interno di queste pratiche delle quattro figure maschili del vano 3b, che sarebbero dei personaggi accessori al rituale femminile. La figura adulta centrale, che con ogni probabilità è rappresentata mentre mette in atto qualche tipo di purificazione, potrebbe essere coinvolta nella pulizia dei piedi sporchi e feriti delle giovani dopo la loro prova e prima della presentazione al pubblico. Anche i giovani nudi, tutti caratterizzati dal capo parzialmente rasato, sarebbero coinvolti come attendenti (a loro volta in relazione a gesti di purificazione rituale o in alternativa libagione, e con l'offerta di un tessuto). La figura adulta sarebbe una sorta di "maestro delle cerimonie" e quelle più giovani degli accoliti, che assisterebbero le ragazze durante il rituale²⁶⁷.

La proposta di Marinatos, che ambisce a trovare un unico filo conduttore che unisca tutti gli affreschi maschili e femminili del vano 3 di entrambi i piani (identificato in un rito d'iniziazione rivolto alle ragazze in età puberale), si rivela difficilmente condivisibile nel suo insieme, ma ha il merito di aprire la strada a un filone di studi che ha avuto un'enorme fortuna.

Successive interpretazioni di Xeste 3 hanno proposto letture diverse dei singoli aspetti degli affreschi, ma nella maggioranza dei casi partendo sempre dal presupposto che, per almeno in quello delle raccogliatrici, fosse rappresentato un rito di passaggio.

²⁶⁶ Younger ha proposto che se l'interpretazione di Marinatos fosse corretta e la goccia di sangue fosse realmente una metafora delle mestruazioni, la collana potrebbe essere un dono offerto alla donna per marcare il passaggio alla pubertà. Le collane sono usate infatti in questo modo in alcune culture. Younger 2017, p. 210.

²⁶⁷ Marinatos fa notare come sia sorprendente che siano dei maschi ad assistere a un rituale d'iniziazione femminile; una spiegazione secondo la studiosa potrebbe essere che questa interazione servisse a facilitare i contatti tra i sessi in un periodo particolarmente delicato. Marinatos 1984, p. 211. Anche Puglisi ritiene che quella di pratiche ausiliarie al rito femminile sia l'ipotesi più plausibile per le figure maschili del vano 3b. Puglisi 2016, p. 331.

Alcuni autori, tra cui Dumas, hanno proposto come ulteriore argomento per supportare questa tesi che la raccoglitrice più giovane imparasse la tecnica della raccolta di fiori di croco sotto la sorveglianza della ragazza leggermente più sviluppata alla sua sinistra²⁶⁸, secondo una modalità attestata nei rituali iniziatici, in cui i soggetti più grandi fanno da guide agli iniziandi.

Per quanto la scena delle raccoglitrici trovi quasi tutti concordi nell'interpretazione di fondo, ci sono opinioni diverse in merito a certi aspetti tra i vari studiosi. A titolo esemplificativo, Rehak suggerisce che le diverse acconciature riflettano differenti fasi durante il periodo in cui le giovani erano al servizio della dea²⁶⁹. Le ragazze avrebbero poi offerto i fiori in un santuario della montagna o su una piattaforma analoga a quella rappresentata a Xeste 3.

Secondo Chapin, l'associazione delle giovani con la dea suggerisce che esse invocino la sua protezione, assicurata tramite l'offerta di zafferano. Il fatto che le ragazze siano rappresentate nel primo stadio della maturità, un momento considerato particolarmente difficile e pericoloso nell'epoca greca classica, fa a suo avviso pensare che la protezione della dea fosse auspicata per assicurare un efficace e riuscito passaggio all'età adulta²⁷⁰.

Molti autori, tra cui si può citare Davis, hanno ipotizzato delle similitudini tra le immagini dell'affresco delle raccoglitrici e dell'offerta alla dea e alcune pratiche testimoniate da fonti dell'antica Grecia, in particolare in riferimento al santuario di Artemide a Bauron²⁷¹.

Al di là delle singole sfumature, la scena della raccolta e dell'offerta del croco, anche grazie alla coerenza dell'insieme, è caratterizzata da una certa omogeneità di interpretazione da parte degli studiosi che, in accordo con quanto proposto inizialmente da Marinatos, concordano nel vedervi rappresentate delle giovani donne coinvolte in una pratica connessa a un rito di passaggio.

Completamente diversa è la situazione relativa le figure femminili che popolano le pareti dell'*adyton*. Mentre alcuni studiosi interpretano anche questi personaggi come protagonisti di un rituale connesso ai cambiamenti fisiologici delle giovani donne, per quanto diverso

²⁶⁸ Dumas 1992, p. 130.

²⁶⁹ Rehak 2007, p. 210.

²⁷⁰ Chapin 2001, p. 19.

²⁷¹ In Davis 1986 si propone che ci potrebbe essere un parallelo con le cerimonie femminili che si svolgevano durante il servizio delle ragazze nel santuario di Artemide a Bauron, a cui ad alcune giovani di Atene, spesso provenienti dalle famiglie dell'*élite*, era richiesto di partecipare prima del matrimonio. Le giovani quindi marcavano con questa cerimonia la fine della fanciullezza e l'inizio dell'età adulta, ma iniziavano anche a entrare nel mondo dominato dagli uomini delle *poleis* greche, preparandosi al loro futuro ruolo di mogli e di madri.

da quello che coinvolge le raccogliatrici, altri propendono per spiegazioni diverse e vi vedono *in primis* delle protagoniste di sconosciute storie mitiche.

Vlachopoulos, tra gli altri, ha fatto notare che, al contrario delle giovinette del piano superiore, le figure dell'*adyton* (che non hanno niente in comune tra di loro a differenza di quelle del primo piano) non sembrano in alcun modo interagire; per contro tutte sono direttamente o indirettamente rivolte verso il santuario, che sarebbe secondo lui di fatto il vero fulcro della scena²⁷².

La figura più controversa, al centro di molte diverse interpretazioni, è quella della donna ferita.

Chapin sottolinea come il seno pieno e prosperoso (che l'artista ha fatto in modo fosse ben visibile malgrado la particolare posizione della donna) denoti che il soggetto ha già raggiunto la piena maturità sessuale e la fertilità²⁷³.

L'atteggiamento, i vestiti scompigliati e il piede ferito suggeriscono secondo alcuni che la donna possa aver appena superato una prova fisica²⁷⁴. Chapin ha ipotizzato che l'immagine rappresenti l'esito della prova a cui era soggetta l'inizianda, che avrebbe comportato dolore e sangue e si sarebbe tenuta all'aperto (vista la raffigurazione all'interno del paesaggio naturale)²⁷⁵.

Vlachopoulos ritiene che l'elemento fondamentale della figura sia l'atteggiamento, che esprime innanzitutto il dolore (a seguito di una possibile prova iniziatica)²⁷⁶ e, vista l'importanza del fiore di croco all'interno del ciclo di affreschi, ritiene che il fatto che la donna appoggi la pianta del piede sanguinante proprio su un fiore di croco sia particolarmente significativo, come se volesse invocarne le proprietà terapeutiche²⁷⁷.

²⁷² Vlachopoulos 2010, p. 179.

²⁷³ Chapin 2002, pp. 20-23. In merito all'età della donna, alcuni autori (si vedano Davis 1986, p. 401 e Marinatos 1993, p. 207) hanno proposto che un elemento che potrebbe aiutare a determinarla sia la lunghezza dei capelli. Ammesso che le giovani venissero rasate all'inizio del loro percorso rituale verso la maturità, infatti, sarebbe possibile stimare approssimativamente l'età in base al tempo che i capelli avrebbero impiegato per crescere fino alla lunghezza della donna ferita. Secondo il calcolo proposto da Chapin, la donna ferita avrebbe 4-5 anni in più delle giovani con il seno appena accennato. La ragazza con la collana, con i capelli appena più lunghi di quella ferita, applicando lo stesso principio avrebbe circa un anno in più.

²⁷⁴ Si veda per esempio Gesell 2000, p. 954. L'autore suggerisce anche che la gonna scomposta possa richiamare a una precedente nudità.

²⁷⁵ Chapin 2001, p. 23. L'autrice ritiene che qualche fase preparatoria del rituale, come la purificazione e il dono di oggetti, si sarebbe potuto tenere all'interno del bacino lustrale.

²⁷⁶ Di tutt'altra opinione in merito all'origine del dolore provato dalla donna è Dumas, che ha suggerito che quel tipo di posa possa essere stata presa in prestito dalla tradizione egizia, in cui le donne raffigurate in quella stessa posizione all'interno di tombe si dedicavano alle lamentele nelle cerimonie legate al lutto, esternando quindi pena o dolore. Il fatto di toccarsi la testa e il piede avrebbe rappresentato inoltre una sorta di contatto tra la vita e la morte. Lo studioso si chiede se si possa trattare anche a Thera di un gesto legato a un rituale funebre. Dumas 1992, p. 129. Questo tipo di lettura si adatterebbe particolarmente bene alla teoria di Marinatos secondo cui l'*adyton* alluderebbe agli inferi. Marinatos 1984, p. 73.

²⁷⁷ Vlachopoulos 2010, p. 179.

Quello su cui quasi tutti concordano è che si tratta di una figura femminile completamente sviluppata, esattamente come la ragazza che porta la collana; entrambe sarebbero quindi delle giovani donne sessualmente mature e non avrebbe senso collegarle a un rito inerente la pubertà come proposto da Marinatos²⁷⁸.

Davis ritiene che sia più sensato ipotizzare che nell'affresco del piano terra siano rappresentati metaforicamente la deflorazione o un rituale matrimoniale²⁷⁹. L'espressione di dolore e le vesti scomposte della donna ferita potrebbero essere conseguenza della prima esperienza sessuale. Il vestito, inquadrato da Barber come una veste tradizionalmente indicante la disponibilità sessuale, supporterebbe questa interpretazione²⁸⁰.

Quella del rito di passaggio finalizzato a un successivo matrimonio è oggi la principale corrente interpretativa della scena delle adoranti, se non si prende in considerazione il fatto che si tratti di figure mitiche²⁸¹, cosa che non si potrà mai escludere a priori.

Ipotizzando un rituale pre-matrimoniale, tutte e tre le donne potrebbero esserne diversamente coinvolte.

Secondo Vlachopoulos la giovane col velo, che sembra connessa al santuario nel quadro di qualche tipo di cerimonia, come dimostrano il suo particolare abbigliamento, la sua attitudine danzante e la direzione dello sguardo, sarebbe la protagonista del rito²⁸². La collana della donna a sinistra, invece, rappresenterebbe un dono offerto in occasione della cerimonia in onore della futura sposa (piuttosto che un'offerta alla divinità del santuario, come era stato inizialmente teorizzato al momento della scoperta degli affreschi). Per lo

²⁷⁸ Chapin, per esempio, si chiede se sia sensato pensare che il rituale di raccolta dei crochi potesse coinvolgere sia delle bambine non ancora adolescenti che delle donne mature come le due ritratte al piano terra, ma ritiene che sia il costume diverso che la mancanza del cestino facciano propendere per due contesti diversi. Chapin 2001, p. 23.

²⁷⁹ Davis 1986, p. 402-403.

²⁸⁰ Barber ha collegato la particolare gonna indossata dalla donna ferita, consistente in una serie di strisce di stoffa di diverso colore chiuse in vita da un'altra fascia di tessuto, con le *string-skirts* che in altre culture preistoriche identificavano la maturità sessuale e la disponibilità al matrimonio. Barber 1991, p.255-258 e Barber 1994, pp. 42-70. Günkel-Maschek invece propone che la scompostezza possa alludere, facendo una cauta comparazione con la successiva tradizione greca, al "busto virginale" sciolto, e quindi anche in questo caso a matrimonio, rapporto sessuale e riproduzione. Günkel-Maschek 2012, p. 362.

²⁸¹ Per Simons 2014, l'ipotesi è che si tratti di una storia mitica (forse il mito delle origini), o di eroine locali, in qualche modo connesse al fiore di croco. Le figure dovevano essere riconoscibili agli abitanti dell'isola come gli antichi greci riconoscevano Eracle dalla pelle di leone. Simons 2014, p. 48. Tra gli studi che hanno proposto di poter riconoscere sulle pareti di Xeste 3 la raffigurazione degli antenati degli dei greci si possono citare a solo titolo esemplificativo Marinatos 1984, p. 80, Vlachopoulos 2007, Rehak 2007, p. 208, Jones 2016.

²⁸² Secondo Rehak invece la giovinetta velata starebbe iniziando un percorso al servizio della dea, mentre le altre due donne del piano terra lo avrebbero già completato. Come in Marinatos 1984, p. 79, Rehak crede che il velo separi simbolicamente la ragazza dalle altre donne della stanza, e la identifichi come occupante un ruolo di transizione, uno spazio liminale, parte del rito di passaggio, anche se non scarta l'ipotesi che il suo particolarissimo velo potrebbe non essere altro che un attributo per identificarla come figura mitica. Rehak 2007, pp. 210-213.

studioso la più convincente delle interpretazioni della scena dell'*adyton* è quella del matrimonio della giovane velata, inteso come punto culminante di un lungo processo d'iniziazione prenuziale, attraverso cui la comunità valida la capacità di uno dei suoi elementi femminili di creare una famiglia²⁸³.

L'istruzione della giovane promessa sposa (fase fondamentale delle iniziazioni) sarebbe descritta iconograficamente al piano superiore, in modo più allusivo che reale. La pratica della raccolta dei crochi e la loro successiva offerta alla dea sarebbe per Vlachopoulos parte fondamentale di cerimonie religiose molto importanti per la comunità, e Xeste 3, in quanto edificio pubblico in cui si dovevano svolgere parte dei rituali di accesso all'età adulta, illustrerebbe e racconterebbe questo processo attraverso i suoi dipinti murari.

L'età della danzatrice, il velo, il movimento ritmico e la protezione del luogo sacro sono gli elementi principali che fanno propendere Vlachopoulos per una scena di preparazione nuziale, in cui le componenti concrete del rituale (santuario, sacrificio, regalo nuziale) coesistono con quelle simboliche ed eventualmente mitologiche.

Questa ipotesi tiene conto anche delle immagini del vano 3b; i riti attestati negli affreschi maschili e femminili sarebbero dunque complementari gli uni agli altri e finalizzati alla preparazione al matrimonio. I due membri dell'ipotetica coppia nuziale sarebbero la ragazza col velo e il giovane con il perizoma²⁸⁴. I due soggetti sono accomunati dal fatto di guardare indietro ed avere una posizione quasi danzante. La relazione di entrambe le figure con il tessuto sarebbe un fattore fondamentale. Nessuno dei due è dipinto al centro del relativo affresco, bensì ai lati, lasciando nell'asse centrale della composizione la persona matura che sarebbe il loro iniziatore o colui che avrebbe condotto i rituali. L'iconografia delle due scene cerimoniali sarebbe completata dalla presenza di accoliti, che offrono doni o portano utensili per il rituale²⁸⁵.

Questo tipo di ipotesi dà rilevanza anche ai personaggi maschili del vano 3b, che assumerebbe all'interno del rituale matrimoniale un significato integrativo a quello femminile.

²⁸³ Vlachopoulos 2010, p. 180.

²⁸⁴ Vlachopoulos 2007, p. 110.

²⁸⁵ Nella stessa ottica del rituale matrimoniale con la ragazza col velo come protagonista, un'alternativa proposta da Vlachopoulos è il fatto che le due compagne della giovane rappresentino i due diversi prototipi femminili della società: quello di madre, riproduttrice, borghese prospera per la donna con la collana e quello di sacerdotessa o di iniziatrice per la donna ferita. Le figure femminili del dipinto illustrerebbero quindi i diversi ruoli della donna all'interno della società. Vlachopoulos 2010, p. 180.

Un'altra proposta in qualche modo affine è quella che vede rappresentato a Xeste 3 un "matrimonio sacro", come teorizzato da Koehl²⁸⁶, alla stregua di quanto avveniva in ambito mesopotamico e nella Grecia storica, dove era frequente l'unione tra una divinità femminile e un dio maschio, normalmente più giovane della dea, che qui sarebbero rappresentati dalla donna ferita e dal ragazzo col perizoma.

Una proposta che coniuga il rito di passaggio per la pubertà e quello matrimoniale è quella di Chapin, secondo cui i due piani di Xeste 3 sarebbero corrispondenti a due eventi rituali simbolicamente connessi attraverso il croco, ma che riguardano due diverse fasce d'età e due differenti stadi della vita femminile.

Il primo sarebbe caratterizzato dal servizio delle giovani donne alla dea come raccogliatrici di croco (che doveva iniziare attorno agli 11-12 anni e terminare attorno ai 13-14 anni) durante il quale le ragazze avrebbero dimostrato tramite la rasatura dei capelli il fatto di abbandonare la fanciullezza e si sarebbero dedicate alla raccolta dei crochi da offrire alla dea in cambio della sua protezione nel complicato momento di cambiamento della pubertà.

Nel secondo rituale, che avrebbe avuto luogo nello stesso periodo dell'anno della raccolta dei crochi, le ragazze attorno ai 16-17 anni (ormai mature fisicamente e sessualmente disponibili) avrebbero affrontato una prova dolorosa e almeno simbolicamente sanguinosa, probabilmente in preparazione del matrimonio, la deflorazione e i parti che sarebbero seguiti²⁸⁷.

Quasi tutti gli studi relativi ai riti di passaggio a Xeste 3 vertono sulle pareti con soggetti femminili, considerando solo in maniera subordinata le immagini maschili del vano 3b. Solo molto recentemente Papageorgiou ha posto l'accento su possibili riti d'iniziazione inerenti anche alle scene dell'anticamera (fino ad oggi completamente assenti all'interno di costruzioni teoriche su questo argomento e, in generale, quasi ignorate all'interno delle pubblicazioni relative all'edificio).

La studiosa fa notare come, almeno in un certo tipo di *medium*, l'iconografia della caccia sia simbolicamente associata al concetto di transizione e cambio nello *status* sociale o

²⁸⁶ Koehl 2001, pp. 237-243. L'autore sottolinea tra l'altro come nel Vicino Oriente normalmente il matrimonio sacro venisse festeggiato in autunno, stesso momento dell'anno in cui gli affreschi di Thera sembrano ambientati.

²⁸⁷ Chapin 2001, p. 24. Questo complesso programma iconografico quindi enfatizzerebbe la vita riproduttiva delle donne all'interno della società di Thera. Attraverso un importante investimento di risorse e di ricchezza la società dell'isola avrebbe testimoniato il valore attribuito al processo relativo al concepimento tramite la rappresentazione dei rituali finalizzati a preparare al meglio le giovani a questo ruolo. La studiosa non chiarisce però il ruolo della sezione maschile di Xeste 3.

esistenziale²⁸⁸. Le scene di cattura del toro e della capra selvatica, quindi, potrebbero raffigurare delle prove a cui erano sottoposti i giovani maschi.

La giovane età dei soggetti dell'anticamera (resa evidente dalle proporzioni anatomiche e dalla capigliatura parzialmente rasata) crea un collegamento tra questi soggetti e quelli rappresentati nudi nel vano 3b nell'atto di portare una grande coppa e delle stoffe.

Oltre alle teorie già descritte che interpretano questi giovani uomini come elementi complementari di un rituale che coinvolge principalmente le donne, alcuni studiosi come Dumas e Morgan avevano ipotizzato che nel vano 3b fosse rappresentato un autonomo rito di passaggio all'adolescenza o all'età adulta²⁸⁹, parallelo a quello femminile; secondo Papageorgiou, invece, il rituale maschile rappresentato in questa stanza doveva essere finalizzato a sancire l'entrata in un nuovo *status* sociale o professionale²⁹⁰.

L'associazione tra gli affreschi di Xeste 3 e i riti di passaggio è ormai talmente diffusa e condivisa da essere data per scontata. Malgrado questo tipo di lettura delle immagini dell'edificio (anche se forse sarebbe più corretto riferirsi nello specifico all'affresco delle raccogliatrici, dato che l'interpretazione del resto delle scene è ancora dibattuto) sia condiviso dalla assoluta maggioranza degli studiosi, non mancano alcune voci contrarie. A titolo esemplificativo si propongono i contributi di due ricercatrici.

La prima, Simons, parte dal presupposto che l'interpretazione dell'*adyton* come luogo di svolgimento di riti d'iniziazione femminile manchi sia di evidenza che di coerenza²⁹¹. La studiosa suggerisce che non essendo Akrotiri una città pienamente minoica, è possibile che anche la funzione dell'*adyton* fosse differente. Ricorda quindi come questi rituali fossero normalmente pratiche pubbliche; questo contrasterebbe con gli spazi limitati di Xeste 3, se consideriamo solo l'interno dell'edificio. L'interpretazione delle immagini degli affreschi di Xeste come rappresentazione di una pratica relativa a riti d'iniziazione non reggerebbe perché basata su presupposti poco solidi, tra cui la goccia di sangue su piede della donna ferita, di cui sottolinea come sia poco evidente. Questo dato farebbe dubitare

²⁸⁸ Papageorgiou 2018 p. 306. Nello stesso articolo (pp. 302-303) l'autrice, richiamando le immagini dei "Fishermen" della West House, ipotizza, in accordo con altri studiosi, che l'educazione nell'adolescenza si svolgesse attraverso imprese collettive, come quelle della pesca in mare, specialmente di certi tipi di pesce. Ricorda inoltre che la pratica della caccia intesa come rito di passaggio è ampiamente attestata nelle fonti classiche; richiedendo la partecipazione individuale in attività isolate e pericolose che si tenevano al di fuori della comunità, doveva trattarsi di un mezzo ideale per la generazione ideologica del potere. *Idem*, p. 309.

²⁸⁹ Dumas 1992, p. 130, Morgan 2000, pp. 937-941.

²⁹⁰ Papageorgiou 2000, pp. 964-966.

²⁹¹ Simons 2014. L'intero contributo propone una critica e una rilettura delle varie interpretazioni di Xeste 3. La stessa letteratura sulle iniziazioni, basata principalmente su ricerche etnografiche su società tribali, secondo l'autrice sarebbe troppo lontana culturalmente, per cui ritiene speculativo applicarla acriticamente al ciclo di affreschi di Xeste 3.

sull'interpretazione del ruolo giocato dal sangue in questa immagine. Secondo l'autrice la posa della donna e l'allusione all'infortunio semplicemente servirebbero a far identificare l'immagine con quella di un personaggio mitico, una figura ben conosciuta identificabile proprio attraverso la sua ferita. La sua proposta è quindi che, un po' come a Pompei o a Ercolano, le figure rappresentate sui muri fossero miti o storie familiari degli occupanti dell'edificio²⁹².

La seconda voce che si oppone alla comune interpretazione degli affreschi di Xeste 3 è quella di Pomadère, che denuncia la "frenesia iniziatica" a cui a suo avviso gli studiosi del mondo minoico sono stati soggetti negli ultimi decenni²⁹³. La studiosa sostiene che non ci siano dei presupposti abbastanza solidi per poter asserire che all'interno di Xeste 3 si svolgessero dei riti d'iniziazione (forse lontanamente ipotizzabile solamente in relazione alle raccogliatrici). Quello che viene maggiormente contestato è il paradigma secondo cui la presenza di caratteristiche che potrebbero essere presenti in un rituale iniziatico significhi necessariamente che quello rappresentato negli affreschi lo sia.

Secondo Pomadère, l'interpretazione delle scene di Xeste 3 come di iniziazioni non solo sarebbe una presa di posizione a priori, ma si baserebbe su controsensi e leggerezze, tra cui l'assioma che gli affreschi suggerissero ai giovani coinvolti l'uso che avrebbero fatto degli spazi di Xeste 3, mentre è piuttosto improbabile che tra le due cose ci sia una corrispondenza letterale. Pur rimanendo la pratica iniziatica una possibilità da non scartare, la studiosa ritiene più probabile che sulle pareti di Xeste 3 siano rappresentati dei miti o delle scene di rituali aristocratici di altra natura.

Questi due punti di vista sono un esempio di come, malgrado un consenso diffuso tra gli studiosi relativamente alla rappresentazione sui muri di Xeste 3 di un rito di passaggio, ci siano anche all'interno della comunità scientifica dei pareri che sottolineano degli aspetti critici di questa interpretazione.

3.3.1.a Le classi d'età

La rasatura e la presenza di ciocche di diverse lunghezze sono trasversali e comuni sia alle figure femminili che a quelle maschili di Xeste 3, nonché ad affreschi presenti in altri

²⁹² La donna con la collana, per esempio, secondo lei difficilmente poteva essere una generica offerente; si sarebbe trattato piuttosto di una persona ben precisa riconoscibile dalle utilizzatrici della stanza. La collana sarebbe stata quindi un attributo utile a identificarla. Simons 2014, p. 43.

²⁹³ Pomadère 2017.

edifici di Akrotiri; questa caratteristica è associata alla fase giovanile della vita²⁹⁴ e sarebbe indicativa di una diversa età e di un diverso stadio di iniziazione²⁹⁵. Il ‘settore’ femminile di Xeste 3 è quello che ad oggi fornisce la maggiore varietà di esempi di questo tipo all’interno di uno stesso contesto, con una grande variabilità per quanto riguarda la presenza di ciocche e il grado di ricrescita dei capelli.

Davis ha catalogato e diviso le figure femminili dei dipinti di Thera in sei fasce d’età (in buona parte utilizzando i personaggi di Xeste 3) in base alle acconciature²⁹⁶, quattro relative alla giovinezza²⁹⁷ e due all’età adulta²⁹⁸.

La prima raccoglitrice a destra, per esempio, col capo rasato e un’unica ciocca, rientrerebbe nel primo stadio della giovinezza.



Fig. 30 – La raccoglitrice di destra, dettaglio (da Doumas 1992, p. 156)

²⁹⁴ L’interesse nell’arte egea per la rappresentazione delle figure infantili e giovanili, quasi completamente assente in epoca Protopalaziale, esplose col pittorialismo che caratterizza l’età Neopalaziale. Giovani di entrambi i sessi sono rappresentati in un’ampia gamma di stadi d’età sia negli affreschi che in manufatti quali vasi, terracotte o sigilli. Per un approfondimento sull’argomento e la relativa bibliografia si veda Rutter 2003

²⁹⁵ Le variazioni rilevate riguardo alla lunghezza e al numero delle ciocche sembrano corrispondere per Chapin all’evoluzione degli individui, sottolineando le diverse tappe dall’infanzia alla pubertà. Chapin 2007, pp. 242-248. Per Koehl nello specifico una nuova acconciatura accompagnava il passaggio da uno stadio all’altro. Koehl 2001, p. 237.

²⁹⁶ Si veda Davis 1986.

²⁹⁷ Per un’analisi sulla possibile età assoluta delle giovani rappresentate si veda Chapin 2001, pp. 11-16.

²⁹⁸ Relativamente alle donne di Xeste 3, Davis ha sottolineato anche un’altra caratteristica. I soggetti appartenenti ai 4 stadi della giovinezza hanno tutti un tratto blu dipinto attorno all’iride, mentre le donne mature del primo piano hanno un tratto rosso. Secondo l’autore anche questo particolare sarebbe quindi un elemento aggiuntivo volto a identificare l’età delle donne rappresentate. Davis 1986, pp. 401-404. Rehak invece suggerisce che il tratto blu indichi una dieta ricca di zafferano, che include alte concentrazioni di vitamina A e B. Rehak 2004, p. 92. Per altri autori, invece, questa caratteristica potrebbe essere semplicemente un tratto distintivo di due diverse mani di artista. Simons 2014, p. 45.

La giovane età di questo personaggio è evidente anche dalla completa mancanza di seno. Le figure che, secondo la classificazione delle capigliature di Davis, rientrano nello stadio della piena maturità hanno invece anche altre evidenti caratteristiche non giovanili, come un leggero doppio mento e il seno sviluppato.

Malgrado questa sulle categorie d'età sia stata nel corso degli anni sottoposta ad alcune critiche e revisioni, è generalmente condiviso il fatto che la testa rasata e le ciocche siano sinonimo di giovinezza nel mondo minoico.

Koehl ha realizzato una classificazione simile per quanto riguarda il genere maschile, ma allargando l'analisi a tutto il *corpus* minoico, proponendo una griglia composta da 3 fasce d'età (infanzia, giovinezza, maturità) ognuna delle quali è suddivisa in tre sottofasi in base alla ricrescita dei capelli dopo la rasatura, che sarebbe avvenuta al momento dell'ingresso nella rispettiva fascia, suggellato da un rito di passaggio²⁹⁹.

Doumas ha sintetizzato tutte le caratteristiche relative alle figure umane (sia maschili che femminili) degli affreschi di Thera in merito ai dettagli fisiologici e ad aspetti quali abbigliamento, acconciature e gioielli. L'analisi effettuata sui tipi iconografici ha dato origine in tutto a dieci categorie (di cui otto riconducibili ai personaggi di Xeste 3). Dumas, grazie a confronti con testi letterari greci e materiale etnografico, ha quindi ipotizzato che queste categorie potessero corrispondere ai gradi d'età attestati nella Grecia arcaica e classica³⁰⁰.

Queste griglie sono alla base della teoria che presuppone una rigorosa divisione della società in classi d'età³⁰¹. Viste le affinità di tipo iconografico tra Thera e Creta, questa ipotesi è stata estesa a tutto il mondo minoico ed ha portato alcuni autori, unitamente ad altri elementi, a pensare alla società dell'isola come ad un sistema basato sull'articolazione delle generazioni e sulla cooperazione³⁰², alla stregua di quanto avveniva fin dall'età arcaica a Sparta, in cui la società era organizzata secondo un criterio generazionale³⁰³.

²⁹⁹ Koehl 2000.

³⁰⁰ Doumas 2000.

³⁰¹ Per una critica prima di tutto metodologica su questo tipo di modello si veda Pomadère 2017, che sottolinea anche come siano stati usati materiali eterogenei e relativi a periodi e luoghi distanti tra loro, peraltro non tenendo conto dell'intero *corpus* delle immagini, ma selezionando solo quelle che meglio corrispondevano al principio che si voleva provare, privilegiando il criterio della capigliatura a scapito di altre caratteristiche fisiche. Pomadère ritiene che dalle capigliature non si possano riconoscere altro che categorie molto fluide, che distinguono al massimo i giovani dagli adulti, senza la possibilità di stabilire chiaramente dei sottogruppi d'età interni istituzionalizzati. Le diverse pettinature risponderebbero quindi secondo lei a criteri diversi in cui la società classificava i suoi membri, quali potevano essere lo *status* o il ruolo specifico all'interno della comunità.

³⁰² Girella 2018, p. 79, Puglisi 2012, p. 336 e Puglisi 2016, p. 676.

³⁰³ In merito alle classi d'età a Sparta e la loro implicazione nell'ordine sociale si veda Lupi 2000.

3.3.2 Xeste 3: identità di genere e recenti teorie sulla società minoica

Le nuove teorie che negli ultimi vent'anni hanno proposto un'organizzazione non centralizzata della società minoica si fondano su una reinterpretazione delle forme architettoniche (con una nuova definizione di quelli che sono convenzionalmente chiamati palazzi), ma poggiano anche su alcune caratteristiche iconografiche tra cui prima di tutto la mancanza dell'immagine regale. Per quanto queste riflessioni abbiano preso spunto dall'analisi di strutture e materiali relativi a Creta, la diffusione delle idee inerenti ai riti di passaggio che dovevano coinvolgere i giovani minoici e dell'ipotetica esistenza di classi d'età (supposizioni in cui le immagini di Xeste 3 svolgono un ruolo di primaria importanza) hanno contribuito a rafforzare le tesi inerenti a una struttura basata su gruppi allargati.

Tra gli studiosi che si sono dedicati a questo tipo di riflessioni, Puglisi, che ha lavorato in particolar modo all'interpretazione funzionale del complesso *adyton-polythyron*, si è avvalso del complesso di Xeste 3 per supportare le sue ipotesi, partendo dall'assunto che l'edificio e il suo ciclo di affreschi possano essere presi ad esempio della realtà del mondo minoico nel suo complesso³⁰⁴.

Con queste premesse, Puglisi propone un sistema idealmente fondato sulla presenza dell'*adyton* e sulle pratiche iniziatiche³⁰⁵ ad esso connesse. Il percorso rituale all'interno di Xeste 3, a suo avviso, doveva coinvolgere solo le fanciulle, che al termine del processo avrebbero impersonificato la dea al primo piano, in corrispondenza della sua rappresentazione sull'affresco. I ragazzi raffigurati nel vano 3b dovevano essere soggetti che svolgevano un ruolo complementare (relativo a pulizie o abluzioni) all'interno di questo rito³⁰⁶.

Fondamentale nel suo ragionamento in merito alla finalità rituale (anche se probabilmente non esclusiva) del complesso *adyton-polythyron* è il ruolo che i riti di passaggio avrebbero avuto all'interno della società³⁰⁷, che può essere compreso, secondo l'autore, con l'ausilio dell'analisi delle immagini e delle caratteristiche architettoniche di Xeste 3. Nel suo costrutto Puglisi per supportare le sue ipotesi utilizza anche alcune riflessioni di Brelich

³⁰⁴ Per una chiara esposizione di questo principio si veda per esempio il capitolo intitolato "Creta fuori da Creta: la Xeste 3 come contesto esemplare" in Puglisi 2014, pp. 51-57.

³⁰⁵ Per una discussione sulla definizione più corretta a suo avviso da attribuire ai riti che si svolgevano a Xeste 3 si veda Puglisi 2020, in particolare p. 70.

³⁰⁶ Puglisi 2014, p. 63-68.

³⁰⁷ Puglisi sostiene che nella letteratura i riti di passaggio minoici siano stati analizzati quasi esclusivamente dal punto di vista strutturale, non indagando a sufficienza la loro funzione all'interno della società. Puglisi 2011, p. 336.

sulle iniziazioni in epoca greca arcaica³⁰⁸, che sarebbero utili a sostenere la tesi di una società divisa in gradi d'età. Questo a sua volta confermerebbe le tesi di Driessen secondo cui quello minoico era un sistema fondato su gruppi allargati di carattere matrilocale e matrilineare³⁰⁹, cosa che spiegherebbe anche la diffusione in contesti architettonici di diverso tipo di vani a destinazione rituale³¹⁰.

Centrale in questo ragionamento circolare è Xeste 3, edificio che grazie al suo ottimo stato di conservazione sarebbe il testimone più attendibile di una società fondata per il proprio equilibrio sull'iniziazione di tipo tribale³¹¹, atto politico fondamentale attraverso cui i membri del gruppo corporativo avrebbero garantito la legittimità e l'accesso alle fonti³¹².

Mentre Puglisi ha utilizzato i materiali di Xeste 3 per una riflessione che si estende a tutto il mondo minoico, Vlachopoulos (che ha dedicato numerose pubblicazioni a questo edificio, con acute proposte interpretative relative suo al ciclo iconografico, anche in relazione alle caratteristiche architettoniche) ha citato il caso dell'edificio come esempio di riutilizzo multi generazionale di oggetti in un suo contributo relativo all'importanza del legame col passato nelle Cicladi. Emblematico di questo concetto dal suo punto di vista è il grande catino di marmo (proveniente con ogni probabilità dal secondo piano dell'edificio) che con tutta evidenza è stato intenzionalmente tramandato di generazione in generazione come parte di un equipaggiamento liturgico volto a rituali di libagione o purificazione³¹³. Le memorie ancestrali, tramandate attraverso miti, credenze e rituali sarebbero state secondo l'autore fondamentali per la stabilità della comunità e Xeste 3 è uno degli esempi che meglio restituirebbe, attraverso le sue vestigia, la complessità di queste relazioni in ambito cicladico.

Il contributo di Vlachopoulos ha il merito di trattare un argomento come la percezione e la trasmissione dell'identità partendo dalle fonti materiali e interrogandosi attraverso di esse sui valori grazie a cui alcuni artefatti venivano dotati di significato.

Il ciclo iconografico di Xeste 3 è stato inoltre indirettamente protagonista (anche se meno di quanto ci si sarebbe potuti aspettare) anche di alcune riflessioni sull'identità di genere.

La pubblicazione più rilevante da questo punto di vista è di Kopaka, che si è basata sull'iconografia dell'edificio per riflettere sul tema della maternità nell'arte minoica. Secondo la studiosa, la combinazione dei soggetti femminili, dei richiami al sangue e al

³⁰⁸ Riferimenti a diversi passaggi di Brelich 1969 in Puglisi 2011.

³⁰⁹ Driessen 2010.

³¹⁰ Idea espressa principalmente in Puglisi 2011 e Puglisi 2020.

³¹¹ Puglisi 2014.

³¹² Puglisi 2016, p. 677

³¹³ Vlachopoulos 2019a, pp. 448-450.

dolore fisico all'interno di un ambiente quasi nascosto e riservato come l'*adyton* farebbe pensare a una metafora del ciclo mestruale e del parto. In quest'ottica l'affresco, che andrebbe letto come una sequenza da destra a sinistra, rappresenterebbe una giovane alla sua prima mestruazione (la ragazza velata), una primipara³¹⁴ (la donna ferita) e una che ha già avuto figli, pronta a ricominciare il ciclo di concepimento e parto (in questo caso la collana tra le mani della giovane donna sarebbe un dono rituale³¹⁵ per il rientro in società dopo il periodo di isolamento successivo al parto).

Le tre figure femminili quindi rappresenterebbero le tre fasi fondamentali della vita riproduttiva della donna, mentre l'*adyton* è immaginato come "*women's room*" riservata alla segregazione per speciali occasioni inerenti al ciclo femminile e ai parti.

La studiosa, rifacendosi a studi di tipo etnografico, ritiene che gli affreschi del vano 3 di entrambi i piani richiama a una società matrilocale o matrilineare, basata sulla collaborazione e solidarietà tra gruppi di pari.

Anche il vano 3b sarebbe uno spazio riservato alla segregazione rituale, in questo caso maschile, probabilmente finalizzato a una unione/matrimonio rituale, momento cruciale all'interno del processo che porta alla procreazione (in cui la donna avrebbe comunque un ruolo primario).

Gli affreschi di Xeste 3 quindi non sarebbero altro che una sorta di allegoria della maternità.

Mentre Kopaka è partita dalla ricerca di un tema sostanzialmente assente nell'iconografia minoica come quello della maternità e ne ha identificato a Xeste 3 la metafora, Chapin è arrivata, come anticipato, a una conclusione simile, ma partendo dall'analisi delle immagini femminili dell'edificio. La studiosa ritiene che l'attenzione rivolta alla minuziosa rappresentazione delle giovani in un momento così importante della loro vita come quello della pubertà sia indicativo dell'importanza che tale fase aveva per la creazione dell'identità di genere a Thera. Il rito della raccolta e dell'offerta dei crochi alla dea doveva avere la funzione primaria di preparare le giovani ad assumere il loro ruolo di 'mogli' e madri (che sarebbero rappresentate dagli altri personaggi femminile di maggiore età). Anche a suo avviso tutto il ciclo iconografico relativo alle figure femminili è da interpretare nell'ottica del ruolo riproduttivo della donna.

³¹⁴ La presenza del croco con le sue proprietà farmacologiche particolarmente utili in campo ginecologico sarebbe un'ulteriore conferma di questa ipotesi.

³¹⁵ Letteralmente "*an initiation gift*", Kopaka 2009, p. 190.

3.3.3 Gli apporti dell'approccio multidisciplinare

Gli studi che collegano gli affreschi di Xeste 3 ai riti d'iniziazione e la conseguente diffusa teoria (non derivante solo dalle immagini dell'edificio, ma che trova in queste un importante sostegno) in merito all'esistenza delle classi d'età nella società minoica hanno avuto una fortuna tale che spesso l'associazione a questo tipo di pratiche rituali viene data per scontata.

A parte rare eccezioni, però, chi ha proposto questo tipo di interpretazione, si è concentrato esclusivamente sulle immagini dei vani 3 di entrambi i piani, non includendo nell'analisi gli affreschi con le donne in processione, quelli dell'anticamera e gli altri senza la presenza di esseri umani.

Questo tipo di approccio alle immagini di Xeste 3 è stato utilizzato prevalentemente per elaborare teorie finalizzate a formulare ipotesi sulla struttura e l'organizzazione della società di Thera e, per estensione, dell'intera società minoica. Per quanto numericamente rilevanti, quindi, le pubblicazioni che hanno utilizzato questa prospettiva contribuiscono a parere di chi scrive solo in minima parte a valorizzare il progetto pittorico dell'edificio, soprattutto in quanto spesso sbilanciate sulla componente femminile (e giovanile) degli affreschi.

Tuttavia, un principio che emerge da questo tipo di approccio e che sarà utile considerare anche in una successiva rilettura complessiva del ciclo iconografico è l'importanza della costruzione culturale del soggetto e del suo sviluppo non solo fisiologico, finalizzati alla definizione del suo ruolo sociale.

Relativamente agli studi di genere, stupisce verificare come le immagini di Xeste 3 abbiano avuto un ruolo tutto sommato marginale all'interno della riflessione scientifica e che quando questo è avvenuto, sia stato quasi solo in relazione alle figure femminili.

3.4 Considerazioni finali

Malgrado ci siano decine di pubblicazioni che si occupano dell'edificio di Xeste 3 e un numero imprecisato che lo cita e lo analizza all'interno di studi allargati alla società di Thera e al mondo minoico o egeo in generale, quasi nessuna considera il *corpus* degli affreschi dell'edificio nel suo complesso. Di norma le pubblicazioni si limitano agli affreschi considerati 'principali', ignorando gli altri o relegandoli a un mero ruolo accessorio. In parte ciò è sicuramente dovuto al fatto che non tutti gli affreschi sono stati restaurati, per cui alcuni risultano difficilmente fruibili. Al di là di questa problematica, la

tendenza è quella di privilegiare solo alcuni soggetti. A volte questo comportamento è giustificato dal tipo di approccio con cui ci si avvicina agli affreschi (se lo studio è volto ad analizzare un particolare motivo iconografico è comprensibile che ci si riferisca solo ai pannelli in cui è presente), ma quando lo scopo dichiarato è quello di formulare ipotesi sulle funzioni dell'edificio o tentare l'interpretazione del suo ciclo iconografico è necessario considerarne tutte le caratteristiche e non solo quelle che meglio si accordano con la teoria che si vorrebbe dimostrare.

Malgrado anche analisi 'parziali' del repertorio possano portare a risultati interessanti, come si è potuto evincere dalla storia degli studi, si ritiene che possa essere utile riesaminarlo per intero con un'ottica innovativa che si avvalga anche della prospettiva storico-religiosa.

4. Gli affreschi di Xeste 3: proposte per una rilettura complessiva

L'originalità del ciclo iconografico di Xeste 3, che spesso non trova confronti neppure per i singoli motivi decorativi, unita al fatto che le scene e gli elementi che lo compongono sono stati sovente e per motivi diversi studiati singolarmente o selezionati (al fine di rispondere a una precisa domanda da parte dell'autore) sono prerogative che offrono la possibilità di affrontare con profitto una rilettura del percorso pittorico che comprenda tutte le parti del 'sistema' figurativo.

Senza pretesa di esaustività, si andranno a ripercorrere le immagini dell'edificio con la consapevolezza che il loro 'senso' non può essere abordato per frammenti, ma solo ricercato apprezzandone la totalità.

4.1 Lo sguardo d'insieme con approccio storico-religioso

Ripartendo dalle fonti e grazie al contributo di alcuni spunti tratti dagli studi dedicati a Xeste 3, si presenterà di seguito una proposta di revisione complessiva del ciclo iconografico, che comprenderà anche gli affreschi che talvolta vengono tralasciati in quanto considerati secondari o accessori³¹⁶.

Si renderà necessario analizzare i dati materiali attraverso una lente che non isoli i singoli elementi, ma che cerchi di cogliere delle tracce di quello che per i realizzatori ed i fruitori dell'edificio era immediatamente percepibile: il sistema che permetteva di 'leggere' le immagini.

Grazie alla prospettiva storico-religiosa, si proporranno alcuni nuovi interrogativi con l'auspicio che possano essere il punto di partenza per future, innovative ricerche sull'iconografia di Xeste 3.

Per sviluppare gli aspetti fondamentali che si vogliono portare alla luce, si è scelto di presentare un percorso interpretativo di tipo tematico che approfondirà i seguenti aspetti:

- la sfera vegetale e animale all'interno degli affreschi;
- l'eccezionale presenza palese del sangue, elemento di norma celato nel panorama iconografico minoico;
- le interrelazioni tra le immagini con figure femminili e quelle con figure maschili.

³¹⁶ E' importante precisare che in questa disamina rientreranno solo gli affreschi figurativi del settore pubblico del piano terra e del primo piano (tralasciando quindi i frammenti che provengono dalla parte privata dell'edificio). Un discorso a parte, che necessita di un idoneo e specifico approccio, andrebbe fatto per le pareti aniconiche del secondo piano, da analizzare in relazione con le immagini e le funzioni dei piani sottostanti. I principali contributi a questo riguardo si trovano in Vlachopoulos 2016 e Vlachopoulos 2016a.

Data la connotazione rituale riconosciuta a Xeste 3, prima di affrontarne l'analisi del percorso iconografico, si ritiene necessario sottolineare l'importanza fondamentale dei sensi per la percezione delle immagini in generale e nella *performance* rituale in particolare³¹⁷.

L'oculocentrismo che caratterizza la moderna civiltà occidentale non deve far dimenticare che la natura della realtà è multisensoriale e che altre culture privilegiano e hanno privilegiato stili cognitivi più sensibili e attenti nei confronti del senso dell'olfatto o dell'udito³¹⁸; anche la modalità di percezione, infatti, è un prodotto culturale³¹⁹.

L'apparato sensoriale, fondamentale portatore di significato in ambito rituale come ormai riconosciuto anche grazie alla *sensory archaeology*, è sempre implicato nella fruizione delle immagini e degli spazi³²⁰. Inoltre le pratiche rituali, ora come nel passato, sono spesso accompagnate dalla stimolazione dei sensi, attraverso musica, cibi e profumi. Eventi sensoriali di vario tipo (visuali, olfattivi e tattili) potevano essere coinvolti nella *performance*, creando una 'rottura' con il quotidiano e attivando effetti mnemonici sul corpo³²¹.

A Xeste 3, oltre ai già citati possibili effettivi visivi realizzati tramite l'apertura e la chiusura dei *polythyra* (con il contestuale uso delle lampade per creare giochi di luce ed ombre), ci potrebbero essere state suggestioni date dall'utilizzo di incensi o di mazzi di fiori come quelli rappresentati nell'affresco della processione femminile (i fiori nel mondo antico erano apprezzati, oltre che per la loro bellezza³²² e in alcuni casi per il loro significato simbolico, anche per il profumo³²³) e da musiche, canti o vocalizzi che potevano accompagnare i rituali³²⁴.

³¹⁷ Per un approccio interpretativo ai dati materiali in archeologia che valorizzi tutti i sensi si rimanda a Hamilakis 2013. In relazione nello specifico al mondo minoico, la necessità di studiare in particolar modo l'iconografia religiosa con una prospettiva esperienziale e incorporata è stata sottolineata tra gli altri da Simandiraki-Grimshaw 2010.

³¹⁸ In ambito minoico l'idea che la divinità potesse essere sentita anziché vista potrebbe essere suggerita da alcune immagini diffuse nell'Egeo nell'età del bronzo di donne con le orecchie rosse. Una di queste è la cosiddetta "sacerdotessa" del vano 5 della West House di Akrotiri. Riguardo a questo argomento si veda Earle 2012.

³¹⁹ Relativamente all'antropologia dei sensi si veda Le Breton 2007.

³²⁰ Per una bibliografia a riguardo si veda Miatto 2019, pp. 54-55.

³²¹ Per approfondimenti si veda Chanotis 2011.

³²² Si pensi al vaso col grande mazzo di gigli dipinto nella West House, che può suggerire come i fiori fossero effettivamente utilizzati anche come elementi decorativi all'interno delle abitazioni.

³²³ È nota l'importanza assunta dai profumi nel mondo antico. In relazione nello specifico al panorama egeo si veda D'Agata 1997. Anche per questo è stato proposto che in alcuni casi quelle che sono state definite come lampade ritrovate nell'edificio fossero in realtà dei brucia aromi.

³²⁴ Sul ruolo della voce nella pratica rituale si veda Crippa 2015.

Malgrado il percorso di questo contributo sia basato sull'iconografia, si cercherà di non dimenticare il fatto che l'esperienza dell'utilizzatore dell'edificio era prima di tutto un evento corporeo; che passava necessariamente attraverso il corpo fisico e i sensi.

4.2 La sfera naturale e le sue implicazioni

La riflessione sul ruolo della 'natura' all'interno del programma iconografico di Xeste 3 necessita di una preventiva disamina di come questa presenza si concretizzi negli affreschi.

Elementi e contesti relativi al mondo vegetale e animale si presentano sotto diverse forme:

- paesaggi naturalistici senza la presenza di esseri umani;
- ambiente naturale che fa da sfondo a scene in cui sono presenti esseri umani (o loro manufatti come nel caso del santuario);
- piante, fiori e animali con cui uomini e donne interagiscono;
- singoli elementi utilizzati come decorazioni o ornamenti nelle *mises* femminili.

I riferimenti al mondo naturale sono numerosi (più di quanto in genere si pensi, quando si parla di Xeste 3) e, soprattutto, estremamente variegati.

Mentre alcuni di questi aspetti sono stati indagati in maniera approfondita, soprattutto in con un approccio tipologico per quanto che riguarda le *mises* e gli ornamenti delle varie figure femminili, altri non sono di norma stati presi in considerazione se non in relazione ad un più ampio ragionamento sulle scene naturali del panorama minoico, o alla ricerca di elementi che creassero un nesso iconografico che unisse tutte le immagini figurative di Xeste 3.

Gli affreschi in cui non compaiono donne o uomini vengono normalmente ignorati da chi si occupa dell'iconografia di Xeste 3; tra le poche eccezioni in questo senso si segnalano i lavori di Vlachopoulos, che in più di un'occasione ha tentato di immaginare un percorso di interpretazione che comprendesse anche i pannelli di norma considerati secondari³²⁵.

In un programma iconografico complesso e articolato come quello di questo edificio, la cui realizzazione è senza dubbio stata pensata in maniera coerente e in stretta relazione con gli spazi architettonici appena restaurati, ogni rappresentazione doveva in qualche modo contribuire a fornire degli aspetti complementari di quello che era un 'sistema' attraverso cui la società si rappresentava.

³²⁵ Si vedano per esempio Vlachopoulos 2008 e 2010.

In base alla classificazione precedentemente esplicitata si esamineranno quindi le caratteristiche di tutte le forme in cui il mondo naturale appare sulle pareti di Xeste 3, in modo da poter successivamente approfondirne l'analisi in maniera più consapevole.

4.2.1 Scene naturalistiche senza la presenza di esseri umani

Questa la categoria che presenta una maggiore variabilità, con contesti anche molto diversi tra loro. E' possibile suddividerla sottocategorie più omogenee:

a. Paesaggi naturalistici.

Vi si possono annoverare principalmente il grande affresco palustre con canne fiorite sorvolate da libellule e anatre (fig. 31 e fig. 32), realizzato nello stesso vano degli affreschi delle raccoglitrici e della dea ed il sottile fregio del vano 2 del primo piano (fig 33). In entrambi i casi si tratta di affreschi in condizioni frammentarie, che permettono tuttavia di riconoscere i tratti principali che dovevano avere nella loro integrità, la cui qualità è riscontrabile nella resa dei particolari oltre che nell'effetto complessivo. Un terzo esempio di immagini di questa natura, anche se con caratteristiche molto diverse, è l'affresco posizionato sulla scala principale dell'edificio, con la rappresentazione miniaturistica di un paesaggio montano.

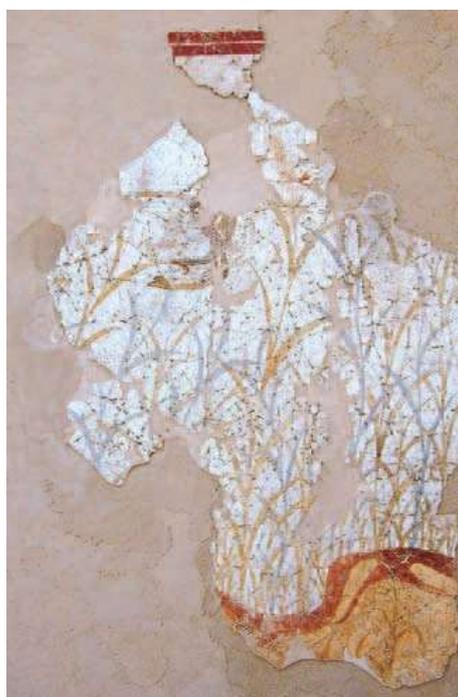


Fig.31 - Frammento dell'affresco palustre del vano 3 del primo piano e sua riproduzione
(da Vlachopoulos 2008, p. 459)



Fig. 32 - Dettagli dell'affresco palustre (Vlachopoulos 2008, p. 459 e 460)

Il lussureggiante affresco palustre doveva risaltare in maniera particolare anche grazie alle sue ampie dimensioni (copriva interamente una parete lunga quasi 4 metri³²⁶), con riproduzione del paesaggio a grandezza pressoché reale. Le canne fiorite spuntano da un ondulato fondo sabbioso; sulle loro foglie e infiorescenze poggiano delle libellule, mentre altre sono in volo³²⁷; alcune anatre³²⁸, una delle quali sta probabilmente nutrendo tre pulcini nel nido³²⁹, sorvolano il paesaggio. La composizione ha un effetto molto realistico³³⁰, tanto da far apparire la scena quasi una fotografia.

L'impressione di realismo di questo grande pannello è tuttavia fittizia; la fioritura delle canne e la dischiusa delle uova delle anatre avvengono in due stagioni diverse, rispettivamente autunno e primavera. L'artista ha dunque condensato in un unico 'fotogramma' quello che evidentemente era importante rappresentare, anche se appartenente a due momenti temporali diversi.

Il fregio del vano 2, che aveva una collocazione più defilata essendo posizionato al di sopra del *polythyron*, propone una scena di rondini che catturano delle libellule con cui nutrono i pulcini nel nido; con il tipico sfondo roccioso disseminato di crochi. Come per l'affresco precedente, la presenza dei pulcini nella realtà non dovrebbe essere coincidente con il periodo di fioritura del croco. Anche in questo caso quindi non è importante la coerenza dell'insieme, ma un altro tipo di principio.

³²⁶ Vlachopoulos 2000, p. 631.

³²⁷ Si sono riconosciute in tutto 14 libellule. Vlachopoulos 2000, p. 633.

³²⁸ Presumibilmente 6 o 7 esemplari sia maschili che femminili di germano reale, oltre a 3 piccoli nel nido. Vlachopoulos 2000, p. 639.

³²⁹ Vlachopoulos 2000, p. 642.

³³⁰ L'artista che ha dipinto questa scena doveva avere una profonda conoscenza della pianta ed è riuscito a trasmettere dettagli quali la curvatura delle foglie (anche con il particolare della libellula appoggiata sopra) e lo spessore di ogni singola infiorescenza. Vlachopoulos 2000, p. 633.



Fig.33 - Frammento del fregio del vano 2 del primo piano. (da Vlachopoulos 2008, p. 457)

Malgrado la sostanziale differenza relativa alla visibilità, in entrambi i casi si tratta della riproduzione di una scena afferente alla sfera naturale, ma manipolata al fine di trasmettere un preciso messaggio. Ciò che viene proposto è il fiorente e rigoglioso ritratto di un mondo in cui l'uomo è apparentemente solo uno spettatore.

L'affresco della scala principale, fatto per essere visto anche a pochi centimetri di distanza, ha un impatto del tutto differente. Il paesaggio (per quello che si può ricostruire dai frammenti) non contiene che le consuete rocce colorate e sporadici alberelli. La scala diversa è ottenuta grazie alla rappresentazione miniaturistica degli alberi (fioriti?) lungo i profili. L'importanza sembra data alla ricerca di rendere l'idea della vista panoramica, da distante (come fosse uno sfoggio di capacità, un esercizio di stile), a differenza di tutti gli altri affreschi dell'edificio dipinti a grandezza reale o quasi.

b. Scenario subtropicale

Nel vano 2 del piano terra si trova l'affresco con il paesaggio sabbioso disseminato di rocce colorate, caratterizzato dalla presenza delle due palme che racchiudono una scena di caccia ad una capra selvatica da parte di un felino, presumibilmente un leone³³¹, sopra cui volano una libellula e un'anatra.

Si tratta chiaramente di paesaggio non realistico, 'assemblato' utilizzando elementi del mondo naturale (anche esotico) ma imperniato sulla scena di caccia, in cui tutte le altre componenti sono una sorta di cornice visuale e metaforica all'immagine protagonista.

La rappresentazione della caccia alla capra selvatica (benché da parte di un altro animale e non di un umano) e quella di insetti e volatili richiamano le immagini

³³¹ Si sottolinea nuovamente come l'eventuale presenza di un leone sia un'anomalia; questi animali sono normalmente rappresentati in altri *media*, ma per quanto sappiamo ad oggi, mai in affresco.

distribuite in altri affreschi dell'edificio; il *focus* però è chiaramente sul rapporto preda/predatore (esplicito per gli animali terrestri e implicito per quelli volanti).

c. Scenario fantastico

A questa categoria è ascrivibile l'affresco del vano 2 del primo piano, in cui sono ritratte quattro scimmie blu antropomorfizzate in mezzo a una profusione di crochi (fig. 34). Tutte sono impegnate in attività tipicamente umane: una suona uno strumento musicale a corda, due brandiscono una spada e la sua elsa con dei gesti che sembrerebbero, secondo Vlachopoulos, richiamare una danza rituale³³² ed una quarta siede su una roccia battendo le mani. La scena nel complesso sembra rimandare ad un contesto di festa.

Colpisce la differenza rispetto alle altre attestazioni di gruppi di scimmie blu negli affreschi minoici. In genere questi animali sono in relazione esclusivamente con il mondo naturale nel quale si trovano. L'associazione con le armi e gli strumenti musicali non è usuale ed è interessante notare come sia la figura del musicista che tutto ciò che ha a che fare con le armi nell'iconografia minoica siano di norma attività riferibili esclusivamente al genere maschile³³³.



Fig. 34 – Frammenti dell'affresco delle scimmie (da Vlachopoulos 2008, p. 457)

Malgrado l'assenza di figure umane, è chiaramente al mondo antropico, e in particolare alla sfera maschile, che allude tutta la scena; tipicamente umane sono le

³³² Vlachopoulos 2010, p. 455

³³³ Poole 2020, p. 94.

attività rappresentate, per di più afferenti alla sfera della festa o del rituale, anche se svolte da animali in un contesto naturalistico. E' qui da rimarcare come la scimmia nell'iconografia egea sembri avere un significato liminale, essere una sorta di intermediario tra l'umano e il divino (tanto che nel pannello della dea è proprio una scimmia a porgere il cesto pieno di stimmi di croco).

Negli affreschi dove uomini e donne non sono presenti, pertanto, il richiamo alla sfera dell'umano può essere più o meno palese.

In ordine decrescente, è massima nella scimmie che svolgono attività completamente estranee alla loro natura e riferibili *in toto* a quella umana, camuffata nel gesto del felino che attacca la sua preda, metafora dell'uomo che caccia o sottomette il suo nemico, e apparentemente assente nei paesaggi naturalistici. L'affresco del canneto ed il fregio, tuttavia, contengono con ogni probabilità dei richiami a valori noti e condivisi nella società di Thera, fondamentali per la cultura che li ha pensati, scelti e rappresentati.

Forse solo il paesaggio montagnoso della scala non alludeva a dei significati altri, ma accompagnava semplicemente il visitatore di Xeste 3 al piano superiore, preparandolo in modo neutro e graduale a ciò che si sarebbe trovato davanti nelle sale successive³³⁴.

4.2.2 Ambiente naturale che fa da sfondo a scene con esseri umani

Difficilmente negli affreschi di Akrotiri le figure di uomini e donne sono rappresentate in un ambiente riconoscibile, che sia esso esterno o interno. Le raccoglitrice, al contrario, si muovono all'interno di un contesto naturalistico funzionale all'attività che svolgono, una superficie di rocce colorate disseminata di ciuffi di crochi fioriti. A Xeste 3 tuttavia il loro non è l'unico caso di scenario definito; anche la donna ferita è singolarmente inquadrata in una cornice quasi montuosa, caratterizzata dallo stesso tipo di rocce e piante. Il resto dei personaggi è ritratto sul consueto sfondo bianco³³⁵.

³³⁴ Vlachopoulos ritiene che questo tipo di paesaggio possa preparare il visitatore al contesto montagnoso e di difficile accesso in cui si svolgono le scene della raccolta del croco, al di fuori della città e dalle attività ordinarie. Vlachopoulos 2010, p. 182.

³³⁵ Lo sfondo bianco uniforme (tipico della pittura muraria delle Cicladi) senza nessun tipo di riferimento al contesto, caratterizza tutte le altre figure. Il fatto che tali rappresentazioni siano spesso circoscritte in profili dalla resa architettonica, unito al fatto che i piedi delle figure a grandezza quasi reale sembrano poggiare su un pavimento, farebbero pensare secondo alcuni che le persone in esso raffigurate siano ritratte in un ambiente chiuso. Essendo di norma però gli interni delle case dei benestanti affrescate con colori vivaci (molto diffuso il rosso, vedi Blakomer 2017), il fondo bianco probabilmente era solo un espediente cicladico mutuato dalla pittura vascolare, scelto per far risaltare maggiormente le immagini. Dovevano essere le figure umane stesse quindi, con le loro caratteristiche comuni o le loro peculiarità individuali, a bastare perché il

Peculiare nella scena delle raccogliatrici e della dea è il fatto che tale sfondo sia disseminato per tutta l'altezza della parete di ciuffi di croco. Questa particolarità potrebbe avere come scopo quello di dare un'idea dell'ambiente naturale costellato di fiori in cui la scena si doveva svolgere nella realtà, o piuttosto essere semplicemente un espediente per moltiplicare e far risaltare l'elemento visuale principale dell'affresco, dopo la dea³³⁶.

Mentre, per quanto riguarda l'affresco del primo piano, l'attività in esso rappresentata per sua stessa natura non poteva che avvenire in un contesto naturalistico, più controversa è la questione della donna ferita. Raffigurarla all'interno di un ambiente esterno roccioso doveva essere funzionale alla sua definizione, al suo riconoscimento o fondamentale al fine del messaggio che doveva trasmettere.

Gli elementi del paesaggio naturale che fanno da sfondo alle attività umane sono dunque molto standardizzati e si possono restringere a due categorie: le rocce multicolori (molto simili a quelle che caratterizzano il suolo vulcanico di Thera) e i crochi, che sono l'unico elemento vegetale abbinato alle rocce (che nell'affresco delle raccogliatrici e dell'offerta alla dea si diffonde metaforicamente fino a occupare l'intero sfondo della scena).

Le rocce sono di fatto l'unico modo per raffigurare l'ambiente esterno naturale in presenza di figure umane e i crochi l'unica pianta (una sorta di *pars pro toto*) destinata a rappresentarne la vegetazione. Non sembra esserci in questo una ricerca di realismo, ma semplicemente un utilizzo convenzionale di mezzi atti a rendere un concetto molto semplice: un luogo (l'ambiente extraurbano) e forse una stagione (l'autunno, il periodo in cui il croco fiorisce³³⁷). Evidentemente dovevano essere i soli elementi significativi nel momento in cui lo scopo era quello di contestualizzare alcune delle figure femminili rappresentate sui muri di Xeste 3.

4.2.3. Piante, fiori e animali con cui uomini e donne interagiscono

Il croco è senz'altro l'elemento predominante di questa categoria. Tutta la scena delle raccogliatrici e dell'offerta alla dea è basata proprio sull'interazione tra le giovani fanciulle e questo fiore le cui piante spuntano tra le rocce di Thera. Probabilmente anche la figura della donna ferita si rapporta in qualche modo con il croco che ha sotto al piede sinistro, che tiene leggermente sollevato in quanto sanguinante.

fruitore delle immagini fosse in grado di leggerle adeguatamente e di collocarle idealmente nel loro corretto contesto.

³³⁶ Non si può escludere naturalmente che ci fosse semplicemente un fine estetico.

³³⁷ Sul periodo di fioritura esistono molti contributi, essendoci anche varietà di croco che fioriscono in primavera. Gli studiosi sembrano ormai però unanimemente concordi nel riconoscere nell'autunno la stagione corretta. Si veda a titolo esemplificativo Porter 2000, pp. 614-621.

Un'altra tipologia vegetale con cui le donne interagiscono direttamente è quella dei fiori portati come offerte dalle 'matrone'. Si possono distinguere nettamente un mazzo di gigli bianchi e un mazzo di rose selvatiche, mentre si può immaginare per analogia che dei fiori di croco siano contenuti all'interno del cestino della stessa foggia di quello delle raccogliatrici.

La relazione tra la sfera femminile e quella vegetale è forse l'elemento che più spicca negli affreschi Xeste 3, vista anche la centralità che i crochi hanno nella scena principale. Può quindi non sorprendere il fatto che tra le offerte portate in dono dalle donne adulte ci siano grandi mazzi di fiori. Molto inusuale è invece che vi siano anche degli animali, nello specifico dei volatili, catturati e offerti ancora vivi.

Malgrado ci siano nell'arte minoica attestazioni di soggetti femminili associati ad animali, è estremamente raro che questo avvenga nelle scene di gruppo interpretate come processioni (dove le figure portano degli oggetti o dei beni) e comunque non è mai stato attestato in altri affreschi³³⁸.

I soggetti maschili, al contrario, sono rappresentati frequentemente anche negli affreschi in rapporto ad animali³³⁹, specialmente nei giochi coi tori (ma si pensi anche ai due *fishermen*, col loro bottino di pesce appena pescato). Le due scene dell'anticamera rientrano perfettamente all'interno del tipico repertorio delle attività maschili, anche se bisogna sottolineare che quelle di Xeste 3 sono degli *unicum*, in quanto non si conoscono ad oggi altre rappresentazioni di caccia/cattura su affreschi; questo tipo di attività era normalmente riprodotto su sigilli o altri oggetti trasportabili³⁴⁰.

Uomini e donne si relazionano quindi entrambi attivamente con elementi afferenti alla sfera della natura, ma mentre i maschi sembrano avere iconograficamente solo un ambito di competenza (il dominio tramite la cattura senza armi di animali particolarmente significativi dal punto di vista simbolico per la loro valenza sacrificale) quella delle donne è una realtà più sfaccettata, che si rapporta alla flora in modo privilegiato, ma che non manca di connessioni anche col mondo animale. Si noti tuttavia come la tipologia di fauna sia completamente diversa da quella associata ai soggetti maschili.

Tra gli elementi naturali con cui si relazionano i personaggi degli affreschi, una nota a parte va fatta relativamente alla fronda di olivo del santuario. Non ci sono in questo caso

³³⁸ Ci sarebbero solo due casi di questo tipo, contro i 26 riferibili a soggetti maschili, ma su altri tipi di supporti. Poole 2020, p. 94.

³³⁹ L'associazione tra figure maschili e animali è tuttavia molto più frequente in altri tipi di media, soprattutto la glittica, dove sono molto diffusi i soggetti relativi a caccia e cattura.

³⁴⁰ Shapland 2009, p. 264.

figure umane nel pannello, ma si tratta senz'altro di un contesto antropomorfizzato, essendo il santuario (o meglio la sua stilizzazione iconografica) un manufatto realizzato dall'uomo. Pur non essendoci esseri umani in prossimità del santuario, inoltre, tutte tre le figure femminili dell'altra parete sembrano direttamente o indirettamente rivolte verso di esso. La connessione tra la fronda d'olivo (che ha una resa estremamente realistica, tanto che sembra di poter toccare con mano il peso del ramo che sporge, rigoglioso e pieno di foglie) e i personaggi dell'*adyton* è quindi evidente, benché non esplicita.

La presenza di alberi o rami in iconografie relative a oggetti di culto in ambito minoico è nota, così come è relativamente diffusa la loro associazione con le doppie corna e con la rappresentazione del santuario. L'olivo frondoso che a Xeste 3 spunta da dietro, fino quasi a inglobare la struttura architettonica, rafforza un elemento che già per se stesso è denso di segni: le spirali e i gigli rossi che lo decorano, le corna da cui è sovrastato e soprattutto il sangue che lo sporca e cola lungo la facciata. L'albero doveva quindi essere un elemento di primaria importanza a livello iconografico se si è sentita la necessità di includerlo, in maniera peraltro così evidente, in un contesto già ridondante.

4.2.4 Singoli elementi utilizzati come decorazione o ornamento

A Xeste 3 l'abbigliamento e gli ornamenti femminili sono rappresentati con una ineguagliata quantità di dettagli. Tra gli altri spiccano, anche per la loro originalità rispetto a quanto avviene di consueto nel panorama iconografico minoico, i richiami al mondo naturale presenti nelle figure delle cosiddette adoranti, nella dea e nelle donne mature, tutti ampiamente analizzati in molti studi di approccio tipologico.

Il croco è senza dubbio il più ricorrente, ma possiamo riconoscere anche gigli, rose, rametti di olivo e, in due delle donne mature del corridoio del primo piano, decorazioni a tema animale (rondini e pesci volanti) nelle stoffe delle ampie gonne. Ci sono inoltre i particolarissimi vaghi di collana della dea, che riproducono libellule e anatre.

Se sono animali, dunque, si tratta di animali con le ali.

Molti studi tipologici sono finalizzati a cercare di attribuire ai singoli elementi un preciso valore semantico, come se fossero portatori di un significato preciso e univoco, e la loro scelta da parte di chi ha decorato Xeste 3 fosse mirata a veicolare un particolare messaggio. Questo procedimento di tentata decifrazione risulta piuttosto ardito in un contesto privo di scrittura, anche se è probabile che da parte dei fruitori degli affreschi ci fosse effettivamente un riconoscimento immediato e spontaneo di certi codici.

E' comunque indubbio che, data l'attività delle giovani raccoglitrice e la conseguente offerta alla dea, il croco dovesse avere una posizione centrale nell'affresco e quindi i suoi continui richiami all'interno delle *mises* sono pienamente giustificati dal contesto globale che lo vede assoluto protagonista.

Diversamente, per tutti gli altri elementi del mondo naturale che compaiono come decorazioni e ornamenti, si ritiene che più che l'analisi del singolo componente sia interessante e rivelatrice la compresenza di tutti gli elementi. Quello che è da notare è la profusione di rimandi alla sfera della natura che lega le figure femminili (con la sola eccezione delle raccoglitrice, che però sono fisicamente impegnate in un'attività che nella natura è immersa) al mondo vegetale e animale (volatile in particolare). La quantità di questi elementi è tale da essere quasi ridondante, ed è proprio questa la caratteristica che forse possiamo comprendere anche noi, moderni spettatori, al di là dei singoli motivi.

4.2.5 Riflessioni sugli elementi del mondo naturale a Xeste 3

Malgrado quella di Akrotiri sia generalmente definita pittura etnocentrica, a Xeste 3 i fattori riconducibili alla sfera naturale sono numerosi ed essenziali per il programma iconografico, sia quando sono associati alla figura umana che quando sono consistenti in autonome composizioni.

Ripercorrendone tutti gli elementi, emergono due principi, che saranno approfonditi di seguito: fertilità da un lato e metamorfosi dall'altro, entrambi strettamente connessi al concetto di tempo, ciclicità e continuazione.

4.2.5.a I paesaggi naturalistici e la fertilità

Molti studiosi si sono interrogati sulla funzione nella società minoica degli affreschi che rappresentano lussureggianti paesaggi naturalistici, caratteristici del periodo neopalaziale, chiedendosi se oltre ad un valore estetico avessero anche un significato simbolico³⁴¹.

Malgrado l'apparente naturalismo, i paesaggi sono caratterizzati spesso dalla compresenza nello stesso affresco di fiori che sbocciano in diverse stagioni dell'anno (coprendo in alcuni casi l'intero arco stagionale), come se si fosse voluto comprimere in un'unica composizione tutta la bellezza annuale della natura, (creando quindi un'immagine, seppur convincente, molto distante dal realistico); questa peculiarità è stata definita da Marinatos

³⁴¹ Tra i primi, Marinatos, che sottolinea come le scene naturali nell'arte minoica, che spesso ricorrono dove doveva svolgersi un'azione rituale, rappresentassero uno sfondo ideale per le attività di culto e non fossero mai solo decorative, bensì funzionali a un preciso significato. Analizzando gli affreschi paesaggistici di Thera è arrivata a concludere che fossero più simbolici che naturalistici. Marinatos 1984a, pp. 85-96.

“*ideal spring*³⁴²”. La primavera non sarebbe in questo caso coincidente con quella del calendario, bensì una immaginaria stagione di fioritura delle piante care al mondo minoico. Un dato interessante in merito è il fatto che l’accesso alle stanze con questo tipo di rappresentazioni, che si trovavano quasi sempre al primo piano degli edifici di prestigio, fosse ristretto e controllato. I fruitori dovevano essere pertanto esclusivamente membri della *élite* neopalaziale³⁴³, che era contemporaneamente anche committente di questo tipo di opere d’arte³⁴⁴.

A Xeste 3 gli affreschi paesaggistici si trovano effettivamente al primo piano (considerando quello della scala principale appartenente a una tipologia diversa, soprattutto a causa della scala miniaturistica) e descrivono in modo quasi fotografico un ambiente palustre, popolato di anatre e libellule, e un altro roccioso, con *focus* sul volo e la vita intrecciata di uccelli e libellule.

Vlachopoulos, che ha dedicato un articolo al motivo delle canne nel panorama iconografico di Thera³⁴⁵, ha evidenziato come quello di Xeste 3 sia l’unico esempio in cui queste sono fiorite all’interno di tutto *corpus* (a dire il vero piuttosto ristretto) delle rappresentazioni di canne negli affreschi minoici³⁴⁶. Questa eccezione rispetto alla regola convive nell’affresco del vano 3 con la scena del nutrimento dei piccoli da parte delle anatre, dinamica appartenente a un’altra stagione (anche questa è una forma di *ideal spring*). Evidentemente a livello comunicativo è stato ritenuto importante enfatizzare il

³⁴² Marinatos 195, p. 221.

³⁴³ Chapin 2004, p. 59-60.

³⁴⁴ Questo aspetto secondo Chapin (che è partita dall’assunto che, a dispetto della variabilità del contesto archeologico e del tema iconografico specifico - scenari rocciosi, canneti, ecc - i paesaggi egei riflettessero la reverenza nei confronti della natura, che implica la predominante presenza della dea della natura) comporta che i paesaggi naturalistici non fossero solo un elemento di sfoggio di prestigio e benessere, ma anche di conseguenza, un mezzo di esclusione e di controllo sociale. La studiosa ipotizza che la visione di tali affreschi da parte di eventuali visitatori non facenti parti della classe dominante potesse essere utilizzata da quest’ultima grazie al suo potente impatto psicologico. Per chi aveva la possibilità di accedervi, quindi, doveva essere come se la presenza della divinità nella natura fosse resa visibile e manifesta da parte dei proprietari delle dimore. Essere in grado di offrire una espressione formale del potere divino poteva contribuire a rinforzare l’esistenza delle classi e della distinzione a livello sociale. I membri delle élite dovevano usare il rituale per dimostrare il loro speciale rapporto con gli dei, specialmente la dea della natura. Gli affreschi paesaggistici fornivano una evidenza della comunicazione dell’*élite* con il divino, nonché il supporto della divinità alla classe dominante, giustificando in questo modo la stratificazione sociale. Chapin conclude che, al di là del significato simbolico dei singoli temi rappresentati, i paesaggi ritratti nelle pareti degli edifici minoici (dal senso complesso e multifaccettato come la società che li aveva prodotti) sottintendevano un intento religioso, forse più di quanto finora riconosciuto, ma che di fatto erano usati dalle *élite* per rinforzare la loro posizione privilegiata nella società. Chapin 2014, pp. 54-62. Secondo Angelopoulou, invece, non c’è una codifica univoca, applicabile ogniqualvolta ci si trovi di fronte a un affresco di questa tipologia, ma ogni composizione deve essere analizzata autonomamente. Angelopoulou 2000.

³⁴⁵ Vlachopoulos 2000.

³⁴⁶ Il tema delle canne era invece diffuso nella ceramica minoica, con una evoluzione autonoma nell’area cicladica. Vlachopoulos 2000, pp. 647.

momento della fioritura e quindi della massima espressione di fertilità, da far coincidere iconograficamente con la riproduzione degli uccelli. Sembrerebbe effettivamente essere la generazione, la proliferazione delle specie, il nodo centrale della rappresentazione.

Anche il fregio del vano 2 sottostà allo stesso tipo di dinamiche; i piccoli di anatra nel nido appartengono ad un'altra stagione rispetto a quella in cui fioriscono i crochi. Doveva essere però fondamentale rappresentare entrambe le realtà del mondo vegetale e animale al massimo dell'espressione della loro fertilità.

Quello che traspare dai paesaggi naturalistici è la volontà condensare in un'unica immagine le espressioni più rigogliose e prolifiche delle specie animali e vegetali che si è scelto di rappresentare. Non è tanto il singolo elemento ad essere portatore di significato, in quest'ottica, ma come si è scelto di rappresentarlo: florido e fecondo.

4.2.5.b Gli animali volanti: la metamorfosi e la ciclicità

Come si è visto, la fauna rappresentata sulle pareti di Xeste 3 si divide tra gli animali cornuti e con probabile destinazione sacrificale cacciati dagli uomini e quelli volanti delle scene naturalistiche e con figure femminili.

Per quanto riguarda quest'ultima categoria si tratta prevalentemente di anatre e libellule, presenti sia nel loro *habitat* naturale che nella collana della dea. Molti autori hanno sottolineato a questo proposito come, tramite questo tipo di ornamento, si crei una connessione tra la dea ed il mondo naturale, nelle sue accezioni acquatica, terrestre ed aerea. Taglieri, nel suo contributo sui vaghi di collana, ha evidenziato come la libellula potesse essere entrata a far parte dell'immaginario egeo grazie alla metamorfosi che compie nel corso della sua vita³⁴⁷, mentre le anatre, come altri uccelli acquatici, sembrano essere spesso associati alle divinità³⁴⁸. In merito all'abbinamento tra queste due creature, viene richiamato un comune collegamento con il principio di fertilità, in analogia a quanto attestato in Egitto e nel Vicino Oriente³⁴⁹.

Un aspetto che però non è stato rilevato e che in questa sede si intende sottolineare è il fatto che anatre e libellule siano anche rispettivamente predatore e preda. Negli affreschi naturalistici, infatti, è in questa veste che compaiono, ed è con una libellula in bocca che un'anatra vola verso il nido a nutrire i suoi piccoli.

³⁴⁷ Concetto quello della metamorfosi e della trasformazione particolarmente significativo in relazione ai presunti riti di passaggio connessi con Xeste 3 o, a parere di chi scrive, più probabilmente con la struttura della società di Thera dell'epoca.

³⁴⁸ Vengono citate le rappresentazioni di uccelli acquatici nei sigilli interpretate a seconda dei casi come epifanie divine, messaggeri divini o attributi della divinità. Taglieri 2019, p. 97.

³⁴⁹ Taglieri 2019, p. 92.

E' inoltre rilevante che non ci siano ad oggi altre attestazioni di libellule (di per sé non così frequenti nell'iconografia minoica) in affreschi parietali³⁵⁰.

Oltre a queste due specie in stretta relazione tra loro, tra gli animali volanti si devono considerare anche gli uccelli che compaiono nella processione femminile³⁵¹: sia quelli vivi cacciati con la rete (che chiameremo convenzionalmente rondini malgrado la loro identificazione precisa non sia certa), portati come dono dalla donna col mazzo di gigli, sia le rondini raffigurate nella gonna della figura adiacente.

Papageorgiou, che ha analizzato tutte le immagini del repertorio minoico in cui sono rappresentati uccelli vivi in ipotetici contesti di offerta (spesso su *medium* molto prestigiosi), ha evidenziato come normalmente queste scene non si limitino a rappresentare l'animale cacciato (e con ogni probabilità sacrificato e offerto), ma mostrino anche lo strumento utilizzato per la cattura, la rete (il sistema più sicuro per catturare degli uccelli senza ucciderli). La sua ipotesi è che si trattasse del simbolo di una categoria particolare di persone appartenenti all'*élite*, con ogni probabilità una classe sacerdotale³⁵².

La studiosa ha proposto di esaminare il possibile significato semantico degli uccelli³⁵³, in particolar modo quelli migratori, come esseri che vanno e vengono, visitano periodicamente altre regioni e così definiscono l'alternarsi delle stagioni e il ciclo della natura, e quindi della vita. E' possibile che, a causa del loro apparire e scomparire, fossero considerati dei messaggeri o dei mediatori col mondo divino³⁵⁴.

La presenza importante nel ciclo pittorico di Xeste 3 di anatre, rondini e libellule, in stretta connessione con la figura della dea e con le pratiche rituali, testimoniano di per certo come questi animali siano legati a dei concetti cari al pensiero degli abitanti di Akrotiri.

Quello che si propone in questa sede è che queste specie, uniche rappresentanti della fauna dei paesaggi naturalistici, vadano viste come facenti parte di un sistema ciclico di nascita,

³⁵⁰ *Idem*, pp. 93-94.

³⁵¹ Per lo stato di conservazione troppo frammentario si è scelto di non considerare la creatura volante che si riconosce tra i resti della donna verso cui si dirige la processione. La definizione di Vlachopoulos è di "*flying fish*", ma l'attribuzione al mondo marino non appare del tutto convincente. Di sicuro la creatura ha delle ali.

³⁵² Papageorgiou 2014, pp. 124-125. Si ricorda come anche per la donna con la gonna decorata con rocce e rondini sia stato ipotizzato da parte di Chapin uno *status* non ordinario. Il peculiare abbigliamento doveva denotare un preciso legame col mondo naturale in generale e con gli uccelli in particolare ed essere importante nel momento della pratica rituale

³⁵³ Per una bibliografia completa sulle scene che comprendono umani e volatili si veda Binnberg 2019, pag. 47.

³⁵⁴ Papageorgiou 2014, pp. 125. La rappresentazione non solo degli uccelli, ma anche della rete con cui venivano catturati, suggerirebbe a suo avviso la presenza all'interno delle cerimonie di individui con un potere unico (anche loro come gli uccelli intermediari col divino). La rete avrebbe quindi la funzione di codificare una classe particolare, soprattutto come segno di potere.

nutrimento, mutamento, morte e rinascita e che il richiamo negli affreschi con soggetti femminili rimandi proprio a questi concetti.

4.2.5.c Osservazioni finali

L'abbondanza di richiami alla sfera naturale a Xeste 3 (sia in associazione con le figure femminili, sia in autonome composizioni) rimanda ai concetti di fertilità e ciclicità.

Malgrado ci siano contesti in cui lo sfondo naturale ha forse solo un utilizzo funzionale volto a contestualizzare uno spazio diverso da quello urbano³⁵⁵, gli elementi vegetali e animali sono raffigurati nella loro forma maggiormente rigogliosa e prolifica.

La ciclicità propria delle stagioni, col perpetuarsi di morte e rinascita, si riflette sulle pareti di Xeste 3 tramite la fioritura delle piante, il nutrimento dei piccoli nati e forse l'andare e il tornare degli uccelli migratori. All'interno di questo processo è insita la trasformazione, il cambiamento, la metamorfosi, di cui non sono rappresentazione visuale solo le libellule, ma le stesse figure umane, femminili e maschili, rappresentate nella fase dello sviluppo.

La ridondanza dei richiami a questi concetti riporta a un principio caro agli antichi come quello del rinnovamento perpetuo, in cui uomo e natura fanno ugualmente parte di un unico sistema il cui governo è in mano a forze superiori.

La presenza della sfera naturale nelle sue molteplici sfaccettature all'interno di Xeste 3 rimanda alla profonda e complessa relazione dell'umanità col cosmo e con gli eventi al di fuori del suo controllo.

Angelo Brelich, nella sua *Introduzione alla Storia delle Religioni*³⁵⁶, ha analizzato sintetizzandolo in pochi, efficaci punti, il rapporto che si costituisce tra l'uomo (e di conseguenza la comunità) e l'ambiente in cui vive e opera. Il mondo 'naturale', che lui ha definito "extra-umano", è caratterizzato da leggi proprie e sfugge completamente al controllo da parte degli uomini. Cercando di difendersi e proteggersi da ciò che non può dominare, l'uomo ha elaborato delle strategie atte a cercare di disciplinare e ordinare gli eventi che non può governare³⁵⁷.

³⁵⁵ Nel caso dell'affresco delle scimmie, lo sfondo di rocce e crochi che colloca la scena in un ambiente naturale contribuisce a esaltare il contrasto tra gli animali e le attività umane che svolgono, accentuandone il carattere liminale.

³⁵⁶ Brelich 2006.

³⁵⁷ Questo processo avviene attraverso la collocazione dei fenomeni naturali, tra cui la vita umana stessa, in una "piattaforma umanamente ordinata". Tale struttura di origine culturale, che varia in base alla società e si evolve nel tempo, è basata su una serie di elementi interconnessi tra loro che si possono riconoscere in qualsiasi realtà umana. Le varie componenti (miti, simboli, culti rivolti a esseri extraumani, riti, norme e regole) hanno finalità diverse che concorrono nel complesso a controllare l'incontrollabile e a non rimanerne in balia del caos. Attraverso questa elaborazione culturale l'uomo risponde all'esigenza di "dare un senso", ordinare, domesticare e quindi controllare (o illudersi di farlo) il mondo in cui vive. Quello nei confronti

“... le singole società umane cercano di regolare e di tutelare la propria posizione in un mondo inteso come essenzialmente non-umano, sottraendone, investendo di valori e includendo in rapporti umani quanto ad esse appare d'importanza esistenziale.”³⁵⁸

I numerosi e variegati richiami al mondo naturale dell'edificio, con *focus* sulla fertilità e sulla ciclicità, sono forse un espediente visuale per richiamare e rinsaldare a livello iconografico l'ordine insito nella realtà così come la conosciamo (che si esprime anche con il ripetersi delle stagioni, il ciclico ripresentarsi delle costellazioni nel cielo, il ritmo biologico). Il fiorire e il riprodursi di piante e animali sono volti a consolidare ciò che è sempre stato, al fine di perpetuare la vita e la società stessa.

4.3 Xeste 3 e il sangue: un inedito nel panorama minoico

La rappresentazione visuale del sangue all'interno del ciclo pittorico di Xeste 3 è un elemento sorprendente per la sua estrema rarità, ma, mentre l'impatto visivo delle macchie di sangue gocciolanti nel santuario è molto forte, la goccia che cade dal piede della donna ferita è un particolare che non si coglie se non da vicino. L'unica altra attestazione minoica di sangue al di fuori di questo edificio è il ben noto sarcofago di Hagia Triada³⁵⁹ (fig. 35), in cui quello di un toro appena sacrificato viene raccolto in un vaso.

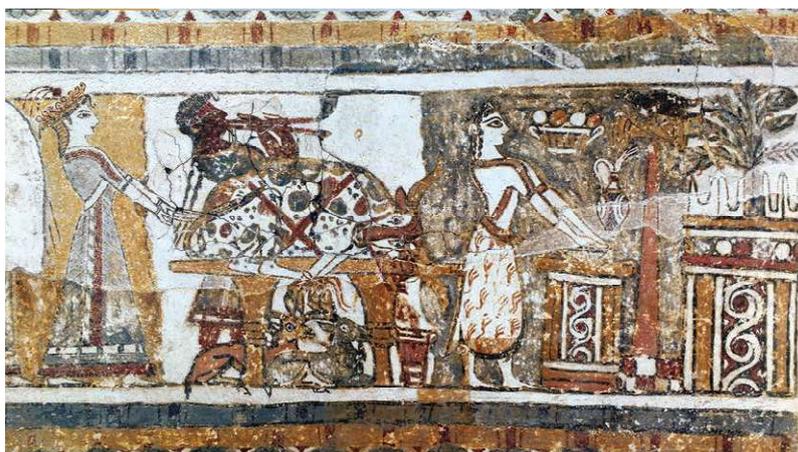


Fig.35 – Sarcofago di Hagia Triada, dettaglio (da Alexopoulos p. 495)

della natura diventa quindi un ruolo attivo in cui l'uomo tenta di inglobare nel suo mondo culturalmente plasmato anche i fenomeni di ordine naturale che ritiene più importanti. Questo complesso processo fondato su un paradosso è reso efficace dalla volontà umana di conferirgli potere. Si può parlare in questo caso di una “finzione creatrice”, a cui la comunità deve necessariamente credere per renderla funzionale alle proprie esigenze.

³⁵⁸ Brelich 2006, p. 65-66.

³⁵⁹ Alexopoulos 2021, pag. 506.

E' d'obbligo chiedersi come mai, nel contesto culturale minoico dove il sangue di norma è solo evocato e non rappresentato palesemente, a Xeste 3 questo sia raffigurato in modo manifesto per ben due volte alle pareti della stessa stanza (per altro a sua volta estremamente anomala), oltre ad essere raffigurato in una delle brocche mammellate ritrovate nell'edificio³⁶⁰ (fig. 36).

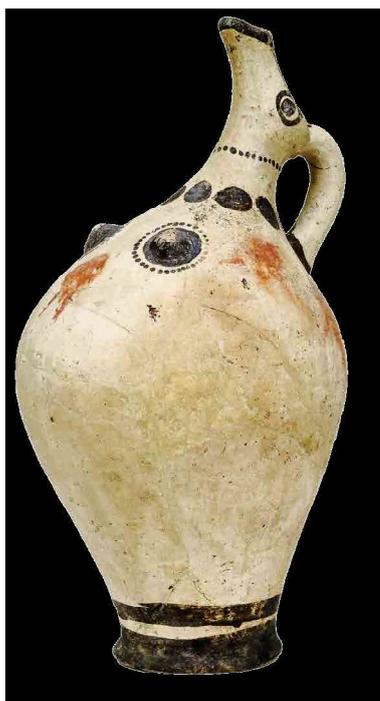


Fig. 36 – Brocca mammellata con macchie di sangue (da Osanna-Athanasoulis 2019, p. 220)

A Xeste 3 il sangue è inoltre indirettamente evocato dagli affreschi dell'anticamera rappresentanti la cattura dei due animali sacrificali per eccellenza del mondo minoico. Questo elemento acquista un valore ancora maggiore se si considera il fatto che nel Pillar 52 (scavato in corrispondenza dell'House of the Benches in un'area adiacente a Xeste 3) è stato trovato un enorme deposito di corna, principalmente di capre e tori, nonché la statua dorata del *golden ibex* all'interno del suo curatissimo ripostiglio.

³⁶⁰ Questa tipologia di vaso è considerata una brocca da libagioni. Per la descrizione dei contesti in cui viene normalmente rappresentata, in associazione a doppie corna e rami di albero, si veda Alexopoulos 2021, p. 507. Marthari si è chiesta come mai nella letteratura questi vasi siano associati costantemente al corpo femminile, ma non venga mai esplicitato che la parte superiore con il becco rimanda chiaramente alla testa di un uccello. Si tratterebbe quindi di una sorta di creatura ibrida. Marthari 2021, p. 486. Le affinità tra il vaso gocciolante di Xeste 3 e le immagini degli affreschi non si limitano alla modalità di rappresentazione dei rivoli di sangue che cola, ma in entrambi i casi il pigmento è steso al di sopra di uno sfondo bianco preparatorio, che fa spiccare in modo particolare il rosso; queste caratteristiche rendono l'effetto visivo del vaso molto simile a quello dell'affresco del santuario. Alexopoulos 2021, p. 507.

La correlazione tra le immagini dell'anticamera e la deposizione è stata approfondita dal recente contributo di Alexopoulos, che ha analizzato l'eccezionale ritrovamento alla luce degli affreschi e delle caratteristiche di Xeste 3. Oltre alle centinaia di corna trattate intenzionalmente con pigmento rosso³⁶¹, anche il *larnax* in argilla e la scatola di legno in esso contenuta, dentro a cui è stato ritrovato il *golden ibex*, erano in parte colorati di rosso³⁶². Il pigmento utilizzato è l'ocra rossa, diffusissima fin dal paleolitico, il cui amplissimo impiego è dovuto con ogni probabilità dal suo essere metafora del sangue³⁶³.

Nel suo contributo la studiosa ha evidenziato anche la presenza di panchine sia nell'anticamera di Xeste 3 che nella parete esterna dell'edificio affacciata alla Piazza dei Banchetti, nonché all'interno e all'esterno della prospiciente House of the Benches. La zona compresa tra questi 2 particolari edifici è quindi caratterizzata da una altissima densità di panchine, atte ad ospitare nel complesso decine di persone.

Alla luce di questo è possibile che la funzione e gli affreschi di Xeste 3 non siano comprensibili se non in relazione alla House of the Benches (non scavata se non in minima parte) e alla Piazza dei Banchetti che li divideva, in cui probabilmente la comunità si raccoglieva in particolari occasioni festive e rituali. La correlazione tra i due edifici sarebbe stata connessa all'atto sacrificale, probabile elemento centrale delle pratiche comunitarie a cui erano associati.

Ritornando al ciclo pittorico, bisogna sottolineare che mentre il richiamo iconografico alla sfera sacrificale è evidente, più enigmatico è il contesto architettonico nel quale gli affreschi con i riferimenti al sangue si trovano. La localizzazione nell'*adyton* e la relativa oscurità che caratterizzava questo spazio ambientano tali immagini, già di per sé stupefacenti, in un contesto davvero originale e difficilmente paragonabile.

³⁶¹ Alexopoulos ritiene che spalmare le corna delle vittime di rosso consacrasse gli animali, trasformandoli in offerte simboliche. Alexopoulos 2021, p. 511.

³⁶² Nel mondo minoico il colore rosso, prima utilizzato per dipingere l'interno delle case delle famiglie agiate, è diventato in epoca palaziale, un determinante a livello simbolico per il largo specchio semantico del rito, il culto e la religione. Gli oggetti dipinti in rosso sono fondamentalmente quelli a funzione cerimoniale e religiosa. Il rosso, essenziale nei decori interni, specie di aree cultuali, era una sorta di colore-segno, ma come colore del sangue e della vita, del dominio divino e del rituale umano, fungeva probabilmente anche da espressione cromatica di un certo livello sociale³⁶². L'autore sottolinea come si potrebbe forse obiettare che non si dia il giusto valore agli altri colori che formavano la paletta minoica, ma nessuno di sicuro cmq ha un significato simbolico di questo tipo. Significativo per esempio è come nel lessico della lineare B ci siano ben 9 termini per definire il rosso. Blakolmer 2017.

³⁶³ Alexopoulos 2021, p. 511.



Fig. 37 - Sangue sull'affresco del santuario, dettaglio (da Alexopoulos 2021, p. 492)

La scelta di rappresentare non solo la pratica ritualizzata della cattura dell'animale, ma anche il sangue (esito concreto dell'uccisione e della pratica sacrificale) potrebbe essere stata dettata dalla necessità di dare maggior forza (senza arrivare alla raffigurazione dell'atto cruento vero e proprio) ad un certo tipo di immagine.

E' da ribadire a questo proposito come non ci siano altri esempi nell'iconografia minoica di rappresentazione su affresco (e quindi di grandi dimensioni) di scene di cattura di tori o capre, presenti di norma in oggetti trasportabili. Utilizzare questi soggetti (che testimoniano ancora una volta l'originalità di Xeste 3), peraltro nel vano che fungeva da accesso a tutto l'edificio, mette l'accento su un rituale che, accompagnato dall'uccisione ritualizzata degli animali come doveva avvenire a Thera, implicava anche il trauma connesso all'atto cruento e allo spargimento di sangue.

Le immagini dell'anticamera, quindi, in connessione con quelle dell'*adyton* che esplicitano a livello iconografico l'esistenza ad Akrotiri dell'atto sacrificale (testimoniato a livello materiale dal deposito di corna), assumono una rilevanza che non gli è stata sufficientemente riconosciuta, data non solo dalla loro posizione nevralgica ma anche da una scelta ben precisa che mette in primo piano un'azione critica e "difficile da pensare" come quella dell'abbattimento dell'animale con il conseguente sacrificio³⁶⁴.

³⁶⁴ I due elementi che identificano sacrificio il carneo (per la cui trattazione approfondita si rimanda a Grottanelli 1999) sono la violenza e il cambiamento di stato a cui la vittima è sottoposta. L'azione del

L'uscita dallo spazio umanamente ordinato, la cattura di un animale appartenente al mondo naturale, la sua uccisione e il suo trasporto all'interno dell'area urbana attraverso una serie di gesti rituali (compreso la deposizione delle corna, elemento incorruttibile del corpo dell'animale) volti a sottoporre al controllo dell'uomo quello che non gli appartiene e quindi a ribadire un ordine che si oppone al caos esterno; tutto questo processo è richiamato dalle eccezionali immagini del piano terra di Xeste 3, che rispondevano probabilmente all'esigenza di rafforzare, anche con una rappresentazione visuale (limitatamente a quanto ritenuto accettabile a livello culturale), una pratica che gli abitanti dell'isola dovevano ritenere quanto mai fondamentale per l'esistenza stessa della comunità.

4.4 Maschile e femminile: una prospettiva d'insieme

Le figure maschili e femminili rappresentate a Xeste 3 sono spesso state studiate solo in relazione ai propri simili o nell'ottica di un'opposizione binaria maschio/femmina, come se si trattasse di due realtà separate e separanti. I soggetti di entrambi i generi, tuttavia, insieme a tutti gli altri elementi che caratterizzano il ciclo pittorico, sono unità complementari all'interno di un sistema di senso.

In premessa è necessario ribadire come le immagini prodotte da una società non siano un mero riflesso della realtà, ma possano esprimere anche degli ideali, o dei modelli, che possono contribuire a consolidare quello che è considerato accettabile o desiderabile per la cultura che li ha prodotti. Il modo in cui una società si rappresenta non corrisponde a com'è, ma a come vuol essere vista³⁶⁵; di mezzo ci sono valori, regole, convenzioni sociali e iconografiche.

La modalità di rappresentazione del corpo umano, come ha dimostrato Mary Douglas³⁶⁶, è intrinsecamente connessa alle caratteristiche della società, in quanto:

“il corpo sociale determina il modo in cui viene percepito il corpo fisico.

L'esperienza fisica del corpo, che è sempre condizionata dalle categorie sociali attraverso cui si realizza, sostiene una visione particolare della società: esiste un continuo scambio di

“rendere sacro” (tale è il significato letterale del termine sacrificio, al di là della precisa azione a cui si fa riferimento) riferisce del passaggio di ciò che è stato sacrificato ad una sfera diversa

³⁶⁵ Poole, in relazione alle immagini di donne in posizioni dominanti nel repertorio minoico, cita uno studio che tratta i casi in cui c'è un rovesciamento della realtà abituale, e le donne sono ritratte in un momento della vita in cui hanno un ruolo preminente al contrario di quanto succede nel quotidiano (come si può vedere nel fenomeno moderno della centralità assunta dalle spose nel giorno del matrimonio in società altrimenti dominate dalla componente maschile). Poole 2020, p. 151.

³⁶⁶ Si vedano Douglas 1979 e Douglas 1993.

*significati fra i due tipi di esperienza corporale, ed ognuna rinforza le categorie dell'altra*³⁶⁷.

La studiosa ha evidenziato la corrispondenza tra il modo di percepire e di gestire i confini sociali e quelli corporei, teorizzando che:

*“il corpo è un modello che può valere per qualsiasi sistema circoscritto: i suoi confini possono servire a raffigurare tutti i confini minacciati e precari”*³⁶⁸.

I corpi delle donne e degli uomini raffigurati sulle pareti di Xeste 3 sono dunque prima di tutto un riflesso delle dimensioni sociali, su cui, in particolare nei periodi di instabilità o crisi sociale, si inasprisce l'attenzione al fine di mantenere la 'purezza' e difendere i confini del corpo. E' su quest'ultimo, infatti, che vengono proiettati i rischi e le incertezze della vita sociale.

4.4.1 Accenno allo stato degli studi di genere nel mondo minoico

Solo dal 1980 si può iniziare a parlare di studi di genere applicati all'antico egeo, ma, come constatato da Hitchcock e Nicolaidou, per decenni si è applicata una metodologia non corretta e sbilanciata in favore dell'elemento femminile (spesso con posizioni femministe), a causa dell'attenzione rivolta quasi esclusivamente all'iconografia; questo è coinciso con la diffusione di un'obsoleta nozione di matriarcato³⁶⁹.

Negli ultimi anni si è sviluppato un approccio più equilibrato, che ha dato maggior peso al contesto archeologico, cercando di norma di evitare equazioni semplicistiche tra immagini e realtà sociale³⁷⁰ e che ha stimolato la ricerca in merito alla costruzione di genere anche per quanto riguarda la sfera maschile³⁷¹.

L'analisi del materiale iconografico rivela che colore della pelle, genitali, pettinature e abbigliamento sono stati utilizzati in età neopalaziale per distinguere genere, età e *status*³⁷².

³⁶⁷ Douglas 1979, p. 99. Douglas ha dimostrato anche che quanto più una società o un gruppo sono rigidamente strutturati, tanto più sarà predefinita la possibile varietà di espressioni corporee.

³⁶⁸ Douglas 1993, p. 186.

³⁶⁹ Hitchcock-Nicolaidou 2013, p. 502, con relativa bibliografia.

³⁷⁰ È stato anche lo studio degli scarsi testi in lineare A ad evidenziare come la realtà dovesse essere profondamente diversa da quanto rappresentato nelle immagini.

³⁷¹ Si vedano per esempio Chapin 2009 e Girella 2018.

³⁷² Quello che non è chiaramente attribuibile a un genere viene di norma associato in letteratura al maschile. Recentemente si è proposto che la binarietà del colore chiaro/scuro per il genere non sia del tutto corretta (potrebbe esprimere anche *status* o etnicità) e che l'assenza di pene o seno non necessariamente rimandi all'altro genere, ma forse a uno ambiguo. Hitchcock-Nicolaidou 2013, p. 515.

E' stato osservato a riguardo tuttavia come il classico costume minoico col seno scoperto, così come il perizoma per i maschi (entrambi molto diffusi), sembrano enfatizzare l'elemento fisico che distingue i due generi.

Gli affreschi di grandi dimensioni (spesso a grandezza quasi reale) rappresentano pressoché esclusivamente soggetti impegnati in attività rituali, mentre nelle composizioni miniaturistiche (nei diversi *media*) sono attestati anche altri generi di occupazioni, ma tranne rarissime eccezioni afferenti solo al genere maschile. Le donne sono quindi sostanzialmente ritratte solo in contesti rituali.

Sia maschi che femmine sono riconducibili all'*élite*. In entrambi i casi non si tratta di precisi individui, bensì di personaggi generici; spesso sono le donne che occupano posizioni spaziali primarie in contesti pubblici, ma l'affresco della "flottiglia" dimostra chiaramente come ci fossero figure maschili in ruoli di importanza preminente.

Nelle rare rappresentazioni di folle, si nota una netta divisione tra soggetti maschili e femminili, e difficilmente c'è interazione tra elementi dello stesso gruppo³⁷³.

L'ambito delle attività riconducibili al genere maschile tuttavia, a differenza di quanto avviene per quello femminile che ha quasi sempre un atteggiamento passivo, è piuttosto vasto e va dalla musica alla marineria, dalla pastorizia alla caccia e alla pesca (attività diverse che rispecchiano anche strati sociali diversi), oltre a tutto ciò che ha a che fare con le armi. Le figure femminili quando agiscono (e non sono semplici spettatrici) lo fanno sempre in un contesto rituale, l'unico in cui, in alcuni casi, i due generi condividono le stesse scene e le stesse attività³⁷⁴.

Nelle processioni, in cui a volte i soggetti coinvolti sono contemporaneamente maschi e femmine, c'è una specializzazione in merito agli oggetti che i personaggi portano; le armi sono appannaggio maschile, mentre solo le donne portano fiori o piante (riferibili a più della metà delle figure femminili)³⁷⁵.

Ci sono pochissimi esempi di interazione, in genere le figure sono isolate. Quando questo avviene, per i maschi si tratta di qualche forma di combattimento (dove normalmente uno

³⁷³ Per approfondimenti Chapin 2011.

³⁷⁴ Ci sono solo due donne impegnate in attività quotidiane in tutta l'iconografia minoica, le due portatrici del fregio miniaturistico della West House. Esistono inoltre attestazioni di donne che guidano carri, ma si tratta con ogni probabilità di un'azione rituale. Poole 2020, pp. 94-95

³⁷⁵ Poole 2020, pp. 85-92. Entrambi invece portano altri tipo di manufatti.

dei due ha una posizione più elevata)³⁷⁶, mentre per le donne si tratta sempre di processioni o altri contesti rituali³⁷⁷, come può essere anche la danza.

La conclusione principale a cui è arrivata S. Poole nel suo recente volume dedicato ai ruoli di genere del Bronzo Egeo, interpretati in base ai gesti e alla prossemica, è che le relazioni gerarchiche fossero prima di tutto intrageneriche.

In merito al rapporto tra i diversi generi, c'è qualche indizio che potrebbe far pensare, per quanto riguarda le donne, ad un atteggiamento di deferenza e per i maschi ad uno di dominazione (mai presente comunque nelle situazioni più formalizzate come quelle rituali)³⁷⁸. Di sicuro, secondo l'autrice, niente porta a dedurre che le donne fossero in posizione dominante³⁷⁹; era invece la gerarchia intragenerica ad essere una parte importante della fabbrica sociale³⁸⁰.

Un elemento molto discusso nella letteratura è la pressoché totale assenza di immagini relative alla maternità nel panorama minoico³⁸¹, benché siano presenti quelle di bambini³⁸². Su questa caratteristica, tuttora al centro di un vivace dibattito, sono state fatte diverse ipotesi. Olsen, con visione femminista, propone che i minoici fossero più inclini a presentare la donna nei suoi ruoli sociali, piuttosto che privati³⁸³. Rutter ritiene invece che l'interesse primario fosse monitorare l'esperienza dei loro giovani attraverso le varie fasi della vita individuale, o come membri di un gruppo di pari, piuttosto che come componenti della famiglia nucleare; il *focus* pertanto sarebbero i bambini stessi, non le cure parentali e la famiglia³⁸⁴.

Budin, sottolinea come la mancata rappresentazione della figura materna sia una chiara scelta:

*"The Minoans knew of mothers. They could portray mothers. They just did not want to."*³⁸⁵

³⁷⁶ Queste rappresentazioni si trovano quasi esclusivamente su oggetti trasportabili, che probabilmente andavano indossati (forse a indicare uno *status*, o piuttosto l'identità, a invocare una protezione o come forma di commemorazione) e che molto spesso coinvolgevano animali. Poole 2020, pp. 115-119.

³⁷⁷ A differenza di quanto avveniva per i maschi, nel caso delle donne rappresentate a coppie c'è normalmente un rapporto paritario. Poole 2020, pp. 122-124.

³⁷⁸ Poole 2020, p. 175.

³⁷⁹ Poole 2020, p. 176.

³⁸⁰ Poole 2020, pp. 96-98.

³⁸¹ Mancano del tutto anche rappresentazioni di nascita, allattamento, gravidanza, nonché di sesso, come se il soggetto fosse considerato inappropriato per una rappresentazione esplicita. Younger 2009, p. 580.

³⁸² Per una bibliografia completa si veda Budin 2010.

³⁸³ Olsen 1998.

³⁸⁴ Rutter 2003.

³⁸⁵ Budin 2010, p. 34

Su questa caratteristica come sul reale ruolo delle donne nella vita quotidiana, al di là dell'immagine convenzionale offerta dall'iconografia, non c'è ancora accordo tra gli studiosi e la questione è quanto mai aperta.

4.4.2 L'importanza degli affreschi dell'anticamera

Le scene di cattura di animali selvatici dell'anticamera sono state considerate molto di rado degli studi che si sono occupati di Xeste 3. In parte ciò è dovuto senz'altro ai problemi relativi alla conservazione e al restauro dei due affreschi, rimasti misconosciuti per decenni³⁸⁶.

E' evidente tuttavia che questa scarsa attenzione deriva anche dal fatto che la letteratura sull'edificio è caratterizzata da alcuni stereotipi che non hanno permesso la corretta valorizzazione del percorso iconografico nel suo insieme e che si basano su almeno tre presupposti che presentano delle criticità.

I seguenti assunti, dati talvolta per scontati, andrebbero per lo meno rivalutati al fine di una lettura che dia il giusto peso a tutti gli elementi del ciclo pittorico:

- a) Il principio del linguaggio figurativo minoico (individuato per la prima volta da M. Cameron) definito *sign-post*, secondo cui gli affreschi con figure di grandi dimensioni erano collocati negli stessi ambienti effettivamente destinati allo svolgimento delle azioni cerimoniali rappresentate³⁸⁷;
- b) La presenza di ambienti esclusivi riservati ai due diversi generi, per cui si fa riferimento al 'settore' femminile e maschile di Xeste 3;
- c) La supposta predominanza all'interno del ciclo iconografico delle scene femminili, con il pressoché completo disinteresse verso gli affreschi dell'anticamera.

Verranno proposte di seguito alcune riflessioni in merito a queste tematiche, principalmente al fine di rivalutare le relazioni e le interconnessioni tra gli affreschi con soggetti femminili e quelli con soggetti maschili, nell'ottica della complementarietà.

4.4.2.a. Il principio del *sign-post*

Il presupposto secondo cui le immagini non miniaturistiche degli affreschi rappresentavano nel mondo minoico le azioni che si svolgevano all'interno dei vani in cui erano riprodotte è un principio fondamentale su cui si basano gran parte delle interpretazioni di Xeste 3.

³⁸⁶ Si veda Papageorgiou 2021, pp. 583-585.

³⁸⁷ Cameron 1970, p. 165; 1978, p. 580, citato in Puglisi 2011, p. 329.

Tuttavia questa teoria nata negli anni '70 è oggi almeno parzialmente da ripensare in base a una concezione più articolata della relazione tra gli affreschi e lo spazio architettonico.

Nel volume del 2012 *Minoan Realities*, dedicato al rapporto tra immagini, architettura e società nel mondo egeo, Panagiotopoulos ha proposto uno schema per classificare gli affreschi minoici in base alla loro relazione (o meglio interazione) con il contesto architettonico, da cui emergono quattro categorie³⁸⁸:

1. immagini affermative/intensificanti: sono in armonia con la funzione pratica dello spazio³⁸⁹. Si tratta di una esperienza mimetica dell'azione dipinta.
2. immagini negative/di contrasto: generano una sorta di contro-spazio³⁹⁰. Il drammatico contrasto tra l'architettura e il soggetto dell'affresco, così come la copertura completa delle superfici, servivano a creare letteralmente uno spazio altro.
3. immagini complementari: interagiscono con le funzioni della stanza creando un terzo o virtuale spazio³⁹¹. Questo tipo di immagini è attivato dal rituale e/o dallo stesso atto del guardare.
4. immagini ambientali: Non avevano nessuna interazione con il contesto spaziale³⁹². Probabilmente servivano semplicemente a soddisfare le esigenze estetiche dei committenti.

In base a queste considerazioni, l'assunto che gli affreschi parietali di Xeste 3 rispecchiassero fedelmente ciò che si svolgeva all'interno delle singole stanze è quantomeno da discutere. Nel prendere in considerazione il rapporto tra spettatori, immagini e spazi architettonici è speculativo postulare che tra gli ultimi due ci sia una corrispondenza letterale. Risulta molto più produttivo cercare di capire, in base alla collocazione degli affreschi, alla loro accessibilità e al punto su cui gli artisti hanno voluto

³⁸⁸ Panagiotopoulos 2012, pp. 72-74.

³⁸⁹ Es: il Procession Fresco di Knosso, che mette in scena un evento che con ogni probabilità si verificava in quegli ambienti.

³⁹⁰ Es: stanze piccole e scure decorate con ricche immagini naturali, a volte arricchite da un'azione, forse rappresentante un rituale. I brillanti colori degli affreschi dovevano essere percepiti principalmente grazie all'illuminazione artificiale.

³⁹¹ Es: la sala del trono di Knosso, che secondo alcune teorie era occupata da sacerdotesse nel corso di una epifania rituale. Il trono è integrato nella composizione stessa, creando un'illusione prospettica stimolata dalla sincronizzazione tra azione reale e dipinta. Chi era seduto nel trono penetrava uno spazio iconico, un'area compatta, ermeticamente chiusa chiaramente separata all'interno di un terzo spazio virtuale composto da organismi viventi e immagini immobili.

³⁹² Es: le miniature.

che fosse accentrata l'attenzione degli spettatori, il ruolo che queste immagini dovevano avere nell'economia dell'edificio³⁹³.

4.4.2.b. Ambienti esclusivi per i due generi

Molti autori sostengono che all'interno di Xeste 3 ci fosse una “*differentiazione «sessuale» nella fruizione degli spazi*”³⁹⁴ in base ai soggetti degli affreschi rappresentati alle pareti (in particolare per i vani 3a e 3b)

Questo principio, che si fonda sempre sulla convinzione della corrispondenza tra immagini e spazi dove si trovavano, è tuttavia perlomeno da riconsiderare per due motivi.

Innanzitutto la netta divisione di scene con personaggi maschili e personaggi femminili in contesti rituali è una delle caratteristiche proprie dell'iconografia minoica. Questa peculiarità, identificata inizialmente da Marinatos che l'aveva definita “*segregation*”, è ampiamente attestata. Maschi e femmine compaiono insieme solo all'interno di rappresentazioni di folle (si pensi alle miniature della West House o a agli affreschi che raffigurano eventi a cui assistono decine di persone) o, per quanto attiene all'ambito rituale, occasionalmente nelle processioni³⁹⁵. In tutti gli altri casi noti non sono mai raffigurati all'interno dello stesso pannello. La rigida separazione tra affreschi relativi ai due sessi corrisponde quindi essenzialmente a una costante dell'arte minoica, e in sé stessa non ci dice niente di particolare rispetto all'edificio, che da questo punto di vista è assolutamente nella norma.

La seconda cosa da sottolineare relativamente a questa ipotetica ripartizione degli spazi riguarda la presenza delle scene maschili nell'anticamera. Le immagini di questo vano, unico accesso all'intero edificio, erano necessariamente sottoposte all'attenzione di tutti quelli che vi entravano, indipendentemente dal sesso. E' chiaro tuttavia che in questo caso non potesse trattarsi di attività che si svolgevano nell'edificio, visto il soggetto legato all'ambiente naturale (per quanto non palesemente rappresentato).

Ci si trova dunque di fronte a diverse possibilità; o gli affreschi dell'anticamera assolvono un ruolo diverso da quello degli altri presenti nei vani più interni (rispondendo a un tipo di necessità distinta), oppure in entrambi i casi si tratta di un tipo di relazione differente.

³⁹³ Secondo Panagiotopoulos, nel complesso le immagini degli affreschi minoici dovevano essere una sorta di specchio in cui gli spettatori vedevano riflesse le loro credenze, i loro sogni, l'identità sociale e il modo di vivere³⁹³, oltre ad avere senza alcun dubbio un importante ruolo socio politico. Panagiotopoulos 2012, p. 75. Sulla funzione sociale degli affreschi di Akrotiri si veda Blakolmer 2010b, p. 152.

³⁹⁴ Puglisi 2011, p. 329, a solo titolo di esempio.

³⁹⁵ Si vedano Poole 2020, pp. 27-28 e Chapin 2011.

Anche la scena delle raccoglitrici, d'altronde, è ambientata chiaramente all'esterno, così come la donna ferita è seduta all'interno di un paesaggio roccioso.

La simmetria letterale tra immagini e spazi si potrebbe pensare eventualmente solo per il vano 3b, il corridoio del primo piano con la processione femminile e forse la scena dell'offerta alla dea (malgrado lo sfondo disseminato di crochi, che però potrebbe essere solo allusivo). Il fatto che un tipo di rapporto diverso fosse presente negli altri casi, tuttavia, fa sorgere per lo meno dei dubbi.

Relativamente alla sfera rituale, non c'è dubbio che questa si possa riconoscere praticamente per tutti gli affreschi dell'edificio³⁹⁶ con la sola esclusione delle figure femminili dell'*adyton*, per le quali tale tipo di inquadramento non è così scontato e per cui restano valide le ipotesi mitiche o narrative.

Secondo la definizione fornita da Panagiotopoulos, quindi, più che trattarsi di immagini affermative/intensificanti, ci troveremo di fronte a una serie di immagini di tipo complementare, che potevano venire "attivate" da pratiche rituali che si svolgevano all'interno dei vani o anche, semplicemente, dallo sguardo.

4.4.2.c. La supposta predominanza femminile

La destinazione 'femminile' di Xeste 3 è uno degli stereotipi più diffusi nella letteratura, non solo di carattere divulgativo. Tuttavia, ad una attenta analisi, la componente maschile, al di là della centralità della scena della dea, sembra avere un ruolo decisamente meno secondario rispetto a quanto viene usualmente riportato.

Tolti gli affreschi della raccolta del croco e dell'offerta alla dea (parte di un unico e articolato processo rituale), il repertorio delle figure umane si divide sostanzialmente in parti uguali tra soggetti maschili e soggetti femminili (un totale di 8 maschi e 8 femmine).

Al di là del mero computo numerico, le raffigurazioni riferibili ai due sessi si possono suddividere in:

³⁹⁶ Relativamente alle raccoglitrici, la non quotidianità della scena ritratta è data, al di là dell'offerta finale dei crochi alla dea, dal fatto che, pur se impegnate in un duro lavoro all'aperto, le giovani sono vestite in modo ricercato e indossano un numero considerevole di gioielli; è piuttosto difficile immaginare che un'attività di quel tipo, peraltro svolta in un ambiente roccioso di difficile accesso, potesse essere praticata utilizzando un abbigliamento e degli accessori di quella tipologia (un altro esempio emblematico di come i gioielli dovessero identificare delle speciali occasioni rituali è quello dei *boxing boys* del Building Beta; è evidente quindi che la raffigurazione dei gioielli dovesse avere una finalità diversa da quella di rappresentare la realtà). Secondo Vlachopoulos quella dei gioielli non era una rappresentazione fedele della realtà; si trattava di un mezzo comunicativo funzionale all'atto dipinto, che è presumibilmente rituale. L'affinità di quanto rappresentato non sarebbe da cercare negli ornamenti personali/individuali dei singoli attori della scena, quanto nel campo delle attività rappresentate, quello delle pratiche rituali. Vlachopoulos 2012, p. 39. Anche per quanto riguarda la cattura degli animali dell'anticamera, possiamo pensare senza dubbi che si trattasse di un atto rituale. Papageorgiou 2018.

- a) scene di processione. Mentre quella del primo piano è unanimemente identificata in questo modo (quattro figure di donne che portano doni - fiori e, con ogni probabilità, una coppia di uccelli vivi - e una quinta conservata solo in minima parte, ma di cui è riconoscibile il vaso che regge), si propone in questa sede di assimilare anche le immagini del vano 3b a una processione, in questo caso di genere maschile³⁹⁷, per quanto forse finalizzata a un successivo rituale di purificazione³⁹⁸. Si tratta di fatto di 3 giovani maschi di diverse età che portano dei tipici oggetti riferibili alle processioni (recipienti presumibilmente per liquidi³⁹⁹ e un lungo tessuto) a una quarta figura maschile in questo caso adulta che regge un grande vaso. In entrambi i casi, quindi, si tratta della struttura formale della processione, che incede verso una figura centrale con ogni probabilità seduta con un grande vaso, dello stesso sesso di quello degli offerenti⁴⁰⁰. La differenza riguarda, oltre al genere, le età; mentre al piano terra gli offerenti sono dei ragazzi in vari stadi della giovinezza (nudi, come tipico nell'iconografia minoica per i giovani uomini), al primo piano si tratta di donne nella piena maturità, caratterizzate da un tipo di abbigliamento non convenzionale, ma sempre col seno scoperto come tipico per i soggetti femminili in contesti rituali. Pur con i dovuti distinguo, si ritiene quindi che entrambe le scene possano essere ricondotte alla forma della processione.
- b) le scene di cattura dell'anticamera. La loro posizione all'ingresso dell'edificio, per di più in un vano che, grazie alla presenza di panchine in marmo, doveva essere destinato anche alla funzione di sala d'attesa, ne fa un elemento fondamentale del ciclo iconografico. Tutti i fruitori (a qualsiasi titolo) dell'edificio transitavano per questa stanza e più di qualcuno, presumibilmente, doveva passarci del tempo. I soggetti pittorici scelti per un ambiente con questo tipo di utilizzo, ad esclusione di quelli con mero intento decorativo (che sicuramente non è pertinente al caso dell'anticamera di Xeste 3), dovevano essere sicuramente di primaria importanza,

³⁹⁷ Anche Blakolmer ha rilevato come si possano identificare diverse tipologie di processioni; il *topos* dal punto di vista iconografico comunque è quello di una fila composta da più di una persona che si muove verso una figura seduta o in piedi. Blakolmer 2008, p. 259.

³⁹⁸ Molti autori hanno infatti sottolineato in relazione a questi personaggi la presenza a Xeste di molti vasi per versare, nonché di vasche e utensili per liquidi nel vano 2 del piano terra.

³⁹⁹ Si ricorda che, contrariamente da quanto riportato nella maggioranza degli studi, anche il più piccolo tra i giovani del vano 3b originariamente reggeva tra le mani una piccola ciotola, ora non più visibile a causa del deterioramento del pigmento.

⁴⁰⁰ Buona parte delle pubblicazioni, comprese quelle più recenti, si riferiscono in questo modo all'uomo adulto del vano 3b (es. Doumas 2016, p. 300).

anche se probabilmente la loro funzione (legata alla natura duale e liminale di questo tipo di spazio) era diverso da quello delle immagini realizzate negli ambienti più riservati.

- c) scena con le tre figure femminili dell'*adyton*, ancora oggi così difficili da collocare. Abbigliamento e acconciature⁴⁰¹ delle tre donne, per quanto estremamente diversi, rimandano senz'altro a una sfera molto distante da quella del quotidiano.

Relativamente alle scene con figure umane, si evidenzia quindi un sistema in cui, al di fuori del vano dedicato alla dea e alle attività messe in atto in relazione alla sua figura, il resto delle stanze si divide in due spazi con rappresentazioni chiaramente rituali di processioni (diverse per sesso e età), uno la cui identificazione è incerta (tra l'altro inerente a uno spazio architettonico che a sua volta è inusuale e di non chiara destinazione) e un quarto che, accogliendo i visitatori di Xeste 3, doveva fare da "biglietto da visita" dell'edificio.

Quest'ultimo caso è quello su cui è più interessante e produttivo approfondire il ragionamento.

Vlachopoulos, che aveva cercato di ipotizzarne la funzione all'interno del 'sistema' Xeste 3, ha proposto che lo scopo di questi affreschi potesse essere quello di stabilire l'identità o fare l'elogio dei membri maschili della comunità tramite l'atto di domare animali selvatici. Gli affreschi collegherebbero quindi iconograficamente le prodezze maschili (e forse il loro svolgimento reale festivo/sportivo negli spazi aperti che circondano l'edificio) con gli animali sacrificali cacciati⁴⁰².

Papageorgiu ha suggerito nel suo recente contributo che nelle scene dell'anticamera si possano ravvisare invece delle vere e proprie prove a cui sarebbero stati sottoposti i giovani di Thera nel momento di transizione verso un diverso *status*⁴⁰³.

Inconsueta è comunque la scelta di posizionare tali immagini relative a pratiche rituali in un vano dall'accesso libero e non controllato dell'edificio, forse effettivamente più comprensibile nell'ipotesi in cui ci fosse un reale collegamento con l'esterno.

Parallelamente, appare significativo il fatto che entrambe le scene delle processioni siano collocate in ambienti poco accessibili e non indispensabili dal punto di vista della

⁴⁰¹ Le elaborate pettinature dovevano in qualche modo essere collegate a determinati eventi festivi e rituali (è ampiamente attestato in culture sparse in tutto il mondo che specifici costumi vengano riservati a precise attività rituali, e lo stesso si può pensare per le acconciature. Sheng-chieh Hsu 2012, p. 99) o, così come proposto anche per i gioielli, riprodurre modelli idealizzati. Vlachopoulos suggerisce in alternativa potrebbe trattarsi anche di una sorta di tecnica di propaganda, per impressionare i fruitori delle immagini. Vlachopoulos 2012, p. 40.

⁴⁰² Vlachopoulos 2010, pp. 177-179

⁴⁰³ Papageorgiou 2021.

circolazione nel settore pubblico dell'edificio⁴⁰⁴. In ambedue i casi la fruizione delle immagini poteva avvenire solo tramite una circolazione diversa da quella più diretta nei confronti delle pareti affrescate del vano 3a; al piano terra tramite la chiusura dei *polythyra* che collegavano il vano 4 all'*adyton*, e che avrebbero costretto quindi ad transitare attraverso il vano 3b (in cui comunque la visibilità dell'affresco sarebbe stata solo parziale, a causa della sottile parete che divideva in due trasversalmente la stanza) mentre al primo piano percorrendo il corridoio nello stesso verso delle donne in processione, quindi arrivando dalla scala di servizio⁴⁰⁵.

Questa particolarità potrebbe indicare delle modalità di circolazione alternative all'interno dell'edificio, diversificate in base a differenti tipi di utilizzo e variamente articolate, in base alle esigenze inerenti alle pratiche da svolgervi.

Quello che rimane imprescindibile era il transito attraverso l'anticamera e la visione dei suoi affreschi per tutti quelli che entravano a Xeste 3. Questo presupposto potrebbe far almeno parzialmente ripensare non tanto alle funzioni dell'edificio, di cui in assenza di testi scritti non potremo mai avere la certezza, quanto ai rapporti tra le figure maschili e femminili del programma iconografico di Xeste 3.

La supposta predominanza femminile negli affreschi di Xeste 3, basata sulla numerosa presenza di donne e sull'impatto visivo del loro splendido aspetto⁴⁰⁶ può essere in parte rivista, soprattutto in quanto buona parte di queste figure sono connesse all'immagine della dea sia iconograficamente che funzionalmente. Le vere protagoniste del primo piano non sono le donne, ma la dea. Tutta l'organizzazione spaziale degli affreschi è finalizzata a

⁴⁰⁴ Questo tipo di collocazione è ancora più strana se si pensa all'altra, imponente processione venuta alla luce ad Akrotiri, che occupava interamente le pareti della scala principale della maestosa Xeste 4 e accompagnava il visitatore fino al secondo piano dell'edificio.

⁴⁰⁵ La particolare collocazione della processione femminile potrebbe indicare, secondo Davis, che la sua visione fosse riservata alle giovani partecipanti al rito. Davis 1986, p. 404.

⁴⁰⁶ La ricercatezza espressa dall'abbigliamento e dagli accessori femminili è dovuta semplicemente a una diversa convenzione figurativa in merito alla rappresentazione in ambito rituale dei soggetti maschili e femminili, che dovevano evidentemente trasmettere dei valori diversi. Mentre i maschi giovani sono raffigurati scalzi e nudi o al massimo coperti da un 'perizoma' e con addosso delle peculiari calzature nei contesti 'sportivi' (in rari casi con degli accessori quali collane o braccialetti), e quelli adulti indossano solo un corto gonnellino, per le donne di qualsiasi età non è mai attestata la nudità, ma un ricco abbigliamento (caratterizzato spesso dalla presenza della gonna a balze) senza eccezioni con i piedi nudi e il seno scoperto. Queste due caratteristiche sono legate probabilmente a contesti rituali o cerimoniali, che si trovano spesso rappresentati negli affreschi degli edifici minoici. Per la storia della discussione sull'iconografia del seno scoperto nell'arte egea dell'Età del Bronzo si veda Morris 2009. Tradizionalmente questo connotato era stato collegato alla maternità, mentre recentemente è stato proposto che vi ci possa leggere un richiamo al mondo dell'eros. L'autrice propone invece un atteggiamento non dualistico che offra una possibilità di più complessi e stratificati significati simbolici. Vlachopoulos ritiene che il persistente stereotipo dell'immagine femminile con il seno scoperto e i piedi nudi sia connesso a dei processi mistici e ai ruoli che questi presuppongono. Vlachopoulos 2012, p. 40.

condurre alla figura divina⁴⁰⁷. Le raccogliatrici non sono che soggetti ad essa subalterne, esattamente come i due attendenti, la scimmia e il grifone.

Il resto dei personaggi che popola le pareti di Xeste 3 si può raggruppare in tre categorie:

- a) le tre enigmatiche figure dell'*adyton*, che al di là della loro possibile interpretazione come personaggi mitici o protagoniste di una storia locale, sono in evidente relazione con l'immagine del santuario. La loro identità individuale, quindi, è evidentemente subordinata al rapporto con il santuario e, di conseguenza, con la divinità.
- b) i partecipanti alle processioni. Queste pratiche rituali, che sembrano essere compiute in sé stesse, sono entrambe rivolte verso un soggetto dello stesso sesso ed esprimono una tipologia di gerarchia intragenerica come quella messa in evidenza da Poole.
- c) i giovani dell'anticamera che, collaborando a coppie, catturano gli animali destinati ad essere sacrificati e rendono visibile la connessione tra questo tipo di rito riservato al genere maschile e la pratica del sacrificio.

	Ambito rituale	Rapporto col divino	Rapporto con animali/sacrificio
Scene di cattura dell'anticamera	X		
Processione maschile	X		X
Figure femminili dell' <i>adyton</i>	?	X	
Raccolta e offerta dei crochi	X	X	
Processione femminile	X		?

Tab. 2 – Tipologie di rapporti con la sfera extraumana

Quello che emerge da questa veloce disamina degli affreschi con figure umane è, associata a una sostanziale equivalenza all'interno delle processioni, uno stretto (anche se non diretto) rapporto col divino per quanto riguarda i soggetti femminili e con la sfera sacrificale per i soggetti maschili (tab. 2).

All'interno di un contesto che esprime chiari rapporti gerarchici solo tra appartenenti allo stesso genere, non pare metodologicamente corretto supporre una posizione prevalente da parte dei soggetti femminili. ma semplicemente una modalità differente tra maschi e femmine di rapportarsi col sovrannaturale.

⁴⁰⁷ Palyvou 2012.

L'esistenza di subordinazione intragenerica, invece, sembrerebbe espressa oltre che nelle processioni anche tra soggetti giovanili di età diverse: nel vano 3b (attraverso il gesto del ragazzo con la stoffa che si gira verso il bambino dietro di lui, quasi per controllarlo o indirizzarne le gesta) e tra le due raccogliatrici della parete di destra.

In merito al rapporto tra le due ragazze, come segnalato da alcuni autori, si potrebbe pensare che quella davanti leggermente più grande si volti verso la sua collega più giovane come a volerla guidare, o darle delle indicazioni sulla corretta procedura di raccolta dei crochi. La subordinazione della più giovane, ovviamente con minore esperienza, sarebbe accentuata dalla posizione più elevata della sua compagna.

La sopraelevazione (manifestazione visiva di uno *status* superiore) sarebbe riconoscibile anche nelle tre figure identificate come centrali e maggiormente visibili da Palyvou (la dea, l'uomo maturo e la donna ferita)⁴⁰⁸, secondo alcuni abbinata anche a delle dimensioni leggermente maggiori. Tutte queste figure (di cui almeno due sicuramente sedute) sarebbero personaggi con una posizione di rilievo, espressa mediante l'utilizzo di diversi espedienti visuali, la cui preminenza è rivolta sempre e solo a individui dello stesso sesso.

Anche l'iconografia di Xeste 3 quindi evidenzia una gerarchia intraspecifica espressa in diverse forme, mentre non è possibile riconoscere tali dinamiche in merito alle relazioni tra i due sessi. La distinzione tra spazi femminili e spazi maschili fa sì che questo rapporto non sia mai chiaramente esplicitato, ma qualche riflessione si può fare in base alla distribuzione e alla accessibilità degli affreschi.

Come anticipato, le processioni dei due piani sono similmente collocate in ambienti non primari ai fini dell'accesso alle aree più riservate, quelle della dea e delle giovinette che raccolgono i fiori di croco per lei, e quella dell'*adyton*, con l'immagine del santuario. Questi due affreschi con richiami diretti al divino sono collocati nella zona più interna dell'edificio.

	Visione 'obbligata'	Visione 'facoltativa'	Visione 'riservata'
Scene di cattura dell'anticamera	X		
Processione maschile		X	
Figure femminili dell' <i>adyton</i>			X
Raccolta e offerta dei crochi			X
Processione femminile		X	

Tab. 3 – Accessibilità degli affreschi con esseri umani

⁴⁰⁸ Delle analoghe caratteristiche si potrebbero immaginare per la figura quasi completamente perduta della donna verso cui si dirige la processione femminile.

Se da un lato quindi si riconoscono nei due affreschi meno accessibili i due fulcri del programma iconografico, caratterizzati da un richiamo esplicito al sovrannaturale, dall'altro si può intuire nelle scene dell'anticamera una forma di introduzione al mondo 'altro', attraverso il dominio degli animali selvatici ed il sacrificio.

Le scene di cattura sono quindi una sorta di cornice all'interno di cui tutti gli affreschi dell'edificio vengono inquadrati. L'iconografia maschile, attraverso il suo rapporto con il mondo extraumano mediato dagli animali cacciati, sembra introdurre per gradi ad un contatto più stretto con la divinità rappresentato nella zona più riservata dell'edificio.

L'edificio di Xeste 3 con questo stratagemma sembra mettere in scena l'intero spettro delle credenze degli abitanti di Thera che, passando inizialmente attraverso le attività maschili di cattura e sacrificio degli animali selvatici porta alla presenza (solo rappresentata sulle pareti o forse in qualche modo incarnata da parte di un soggetto femminile) della divinità.

Alcuni ulteriori spunti interessanti in merito al ruolo rivestito dalle immagini dell'anticamera possono essere tratti da uno studio di Hamilakis, che ha indagato il ruolo della caccia nelle società che conoscevano l'allevamento, e quindi non più legate a quel tipo di pratica per la sopravvivenza⁴⁰⁹.

Lo studioso sottolinea che non si trattava solamente di una attività rischiosa a cui si dedicavano le *élites*⁴¹⁰, ma piuttosto di un complesso fenomeno connesso alla percezione di spazio e tempo, entrambe entità socialmente costruite. Il concetto fondamentale che viene messo in atto da questo tipo di dinamica è quello della marginalità, a sua volta socialmente determinata⁴¹¹. Tramite l'incontro con un regno distante e non familiare come quello degli animali selvatici si realizza l'uscita dal mondo conosciuto e regolato da leggi umane, e si concretizza l'opposizione centro/periferia⁴¹².

La caccia, oltre a non condividere la temporalità delle azioni quotidiane implicita nella routine delle interazioni umane, prevede anche un'uscita fisica dallo spazio dove il tempo è socialmente misurato⁴¹³ e acquisisce quindi valore come trasgressione delle barriere.

Grazie a questo tipo di caratteristica che implica l'attraversamento di margini fisici e culturalmente determinati, la caccia nelle società sedentarie è una delle strategie attraverso

⁴⁰⁹ Hamilakis 2003.

⁴¹⁰ Tali erano invece secondo Morgan i giochi coi tori, gli sport di combattimento e le acrobazie, tutte attività comparabili la cui funzione sociale era indubbiamente quella di esprimere vigore fisico da parte dei partecipanti giovani e atletici. Morgan 1988, p. 18.

⁴¹¹ Per il concetto di margine e le sue implicazioni si rimanda a Douglas 1993.

⁴¹² Questo tipo di opposizione semantica funziona esattamente come quella alto/basso, in cui un elemento definisce e presuppone l'altro.

⁴¹³ Lo stesso tipo di dinamica si ha con la guerra, in cui si esce dallo spazio e dal tempo misurato e si incontra l'altro, e con i lunghi viaggi, da cui nasce l'interesse per gli animali esotici. Hamilakis 2003, p. 240

cui si riconosce, produce e riproduce il potere; si tratta di una *performance* che mette in scena un *social drama* connesso alla nozione di spazio e tempo, ma anche alla legittimazione di *status*, identità di genere e ruolo⁴¹⁴.

L'incontro dell'uomo con gli animali, secondo quanto definito da Hamilakis, è quindi un complesso discorso dialettico che coinvolge questioni di percezione e organizzazione dello spazio e del tempo; è la negoziazione di queste due fondamentali dimensioni che è connessa al processo di esercizio e riconoscimento del potere da parte della società, piuttosto che semplicemente il controllo del selvaggio⁴¹⁵.

La presenza di un chiaro richiamo a questo tipo di dinamiche nell'iconografia nel vano d'accesso dell'edificio, una sorta di zona liminale tra il mondo esterno e quello interno, esalta da un lato l'esistenza dei confini (fisici e culturalmente costruiti) ed il loro superamento e dall'altro sembra essere funzionale a esplicitare e legittimare il controllo non solo sull'ingresso a Xeste 3, ma all'interno della società stessa. La potenza di questo tipo di immagine ampliata dalla sua posizione strategica e dalla piena visibilità sembra riflettere una ben pianificata strategia volta a consolidare l'autorità da parte del gruppo dominante.

4.4.3 Riflessioni finali: separazione o complementarietà?

L'analisi degli affreschi di Xeste 3 con la presenza di figure umane ha evidenziato come i pannelli con soggetti maschili e femminili assolvano a molteplici funzioni e rispecchino un diverso rapporto nei confronti dell'elemento divino.

Donne e uomini hanno in comune il fatto di partecipare attivamente ad una processione in cui portano doni (manufatti per i maschi ed elementi del mondo vegetale e animale per le donne) e in cui incedono verso una figura del loro stesso genere, ma di *status* più elevato, forse un operatore rituale. Entrambi mettono in atto una *performance* che si svolge all'interno di una classe omogenea di individui, rappresentata in prossimità del vano con i riferimenti alla divinità.

Dove la presenza del divino è palese, come nella scena dell'offerta alla dea, e dove è richiamata solo iconograficamente, come nell'*adyton*, sono coinvolte le figure femminili, che però non hanno mai una relazione diretta con la divinità. Al piano terra le tre donne sono solo rivolte, direttamente o indirettamente, verso il santuario, mentre una chiara relazione iconografica tra quest'ultimo e la donna ferita è denotato dal rametto di olivo che

⁴¹⁴*Idem.*

⁴¹⁵*Idem* p. 241.

le spunta tra i capelli. Al primo piano, benché la raccolta dei crochi sia chiaramente destinata alla successiva offerta, questa non viene fatta da una delle giovani, ma dalla scimmia blu che funge da un intermediario tra il mondo umano e quello extraumano. Malgrado le figure femminili abbiano quindi un rapporto esplicito con la sfera del divino, questo non è mai diretto, bensì mediato.

Anche i soggetti maschili, attraverso la cattura di animali selvatici e il loro successivo sacrificio (non rappresentato, ma richiamato iconograficamente dal sangue che cola dalle doppie corna nonché attestato dall'adiacente deposito votivo della House of the Benches) instaurano un rapporto con la sfera extraumana. Gli animali selvatici catturati, uccisi e sacrificati, subiscono una trasformazione che li sottrae al mondo 'altro' e li inserisce in quello umanamente ordinato. Allo stesso tempo questo tipo processo, che coinvolge i limiti e i confini del corpo e della società, è strettamente connesso all'autorità e al potere, che la pratica rituale contribuisce a consolidare.

I due generi nelle rappresentazioni di Xeste 3 esprimono quindi un differente e complementare modo di relazionarsi con il mondo extraumano.

Allo stesso tempo però le immagini relative alle donne e agli uomini riflettono entrambe l'esistenza di rapporti di subordinazione intragenerici. Tale tipo di relazione è palese nei confronti di elementi di *status* più elevato, che rivestono un possibile ruolo di mediatori verso la sfera non umana, ma può essere riscontrata anche all'interno del gruppo dei soggetti più giovani. Sia nella scena delle raccoglitrice che nella processione maschile, quando due giovani sono vicini quello più grande è girato all'indietro verso il più giovane (rivolto metaforicamente verso uno stadio precedente della propria vita), come a volerlo controllare, aiutare o guidare. Tale relazione non si riscontra nei giovani uomini che catturano gli animali nell'affresco dell'anticamera, ma questo è coerente col fatto che si tratti di ragazzi della stessa età, come sembrerebbe dimostrare in un caso la perfetta sovrapposizione e nell'altro la stessa tonalità utilizzata per il colore della pelle e, presumibilmente, lo stesso tipo di abbigliamento.

Sulle pareti di Xeste 3 è rappresentato inoltre, con i limiti propri dei canoni iconografici, tutto lo spettro del corpo sociale, che va dall'estrema giovinezza all'età adulta⁴¹⁶. La presenza di donne e uomini maturi sembra testimoniare il coinvolgimento della società nei rituali in cui sono impegnati i giovani della comunità.

⁴¹⁶ L'iconografia minoica manca quasi completamente di soggetti anziani (riconoscibili forse solo in un paio di casi) ed è estremamente rara anche la rappresentazione di infanti, in ogni caso mai presenti negli affreschi. Quello del vano 3b di Xeste 3 è il soggetto più giovane attestato in una pittura parietale. Si veda per approfondimenti Rutter 2003.

Se da un lato quindi l'apparato iconografico di Xeste 3 mette in mostra il diverso rapporto del mondo maschile e femminile con l'extraumano, dall'altro evidenzia come entrambi i generi partecipassero attivamente (con modalità per certi versi analoghe, pur con i dovuti distinguo) nelle attività rituali e come tutto il corpo sociale fosse chiamato in causa.

Gli affreschi con soggetti maschili e femminili sembrano poter mostrare tutto il loro potenziale comunicativo solo se interpretati in una prospettiva che non li isoli gli uni dagli altri e non li interpreti in chiave oppositiva, bensì li consideri come espressioni complementari della complessa rete di ruoli sociali in cui la rappresentazione del corpo umano è imbrigliata.

4.5 I fattori anomali di Xeste 3: una breve esposizione

La panoramica effettuata sull'intero ciclo di affreschi ha permesso di rilevare un numero consistente di fattori anomali di varia natura, che vanno ad aggiungersi ad elementi inusuali ben noti, quali la presenza dell'*adyton*.

A livello architettonico, la presenza di questo tipo di vano, come risaputo, è un *unicum* al di fuori di Creta, come pure l'organizzazione degli spazi e il numero elevato e la distribuzione delle pitture parietali all'interno dell'edificio non hanno paralleli.

Tuttavia è nelle immagini degli affreschi che si riscontra il maggior numero di caratteristiche sorprendenti.

Alcuni elementi relativi a Xeste 3 sono estremamente rari nell'arte minoica in generale; altri invece, pur rappresentando dei temi diffusi nell'iconografia, sono delle assolute novità in merito alle rappresentazioni di grande formato su affresco.

Tra le componenti inusuali del ciclo pittorico si possono riconoscere:

- a) donne con un ruolo attivo, impegnate in una pratica non esclusivamente rituale
- b) l'interazione tra soggetti al di fuori della sfera strettamente rituale
- c) una donna che porta in processione degli animali (soggetto attestato di rado e solo in oggetti di piccola dimensione)
- d) il sangue rappresentato palesemente, il cui solo altro esempio noto è quello del sarcofago di Hagia Triada, oltretutto con ogni probabilità più recente di secoli
- e) una delle rare prove iconografiche della pratica della cattura di uccelli con le reti

- f) la presenza su affresco di grandi dimensioni (per quanto non certa ad oggi) di un uomo seduto, per giunta in posizione centrale, soggetto non frequente finora relativo solo a oggetti trasportabili e affreschi miniaturistici⁴¹⁷
- g) la rappresentazione su affresco di:
- 1) libellule
 - 2) leone o altro felino (se confermata)
 - 3) palme
 - 4) scimmie impegnate in attività umane afferenti in *toto* a quelle ascrivibili nell'iconografia minoica esclusivamente a soggetti maschili
 - 5) scene di cattura di animali da parte di giovani uomini (in genere il tema è presente nei manufatti di piccole dimensioni)

Tutti questi aspetti veramente sorprendenti (*in primis* per la loro compresenza) conferiscono al programma iconografico di Xeste 3 un carattere di assoluta novità che non ci sembra sia stato fin qui adeguatamente evidenziato.

L'unicità che contraddistingue il percorso pittorico di Xeste 3, oltre a quella relativa alle sue caratteristiche architettoniche, suggerirebbe di essere ancora più cauti nel prendere questo edificio e le sue immagini come base su cui fondare ipotesi da estendere a tutto il mondo minoico.

Un così diffuso utilizzo di soggetti e temi inusuali fa nascere una nuova domanda in relazione a Xeste 3, che va ad aggiungersi a tutte le altre ancora senza risposta.

Ci si chiede perché committenti e artisti che hanno pensato e realizzato questo ciclo pittorico abbiano 'scelto' una serie di elementi così originali. Per quanto sia da tenere in considerazione un certo grado di sperimentazione, difficilmente si può pensare che i nuovi soggetti introdotti siano frutto solo della casualità.

4.6 Considerazioni finali

Attraverso l'analisi delle tre tematiche proposte sono emersi alcuni elementi che paiono di particolare interesse al fine di un successivo approfondimento.

I concetti di fertilità e rigenerazione trasmessi dalle immagini naturalistiche, soprattutto attraverso la fioritura annuale delle piante e il nutrimento dei piccoli, richiamano al rinnovamento perpetuo, all'interno di un tempo ciclico che garantisce la continuità.

⁴¹⁷ Poole 2021, p. 137

La metamorfosi, rappresentata metaforicamente dalle libellule, è incarnata dal corpo dei giovani che, attraverso tutte le fasi della giovinezza, si incamminano verso la maturità. In questo percorso non sono soli; a Xeste 3, oltre alla presenza del divino, c'è quella della comunità, impersonata dai soggetti adulti degli affreschi, che sembrano rimarcare l'importanza della trasmissione intergenerazionale.

Le scene di predazione, messe in atto dai giovani in anticamera, ma anche dal felino nel vano 2 e dagli uccelli che catturano le libellule, coinvolgono sia uomini che animali. Si tratta di un motivo che presuppone l'uccisione violenta, ma contemporaneamente rappresenta visualmente il nutrimento e la ciclicità.

Il continuo scambio tra le sfere afferenti all'umano e all'extraumano (con la presenza di soggetti liminali quali le scimmie) è messo in scena tramite il dialogo che si instaura tra i vari affreschi. L'interconnessione tra il mondo degli uomini e quello della natura, espressa nella sua forma più ferace, evidenzia i concetti di persistenza e rigenerazione.

La vita che si perpetua attraverso morte e rinascita, nelle fioriture stagionali, negli uccelli migratori che partono e ritornano, nel predatore che caccia la preda, nei giovani che si sviluppano e crescono per poter un giorno procreare e accompagnare nuove generazioni: tutto ciò avviene sulle pareti di Xeste 3, sotto l'egida della divinità.

Le componenti femminili e maschili rispecchiano una diversa relazione con il mondo 'altro'; le pratiche sacrificali, richiamate dagli affreschi dell'anticamera dell'*adyton*, sembrano fare da presupposto a un successivo e più diretto rapporto della sfera femminile con il divino.

La presenza degli animali, quali le scimmie e il grifone, accentua il carattere di liminalità del ciclo pittorico, continuamente a cavallo di margini e confini tra l'umano e l'extraumano.

I personaggi di entrambi i generi, implicati in attività rituali specifiche, dimostrano un'analogia forma di subordinazione intragenerica, mentre non è stato possibile identificare una chiara chiave di lettura in merito ai reciproci rapporti. Se da un lato le donne hanno un ruolo da protagoniste nei confronti del contatto, anche visivo, con la divinità, è attraverso una soglia protetta dagli elementi maschili della comunità che si accede all'edificio.

Sorprende vedere comunque come le donne siano coinvolte anche in attività dinamiche e non stereotipate. E' interessante inoltre notare la stretta connessione tra il femminile e le creature volanti, che sembra denotare un rapporto speciale e privilegiato.

Risalta infine il carattere di assoluta originalità del ciclo iconografico, che si concretizza in immagini parietali inedite e per certi versi inaspettate.

5. Conclusioni

Dopo aver esposto le caratteristiche dell'edificio di Xeste 3, inquadrandolo nel contesto del sito di Akrotiri, e descritto tutti gli affreschi che formano il suo ineguagliato ciclo pittorico, si è proceduto ad esporre una sintesi degli studi che si sono interessati alle sue pitture parietali, evidenziandone in alcuni casi i limiti, dovuti soprattutto alla selezione operata in merito alle scene da considerare, al fine di supportare teorie a volte aprioristiche.

Questa prima parte, di tipo prevalentemente descrittivo, è seguita da un approfondimento in cui, ripartendo dalle fonti, si è cercato di ripercorre l'intero percorso iconografico senza isolare i singoli elementi, ma considerandoli come un 'sistema' complesso che può essere analizzato solo se valutato nella sua totalità.

A questo fine si è scelto di utilizzare un approccio interpretativo di tipo tematico, che ha interessato la sfera del mondo naturale (vegetale e animale) e la sua funzione all'interno degli affreschi, l'inusuale presenza della rappresentazione del sangue e le interrelazioni tra i personaggi maschili e quelli femminili.

Al fine di svolgere una analisi quanto più rigorosa possibile sulle fonti e sui dati a disposizione, si è utilizzata una prospettiva metodologica di tipo storico - religioso.

Le principali evidenze emerse dallo studio in merito alle tematiche proposte sono di seguito sintetizzate.

L'articolata presenza della sfera naturale, in scene con esseri umani o in composizioni autonome, ha un ruolo rilevante nel progetto iconografico dell'edificio. I paesaggi naturalistici, apparentemente realistici, ma in verità composti dall'unione delle espressioni più floride e prolifiche della fauna e della flora rappresentata, hanno continui rimandi agli elementi vegetali e animali presenti nei pannelli con figure di donne. La correlazione con il concetto di fertilità, già segnalata più volte in precedenti studi, in associazione con la componente femminile degli affreschi, va a nostro avviso integrata. Spiccano infatti i temi della metamorfosi e della trasformazione, incarnati dal motivo della libellula, che pare una metafora dei cambiamenti testimoniati dalle immagini dei corpi di giovani di entrambi i sessi. Risalta inoltre la tematica della predazione, espressa attraverso gli uccelli che catturano gli insetti (anche con lo scopo di nutrire i propri piccoli) e la caccia ad una capra da parte di un felino, chiaro parallelo delle scene maschili dell'anticamera. Nel rapporto

predatore/preda si concretizza non solo la lotta per la vita, ma l'ordine del mondo, in cui la morte è finalizzata a una successiva rinascita.

Il rapporto speciale che è emerso tra le figure femminili e gli animali volanti (anatre, rondini, libellule) è parso particolarmente significativo e si è proposto di collegarlo alle nozioni di ciclicità e rinnovamento, in associazione a tutti gli altri elementi della natura.

Più che di fertilità in senso stretto, quindi, la sfera naturale sembra raffigurare in modo ridondante la connessione al tempo ciclico e alla necessità di rigenerarsi, ma contemporaneamente di perpetuare l'esistenza e la memoria della comunità.

La rappresentazione palese del sangue, elemento di spicco nell'immagine del santuario dell'*adyton*, già densa di segni relativi alla presenza del mondo 'altro', appare comprensibile solo in relazione alle immagini dell'anticamera e ai sacrifici che dovevano seguire la cattura degli animali. La scoperta del deposito di corna ritualmente trattate in un'area adiacente a Xeste 3 supporta la tesi del ruolo fondamentale che questo tipo di pratiche doveva avere all'interno della società. Mentre le figure femminili del vano ribassato, compresa l'enigmatica donna ferita, rimangono per noi indecifrabili, prende forza in quest'ottica il peso delle scene maschili all'ingresso dell'edificio, che testimoniano anche la ricerca da parte degli abitanti dell'isola, attraverso il superamento di soglie e confini, di conferire un ordine al caos proprio del mondo extraumano.

L'analisi dei personaggi maschili e femminili di Xeste 3 e delle loro interrelazioni ha evidenziato una analoga gerarchia intragenerica. Poco si può dire, invece, in merito al rapporto tra i due generi, a causa delle caratteristiche dell'iconografia minoica, che distingue nettamente le scene in cui essi compaiono. Si riconosce però nelle immagini di Xeste 3 una diversa relazione con la sfera divina, con cui il femminile sembra avere un rapporto privilegiato, mentre il maschile si relaziona con l'extraumano prevalentemente attraverso gli animali catturati e sacrificati.

Appare però significativo il fatto che, a fronte di stanze ad accesso controllato in cui è rappresentata la divinità o una sua manifestazione come il santuario sormontato da doppie corna, all'ingresso dell'edificio, manifeste a tutti quelli che vi accedevano (e che forse nell'anticamera aspettavano sulle panchine), vi fossero le scene di cattura di animali selvatici da parte di giovani maschi, a fare da cornice e premessa a tutto il percorso iconografico.

La disamina dell'intero ciclo di pitture parietali ha permesso infine di rilevare molteplici fattori inusuali all'interno degli affreschi. L'originalità di Xeste 3 si manifesta quindi non solo nelle sue caratteristiche architettoniche, ma anche nelle componenti visuali degli affreschi. La diffusa presenza di soggetti e temi anomali rende questo edificio ancora di più un *unicum*, senza paragoni all'interno di tutto il mondo minoico.

E' doveroso ammettere che alcune conclusioni raggiunte, soprattutto in merito a quanto suggerito in relazione alla sfera naturale, non sono esenti da critiche. E' parso corretto proporre un'interpretazione di questo tipo alla luce del fatto che nel mondo antico le analogie tra l'organismo vegetale e il corpo umano erano strettissime; gli uomini vedevano rispecchiata nelle piante e nei frutti la vicenda umana⁴¹⁸.

Si precisa inoltre che la lettura qui proposta si basa su quelle che sono le conoscenze attuali relative a Xeste 3 e al sito di Akrotiri, ma future scoperte potrebbero rivoluzionare completamente il quadro fin qui delineato⁴¹⁹.

Alcuni elementi inediti emersi dalla presente trattazione appaiono tuttavia sicuramente necessitare di un successivo approfondimento.

Tra questi, a parere di chi scrive, è particolarmente promettente il tema della relazione tra il femminile e gli animali volanti. La presenza di molteplici e diversificati richiami ai volatili nei pannelli dedicati alle donne, nonché il rapporto preda/predatore attestato tra uccelli e libellule, è una peculiarità che andrebbe ulteriormente indagata.

Il numero sorprendente di temi e soggetti atipici o assolutamente innovativi per la pittura parietale minoica è infine un dato che, affrontato in questa sede per la prima volta nel suo complesso, conferisce a Xeste 3 un carattere di spiccata originalità, se non di unicità, su cui sarebbe auspicabile riflettere più approfonditamente di quanto si sia potuto fare all'interno di questa tesi.

Ci si augura di aver contribuito con questo studio a chiarire aspetti relativi al ciclo iconografico di Xeste 3 che sono spesso rimasti nell'ombra e che possono invece diventare dei punti di partenza per nuove e innovative ricerche.

⁴¹⁸ Camporesi 1985, pp. 25-27.

⁴¹⁹ Si pensi per esempio all'edificio di Xeste 4, ad oggi solo parzialmente scavato, che ha restituito la monumentale processione maschile e frammenti da cui si riconosce un altare simile a quello della dea di Xeste 3, ma in versione miniaturistica. Lo scavo completo e il restauro del complesso potrebbero riservare delle sorprese e forse aiutare anche a comprendere meglio le immagini oggetto di questo lavoro di ricerca.

6. Bibliografia

Aamodt 2014

C. Aamodt, *Dance in the Prehistoric Aegean*, in K. Soar and C. Aamodt (a cura di), *Archaeological Approaches to Dance Performance*, «BAR-International Series 2622», Archaeopress, Oxford, 2014, pp. 47-57.

Abell - Hilditch 2016

N. Abell and J. Hilditch, *Adoption and Adaptation in Pottery Production Practices: Investigating Cycladic Community Interactions through the Ceramic Record of the Second Millennium BC*, in Gorogianni - Pavúk - Girella 2016 (a cura di), *Beyond Thalassocracies*, pp. 155-171.

Alberti 2002

B. Alberti, *Gender and the Figurative Art of Late Bronze Age Knossos*, in Y. Hamilakis (a cura di), *Labyrinth Revisited: Rethinking 'Minoan' Archaeology*, Oxbow Books, Oxford, 2002, pp. 98-117.

Alberti 2009

L. Alberti, *La raccolta del croco a Thera: un tipo particolare di iniziazione femminile?*, in «SMEA Studi micenei ed egeo-anatolici», vol. 51, n. 1, 2009, pp. 37-69.

Alexopoulos 2021

G. I. Alexopoulos, *The Gold and the Red: Approaching the Invisible at Akrotiri, Thera*, in C. Doumas - A. Devetzi 2021 (a cura di), *Akrotiri, Thera. Forty Years of Research*, pp. 491-514.

Aram-Stern et al 2016

E. Alram-Stern, F. Blakolmer, S. Deger-Jalkotzy, R. Laffineur and J. Weilhartner (a cura di), *METAPHYSIS. Ritual, Myth and Symbolism in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 15th International Aegean Conference, Vienna, Institute for Oriental and European Archaeology, Aegean and Anatolia Department, Austrian Academic of Sciences and Institute of Classical Archaeology, University of Vienna, 22-25 April 2014*, «AEGAEUM 39», Peeters, Leuven-Liege, 2016.

Amigues 1988

S. Amigues, *Le crocus et le safran sur une fresque de Théra*, in «Revue Archéologique» n. 2, 1988, Presses Universitaires de France, pp. 227-242.

Angelopoulou 2000

N. Angelopoulou, *Nature Scenes: An Approach to a Symbolic Art*, in Sherratt 2000, *The Wall Paintings of Thera*, vol. 2, pp. 545-554.

Banou 2008

E. Banou, *Minoan "Horns Of Concecration" Revisited: A Symbol Of Sun Worship In Palatial And Post-Palatial Crete?*, in «Mediterranean Archaeology and Archaeometry», vol. 8, n. 1, 2008, pp. 27-47.

Barber 1991

E.J.W. Barber, *Prehistoric Textile: The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special Reference to Aegean*, Princeton University Press, Princeton, 1991.

Barber 1994

E.J.W. Barber, *Women's Work: The First 20.000 Years: Women, Cloth, and Society in Early Times*, Norton, New York and London, 1994.

Belting 2016

H. Belting, *Antropologia e iconologia*, in D. Angrillo, E. Amideo, A. Di Nobile, and C. Tarallo (a cura di), *L'immagine nel mondo, il mondo nell'immagine. Nuove prospettive per un approccio pluridisciplinare alla rappresentazione testuale ed extra-testuale/The Image in the World, the World in the Image. New Perspectives for an Interdisciplinary Approach to Textual and Extra-Textual Representation*. «Quaderni della ricerca», n. 1, Il Torcoliere, Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo - Università degli studi di Napoli "L'Orientale", Napoli, 2016, pp. 11-24.

Berg 2004

I. Berg, *Performing Religion: Practitioners and Cult Places in Minoan Crete*, in T. Insoll (a cura di), *Belief in the Past. The Proceedings of the 2002 Manchester Conference on Archaeology and Religion*, «BAR-International Series 1212», Archaeopress, Oxford, 2004, pp. 20-35.

Berg 2019

I. Berg, *The Cyclades and the Aegean Islands in Prehistory*, Routledge, London, 2019.

Bietak 2000

M. Bietak, *The Mode of Representation in Egyptian Art in Comparison to Aegean Bronze Age Art*, in Sherratt 2000, *The Wall Paintings of Thera*, vol.1, pp. 209-246.

Bietak 2014

M. Bietak, *Radiocarbon and the date of the Thera eruption*, in R. Witcher (a cura di), «Antiquity. A Review of World Archaeology», vol. 88, Issue 339, Antiquity Publications Ltd, 2014, pp. 277–282.

Binnberg 2019

J. Binnberg, *Like a Duck to Water – Birds and Liquids in the Aegean Bronze Age*, in «The Annual of the British School at Athens», vol. 114, Cambridge University Press, 2019, pp. 41-78.

Bitis-Georma 2019

I. Bitis and F.Georma, *Architecture and Wall Paintings at Akrotiri in Thera. Components and Formulation of Collective Memory*, in E. Borgna, I. Caloi, F.M. Carinci and R. Laffineur (a cura di), *MNHMH/MNEME. Past and Memory in the Aegean Bronze Age: Proceedings of the 17th International Aegean Conference, University of Udine, Department of Humanities and Cultural Heritage, Ca' Foscari University of Venice, Department of Humanities, 17-21 April 2018*, «AEGAEUM 43», Peeters Publishers, Leuven- Liege, 2019, pp. 671-675.

Blakolmer 2000

F. Blakolmer, *The Functions of Wall Painting and Other Forms of Architectural Decoration in the Aegean Bronze Age*, in Sherratt 2000, *The Wall Paintings of Thera*, vol.1, pp. 393-412.

Blakolmer 2008

F. Blakolmer, *Processions in Aegean Iconography II: Who are the Participants?*, in L.A. Hitchcock, R. Laffineur and J. Crowley (a cura di), *DAIS. The Aegean Feast, Proceedings of the 12th International Aegean Conference/12e Rencontre égéenne internationale, University of Melbourne, Centre for Classics and Archaeology, 25-29 March 2008*, «AEGAEUM 29», Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie de la Grèce antique, University of Texas at Austin, Program in Aegean Scripts and Prehistory, Liège – Austin, 2008, pp. 257-268.

Blakolmer 2010a

F. Blakolmer, *A Pantheon Without Attributes? Goddesses and Gods in Minoan and Mycenaean Iconography*, in J. Mylonopoulos (a cura di), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Brill, Leiden - Boston, 2010, pp. 21-61.

Blakolmer 2010b

F. Blakolmer, *La peinture murale dans le monde minoen et mycénien. Distribution, fonctions des espaces, déclinaison du répertoire iconographique*, in I. Boehm and S. Müller-Celka (a cura di), *Espace civil, espace religieux en Égée durant la période mycénienne. Approches épigraphique, linguistique et archéologique. Actes des journées d'archéologie et de philologie mycéniennes tenues à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux les 1er février 2006 et 1er mars 2007*, «Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranéen», n. 54, Maison de l'Orient, Lyon, 2010, pp. 147-171.

Blakolmer 2012a

F. Blakolmer, *Body marks and textile ornaments in Aegean iconography: their meaning and symbolism*, in M.-L. Nosch and R. Laffineur (a cura di), *KOSMOS: Jewellery, Adornment and Textiles in the Aegean Bronze Age, Proceedings of the 13th International Aegean Conference/13e Rencontre égéenne internationale, University of Copenhagen, Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research, 21-26 April 2010*, «AEGAEUM 33», Peeters, Leuven – Liège, 2012, pp. 325-333.

Blakolmer 2012b

F. Blakolmer, *Image and Architecture: Reflections of Mural Iconography in Seal Images and Other Art Forms of Minoan Crete*, in Panagiotopoulos - Günkel-Maschek 2012, *Minoan Realities*, pp 83-114.

Blakolmer 2015

F. Blakolmer, *La couleur dans l'iconographie minoenne et mycénienne: formes artistiques et réalité visuelle*, in «Studi Micenei ed Egeo-Anatolici: nuova serie», vol. 1, Edizioni Quasar, 2015, pp. 19-41.

Blakolmer 2016

F. Blakolmer, *Il Buono, il Brutto, il Cattivo? Character, Symbolism and Hierarchy of*

Animals and Supernatural Creatures in Minoan and Mycenaean Iconography, in «Creta Antica», vol.17, Bottega d'Erasmus, Padova, 2016, pp. 97-183.

Blakolmer 2016a

F. Blakolmer, *The “Minoanization” of the arts in LC I Akrotiri and LH I Mycenae: similarities and differences*, in J Driessen (a cura di), *Studies on the Mycenaean World offered to Robert Laffineur for his 70th Birthday*, «AEGIS 10», UCL-Presses Universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2016, pp. 69-83.

Blakolmer 2017

F. Blakolmer, *La couleur rouge dans la symbolique, l'art et le langage du monde égéen de l'âge du Bronze*, in A. Grand-Clément, A.-C. Rendu Loisel and F. Blakolmer (a cura di), *Les traces du sensible: pour une histoire des sens dans les sociétés anciennes - Spuren des Sinnlichen. Für eine Geschichte der Sinne im Altertum*, «Trivium - Revue franco-allemande des Sciences Humaines et Sociales», n. 27, Paris, 2017, pp. 1-20.

Blakolmer 2018

F. Blakolmer, *A 'Special Procession' in Minoan Seal Images: Observations on Ritual Dress in Minoan Crete*, in P. Pavúk, V. Klonzta-Jaklová and A. Harding (a cura di), *EYΔAIMΩN/EUDAIMON: Studies in Honour of Jan Bouzek*, Opera Facultatis Philosophicae, vol. 18, Czech Institute of Egyptology, Prague, 2018, pp. 29-50.

Blakolmer 2018a

F. Blakolmer, *Deities above animals. On the transformation of Near Eastern Iconography in Minoan Crete*, in C. Mitsotaki and L. Tzedaki-Apostolaki (a cura di), *Proceedings of the 12th International Congress of Cretan Studies, Heraklion, 21-25. 9. 2016*, HISTORICAL MUSEUM OF CRETE, Irakleio, 2018.

<https://12iccs.proceedings.gr/en/proceedings/category/39/35/282>

Blakolmer 2019

F. Blakolmer, *The Language of Colour and Material: Were Architectural Façades in the Aegean Bronze Age Brightly Painted?*, in S. Thavapalan and D.A. Warburton (a cura di), *The Value of Colour. Material and Economic Aspects in the Ancient World*, Berlin Studies of the Ancient World Vol. 70, Edition Topoi, Berlin 2019, pp. 255-282.

Brelich 2006

A. Brelich, *Introduzione alla storia delle religioni*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 2006.

Brelich 1969

A. Brelich, *Paides e Parthenoi*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1969.

Brelich 2011

A. Brelich, *Presupposti del sacrificio umano*, Editori riuniti university press, Roma, 2011.

Budin 2010

S.L. Budin, *Maternity, Children and 'Mother Goddesses' in Minoan Iconography*, in «Journal of Prehistoric Religion», vol. XXII, 2010, pp. 6-36.

Budin 2011

S.L. Budin, *Images of Woman and Child from the Bronze Age: Reconsidering Fertility, Maternity, and Gender in the Ancient World*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

Budin 2014

S.L. Budin, *Mother or Sister? Finding Adolescent Girls in Minoan Figural Art*, in S. Moraw and A. Kieburg (a cura di), *Mädchen Im Altertum. Girls in Antiquity, Frauen - Forschung – Archäologie*, vol. 11, Waxman Verlag GmbH, Münster, 2014, pp. 105-116.

Cairon 2007

É. Cairon, *L'expression des corps: gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, in L. Bodiou, D. Frère, V. Mehl and A. Tourraix (a cura di), *Cahiers d'histoire du corps antique n° 2*, «Revue des Études Grecques», tome 120, fascicule 2, Juillet-décembre 2007, pp. 808-810.

Campbell 2013

L.M. Campbell, *Bronze Age Adyta: Exploring Lustral Basins as Representations of Natural Spaces and Places*, Eras Edition 14, February 2013.

Camporesi 1985

P. Camporesi, *Le officine dei sensi*, Garzanti, Milano 1985.

Cardona 1985

G.R. Cardona, *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*, Gius. Laterza & Figli S.p.a., Roma – Bari, 1985

Cardona 1990

G.R. Cardona, *I linguaggi del sapere*, Gius. Laterza & Figli S.p.a., Roma – Bari, 1990.

Carinci 2014

F.M. Carinci, *Élites e spazi del culto nel primo palazzo di Festòs*, in L.R. Cresci (a cura di), *Spazio sacro e potere politico in Grecia e nel Vicino Oriente*, Aracne editrice S.r.l., Roma, 2014, pp. 1-48.

Carinci 2014°

F.M. Carinci, *Regalità, sacerdozi e potere nella Creta minoica. Una realtà sfuggente*, in S. De Vido (a cura di), *Poteri e legittimità nel mondo antico. Da Nanterre a Venezia in memoria di Pierre Carlier*, Edizioni Ca' Foscari Digital Publishing, Venezia, 2014, pp. 13-41.

Carinci 2018

F.M. Carinci, *Il complesso sotto il Vano 70/Vano XLIV-38: un corrispondente della 'Sala del Trono' cnosia a Festòs? Studio preliminare*, in M. Bettelli, M. Del Freato and G.J. Van Wijngaarden (a cura di), *Mediterranean Itinera: Studies in Honour of Lucia Vagnetti*, «Incunabula Graeca» n. 106, Roma, 2018, pp. 147-164.

Chanotis 2011

A. Chanotis (a cura di), *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean: Agency, Emotion,*

Gender, Representation, Heidelberger althistorische Beiträge und epigraphische Studien, «HABES 49», Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2011.

Chapin 2001

A.P. Chapin, *Maidenhood and Marriage: The Reproductive Lives of the Girls and Women from Xeste 3, Thera*, in B. Rutkowski (a cura di), «*Aegean Archaeology*», vol. 4 1997-2000. *Studies and Monographs in Mediterranean Archaeology and Civilization, Art and Archaeology*; Warsaw, 2001, pp. 7-25.

Chapin 2004

A.P. Chapin, *Power, Privilege, and Landscape in Minoan Art*, in A.P. Chapin (a cura di), *XAPIE/Charis: Essays in Honor of Sara A. Immerwahr*, «*Hesperia Supplements*», vol. 33, The American School of Classical Studies at Athens, Athens, 2004, pp. 47-64.

Chapin 2007

A.P. Chapin, *Boys will be boys: Youth and Gender Identity in the Thera Frescoes*, in A. Cohen and J.B. Rutter (a cura di), *Construction of Childhood in Ancient Greece and Italy*. «*Hesperia Supplements*», vol. 41, The American School of Classical Studies at Athens, Athens, 2007, pp. 229-255.

Chapin 2008

A. P. Chapin, *The Lady of the Landscape: An Investigation of Aegean Costuming and the Xeste 3 Frescoes*, in C.S. Colburn and M.K. Heyn (a cura di), *Reading a Dynamic Canvas: Adornment in the Ancient Mediterranean World*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2008, pp. 48-83.

Chapin 2009

P. Chapin, *Constructions of Male Youth and Gender in Aegean Art: The Evidence from Late Bronze Age Crete and Thera*, in K. Kopaka (a cura di), *FYLO. Engendering Prehistoric 'Stratigraphies' in the Aegean and the Mediterranean, Proceedings of an International Conference, University of Crete, Rethymno 2-5 June 2005*, «*AEGAEUM 30*», Université de Liège and University of Texas at Austin, Liège-Austin, 2009, pp.175-182.

Chapin 2011

A.P. Chapin, *Gender and coalitional power in the miniature frescoes of Crete and the Cycladic islands*, in E.G. Kapsomenos, M. Andreadaki-Vlazaki, M. Andrianakis and E. Papadopoulou (a cura di), *Proceedings of the 10th Cretological Congress (Chania, 1-8 October 2006)/Πεπραγμένα 10 Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου: Χανιά, 1-8 Οκτωβρίου 2006. Pepragmena 10 Diethnous Krētologikou Synedriou (Chania, 1-8 Oktōvriou 2006)*, vol. A3, Diethnes Krētologikon Synedrion, Chania, 2011, pp. 507-522.

Chapin 2012

A.P. Chapin, *Do Clothes Make the Man (or Woman)?: Sex, Gender, Costume, and the Aegean Colour Convention*, in M.-L. Nosch and R. Laffineur (a cura di), *KOSMOS: Jewellery, Adornment and Textiles in the Aegean Bronze Age, Proceedings of the 13th International Aegean Conference/13e Rencontre égéenne internationale*, University of Copenhagen, Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research, 21-26 April 2010, «*AEGAEUM 33*», Peeters, Leuven – Liège, 2012, pp. 297-304.

Chapin 2016

A.P. Chapin, *Into the Labyrinth: Research Methods and the Study of Minoan Iconography*, in *Pharos. Greek Iconographies: Identities and Media in Context* vol. 22, issue 1, 2016, pp. 9-26.

Chapin 2020

A.P. Chapin, *Iconography in Context: The visual Elements of Aegean Art*, in F. Blakolmer (a cura di), *Current Approaches and New Perspectives in Aegean Iconography*, «AEGIS 18», Presses universitaires de Louvain, Louvain, 2020, pp.368-384.

Chirassi Colombo 1968

I. Chirassi Colombo, *Elementi di culture precereali nei miti e riti greci*, «Incunabula Graeca», vol. 30, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1968.

Crippa 2013

S. Crippa, *Premessa*, in F. Fontana (a cura di), *Sacrum facere, Atti del I Seminario di Archeologia del Sacro (Trieste, 17-18 febbraio 2012)*, «Polymnia – Studi di Archeologia», n. 5, Trieste, EUT, 2013, pp. VII-VIII.

Crippa 2015

S. Crippa, *La voce: sonorità e pensiero alle origini della cultura europea*, Unicoli, Milano, 2015.

Crippa 2019

S. Crippa (a cura di), *Corpi e saperi. Riflessioni sulla trasmissione della conoscenza*, Edizioni Pendragon, Bologna, 2019.

Cucuzza 2005

N. Cucuzza, *Percezione e memoria dei palazzi minoici: qualche osservazione*, in R. Gigli, *Megalai Nesoi. Studi dedicati a Giovanni Rizza per il suo ottantesimo compleanno*, Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR), Palermo, 2005, pp. 51-63.

Cucuzza 2011

N. Cucuzza, *Acqua e vani di culto a Creta nel TM III*, in F.M. Carinci, N. Cucuzza, P. Militello and O. Palio (a cura di), *Κρήτης Μινωίδος/Krītīs Minōidos. Tradizione e identità Minoica tra Produzione Artigianale, Pratiche Cerimoniali e Memoria del Passato. Studi offerti a Vincenzo La Rosa per il Suo 70° compleanno*. «Studi di Archeologia Cretese X», Bottega d'Erasmus, Padova, 2011, pp. 373-382.

Cucuzza - Puglisi 2016

N. Cucuzza and D. Puglisi, *Connotazioni simboliche della colonna nel mondo minoico*, N. Bonacasa, F. Buscemi and V. La Rosa (a cura di), *Architetture del Mediterraneo. Scritti in onore di Francesco Tomasello*, Thiasos Monografie vol. 6, Edizioni Quasar, Roma, 2016, pp. 187-202.

D'Agata 1997

A. L. D'Agata, *Incense and Perfumes in Late Bronze Age Aegean*, in A. Avanzini (a cura di), *Profumi d'Arabia. Atti Del Convegno, Saggi Di Storia Antica*, vol. 11, L'Erma di

Bretschneider, Roma, 1997, pp. 85-99.

Davis 1986

E.N. Davis, *Youth and Age in Thera Frescoes*, in «American Journal of Archaeology» vol. 90, n. 4, 1986, pp. 399-406.

Davis 1989

E.N. Davis, *The Cycladic Style of the Thera Frescoes*, in Hardy et al. 1990 (a cura di), *Thera and the Aegean World III*, vol. 1, pp. 214-228.

Day 2011

J. Day, *Crocuses in Context: A Diachronic Survey of the Crocus Motif in the Aegean Bronze Age*, in T. Cullen, «Hesperia», volume 80, 2011, pp. 337-379.

Day 2013

J. Day (a cura di), *Making Senses of the Past: Toward a Sensory Archaeology*, Center for Archaeological Investigations, Occasional Paper n. 40, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2013.

Devolder 2018

M. Devolder, *The Functions of Masons' Marks in the Bronze Age Palace at Malia (Crete)*, «American Journal of Archaeology», vol. 122, n. 3, The University of Chicago Press, 2018, pp. 343-365.

Dewan 2015

R. Dewan, *Bronze Age Flower Power: The Minoan Use and Social Significance of Saffron and Crocus Flowers*, in «Chronica», n. 5, 2015, pp. 42-55.

Douglas 1979

M. Douglas, *I simboli naturali. Sistema cosmologico e struttura sociale. Esplorazioni in cosmologia*, Torino, Einaudi, 1979.

Douglas 1993

M. Douglas, *Purezza e pericolo: un'analisi dei concetti di contaminazione e tabu*, Il Mulino, Bologna, 1993.

Doumas 1992

C. Doumas, *The Wall-paintings of Thera*, Thera Fondation, Athens, 1992.

Doumas 2000

C. Doumas, *Age and Gender in the Theran Wall Paintings*, in Sherratt 2000, *The Wall Paintings of Thera*, vol. 2, pp. 971-982.

Doumas 2016

C. Doumas, *Prehistoric Thera*, John S. Latsis Public Benefit Foundation, Athens, 2016.

Doumas - Devetzi 2021

C. Doumas and A. Devetzi (a cura di), *Akrotiri, Thera. Forty Years of research (1967-2007). Scientific Colloquium. Athens, 15-16 December 2007*, Society for the Promotion of

Studies on Prehistoric Thera, Athens, 2021.

Driessen 2002

J. Driessen, *The King Must Die. Some Observations on the Use of Minoan Court Compounds*, in J. Driessen, I. Schoep and R. Laffineur (a cura di), *Monuments of Minos. Rethinking the Minoan Palaces. Proceedings of an International Workshop held in Louvain-la-Neuve "Crete of the Hundred Palaces?"*, Service d'Histoire de l'art et archéologie de la Grèce antique, University of Texas at Austin, Program in Aegean Scripts and Prehistory, Liège, Austin, 2002, pp. 1-14.

Driessen 2010

J. Driessen, *Spirit of Place: Minoan Houses as Major Actors*, in D.J. Pullen (a cura di), *Political Economies of the Aegean Bronze Age: papers from the Langford Conference, Florida State University, Tallahassee, 22.24 February 2007*, Oxford Books, Oxford, 2010, pp.35-65.

Driessen 2011

J. Driessen, *A Matrilocal House Society in Pre- and Protopalatial Crete?*, in I. Schoep, P. Tomkins and J. Driessen, *Back to the Beginning: Reassessing Social and Political Complexity on Crete during the Early and Middle Bronze Age*, Oxbow Books, Oxford, 2011, pp.358-383.

Driessen 2012

J. Driessen, *Chercher la femme: Identifying Minoan Gender Relations in the Built Environment*, in D. Panagiotopoulos-U. Gunkel-Maschek 2012 (a cura di), *Minoan Realities*, pp. 141-163.

Earle 2012

J. W. Earle, *Cosmetics and Cult Practices in the Bronze Age Aegan? A Case Study of Women with Red Ears*, in M.-L. Nosch and R. Laffineur (a cura di), *KOSMOS: Jewellery, Adornment and Textiles in the Aegean Bronze Age, Proceedings of the 13th International Aegan Conference/13e Rencontre égéenne internationale*, University of Copenhagen, Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research, 21-26 April 2010, «AEGAEUM 33», Peeters, Leuven – Liège, 2012, pp. 771-777.

Evely 1999.

D. Evely, *Fresco: A Passport into the Past: Minoan Crete Through the Eyes of Mark Cameron*, British School of Athens, Athens, 1999.

Fabietti 2014

U. Fabietti, *Materia sacra. Corpi, oggetti, immagini, feticci nella pratica religiosa*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014.

Ferrence - Bendersky 2004

S. Ferrence and G. Bendersky, *Therapy with Saffron and the Goddess at Thera*, in «Perspectives in Biology and Medicine», vol. 47, n. 2, The Johns Hopkins University Press, 2004, pp. 199-226.

Fontana 2013

F. Fontana, *Archeologia e "sacro": le ragioni di un incontro*, in F. Fontana (a cura di), *Sacrum facere. Atti del I Seminario di Archeologia del Sacro (Trieste, 17-18 febbraio 2012)*, «Polymnia – Studi di Archeologia», n. 5, Trieste, EUT, 2013, pp. 1-10.

Fournier 2016

E. Fournier, *Du figuré au réel: le corps dans la Xestè 3 de Théra*, in A. Ljalikova and S. Aubin, *Définition d'espaces créatifs :corps, esprit et langue-culture française*, «Synergies Europe», n. 11, Gerflint, Sylvains-les-Moulins, 2016, pp. 15-30.

Georma 2018

F. Georma, *The Representation of the Human Figure on Thera Wall-paintings: Conventions and Stylistic Observations*, in A. G. Vlachopoulos 2018 (a cura di.), *ΧΡΩΣΤΗΡΕΣ-PAINTBRUSHES*, pp. 293-299.

Gesell 2000

G.C. Gesell, *Blood on the Horn of Consecration?*, in Sherratt 2000, *The Wall Paintings of Thera*, vol. 2, pp. 947-957.

Gherchanoc 2015

F. Gerchanoc, *L'histoire du corps dans l' Antiquité: bilan historiographique*, in «Dialogues d'histoire ancienne», Supplement n. 14, 2015, pp. 9-17.

Gilchrist 2009

R. Gilchrist, *Sex and gender*, in B. Cunliffe, C. Gosden and R. Joyce (a cura di), *The Archaeology of sex and gender*, The Oxford Handbook of Archaeology, Oxford University Press, Oxford, 2009, pp. 1029- 1047.

Girella 2018

L. Girella, *Paidés, atleti e guerrieri. Per un'indagine sulla funzione polisemica del corpo maschile nella Creta palaziale*, in M. Barbanera (a cura di), *Figure del corpo nel mondo antico*, Aguaplano, Perugia, 2018, 67-102.

Gorogianni - Pavúk - Girella 2016

E.Gorogianni, P. Pavúk and L. Girella (a cura di), *Beyond Thalassocracies: Understanding Processes of Minoanisation and Mycenaeanisation in the Aegean*, Oxbow Books, Oxford-Philadelphia, 2016.

Grottanelli - Parise 1988

C. Grottanelli and N. Parise, (a cura di), *Sacrificio e società nel mondo antico*, Laterza, Roma, 1988.

Grottanelli 1999

C. Grottanelli, *Il sacrificio*, Gius. Laterza & Figli Spa, Roma – Bari, 1999.

Gulizio - Nakassis 2014

J. Gulizio and D. Nakassis, *The Minoan Goddess(es): Textual Evidence for Minoan Religion*, in D. Nakassis, J. Gulizio and S.A. James (a cura di), *KE-RA-ME-JA: Studies Presented to Cynthia W. Shelmerdine*, INSTAP Academic Press, Philadelphia, 2014, pp.

115-128.

Günkel-Maschek 2012

U. Günkel-Maschek, *Reflections on the Symbolic Meaning of the Olive Branch as Head-Ornament in the Wall Paintings of Building Xeste 3, Akrotiri*, in M.-L. Nosch and R. Laffineur (a cura di), *KOSMOS: Jewellery, Adornment and Textiles in the Aegean Bronze Age, Proceedings of the 13th International Aegan Conference/13e Rencontre égéenne internationale, University of Copenhagen, Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research, 21-26 April 2010*, «AEGAEUM 33», Peeters, Leuven – Liège, 2012, pp. 361-367.

Günkel-Maschek 2012a

U. Günkel-Maschek, *Spirals, Bulls, and Sacred Landscapes: The Meaningful Appearance of Pictorial Objects within their Spatial and Social Contexts*, in D. Panagiotopoulos - U. Günkel-Maschek 2012, (a cura di.), *Minoan Realities*, pp. 115-139.

Günkel-Maschek 2016

U. Günkel-Maschek, *Establishing the Minoan 'Enthroned Goddess' in the Neopalatial Period: Images, Architecture, and Elitist Ambition*, in Alram-Stern et al 2016, (a cura di), *METAPHYSIS*, pp. 255-262.

Hagg - Marianatos 1984

R Hägg and N. Marinatos (a cura di), *The Minoan Thalassocracy: Myth and Reality. Proceedings of the Third International Symposium at the Swedish Institute in Athens, 31 May-5 June, 1982*, Svenska institutet i Athen, Stockholm-Göteborg, 1984.

Hagg - Marianatos 1986

R. Hagg and N. Marinatos, *On the Cerimonial Function of the Minoan Polythyron*, in «Opuscula Atheniensia», n. 16, Svenska Institutet i Athen, Stockholm, 1986, pp. 57-73.

Hamilakis 2002

Y. Hamilakis, *Introduction: What future for the 'Minoan' past? Rethinking Minoan Archaeology*, in Y. Hamilakis (a cura di), *Labyrinth Revisited: Rethinking 'Minoan' Archaeology*, Oxbow Books, Oxford, 2002.

Hamilakis 2003

Y. Hamilakis, *The sacred geography of hunting: wild animals, social power and gender in early farming societies*, in *Zooarchaeology in Greece: recent advances*, «British School at Athens Studies», British School at Athens vol. 9, London, 2003, pp. 239-247.

Hamilakis 2011

Y. Hamilakis, *Archaeologies of the senses*, in T. Insoll (a cura di), *The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion*, Oxford University Press, Oxford, 2011, pp. 208-225.

Hamilakis 2013

Y. Hamilakis, *Afterworld: eleven theses on the archaeology of the sense*, in J. Day 2013 (a cura di), *Making Sense of the Past*, pp. 409-419.

Hansen 2015

S. Hansen, *Using Textiles to Propose a New Identity for the So-called Goddess of Xeste 3*, in J. Fejfer, M. Moltesen and A. Rathje (a cura di), *Tradition: Transmission of Culture in the Ancient World, Danish Studies in Classical Archaeology*. «Acta Hyperborea», Vol. 14, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen, 2015, pp.117-130.

Hardy et al. 1990

D.A. Hardy et al. (a cura di), *Thera and the Aegean World III. Proceedings of Third International Congress, Santorini, Greece, 3-9 September 1989, vol. 1: Archaeology – vol. 2: Earth Sciences – vol. 3: Chronology*, The Thera Foundation, London, 1990.

Hitchcock 2007

L.A. Hitchcock, *Naturalising the Cultural: Architectonised Landscape as Ideology in Minoan Crete*, in *BUILDING COMMUNITIES: House, Settlement and Society in the Aegean and Beyond*, «British School at Athens Studies», vol. 15, British School at Athens, London, 2007, pp. 91–97.

Hitchcock - Nikolaidou 2013

L. Hitchcock and M. Nikolaidou, *Gender in Greek and Aegean Prehistory*, in D. Bolger (a cura di), *A Companion to Gender Prehistory*, Wiley-Blackwell, Malden, 2013, pp. 502–525.

Jones 2016

B.R. Jones, *A New Reading of the Fresco Program and the Ritual in Xeste 3, Thera*, in Alram-Stern et al 2016, (a cura di), *METAPHYSIS*, pp. 365-374.

Karageorghis 1990

V. Karageorghis, *Rites de Passage at Thera: Some Oriental Comparanda*, in Hardy et al. 1990 (a cura di), *Thera and the Aegean World III*, vol. 1, pp. 67-71.

Knappett – Nikolakopoulos 2008

C. Knappett and I. Nikolakopoulos, *Colonialism without Colonies? A Bronze Age Case Study from Akrotiri, Thera*, in «Hesperia, The Journal of the American School of Classical Studies at Athens», vol. 77, n.1, American School of Classical Studies at Athens, 2008, pp. 1-42.

Koehl 1986

R.B. Koehl, *The Chieftain Cup and a Minoan Rite of Passage*, in «The Journal of Hellenic Studies», Vol. 106, The Society for the Promotion of Hellenic Studies, 1986, pp. 99-110.

Koehl 2000

R.B. Koehl, *Ritual Context*, in J.A. MacGillivray, J.M. Driessen and L.H. Sackett (a cura di), *The Palaikastro Kouros: a Minoan Chryselephantine Statuette and its Aegean Bronze Age Context*, «British School at Athens Studies», vol. 6, British School at Athens, London, 2000, pp. 131-143.

Koehl 2001

R.B. Koehl, *The “Sacred Marriage” in Minoan Religion and Ritual*, in R. Laffineur and R. Hägg (a cura di), *POTNIA. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age. Proceedings of*

the 8th International Aegean Conference/8e Rencontre égéenne internationale, Göteborg, Göteborg University, 12-15 April 2000, «AEGAEUM 22», Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie de la Grèce antique, and University of Texas at Austin. Program in Aegean Scripts and Prehistory, Liège, 2001, pp. 237-242.

Koehl 2016

R.B. Koehl, *The Ambiguity of the Minoan Mind*, in Alram-Stern et al 2016, (a cura di), *METAPHYSIS*, pp. 469-478.

Koehl 2016a

R.B. Koehl, *Beyond the "Chieftain Cup": More Images Relating to Minoan Male Rites of Passage*, in R. Koehl (a cura di), *Studies in Aegean Art and Culture. A New York Aegean Bronze Age Colloquium in Memory of Ellen N. Davis*, INSTAP Academic Press, Philadelphia, 2016, pp. 113-132.

Kopaka 2001

K. Kopaka, *A day in potnia's life. Aspects of 'potnia' and reflected 'mistress' activities in the Aegean Bronze Age*, in R. Laffineur and R. Hägg (a cura di), *POTNIA. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 8th International Aegean Conference/8e Rencontre égéenne internationale, Göteborg, Göteborg University, 12-15 April 2000*, «AEGAEUM 22», Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie de la Grèce antique, and University of Texas at Austin. Program in Aegean Scripts and Prehistory, Liège, 2001, pp. 15-27.

Kopaka 2009

K. Kopaka, *Mothers in Aegean stratigraphies? The dawn of ever-continuing engendered life cycles*, in K. Kopaka (a cura di), *FYLO. Engendering Prehistoric 'Stratigraphies' in the Aegean and the Mediterranean, Proceedings of an International Conference, University of Crete, Rethymno 2-5 June 2005*, «AEGAEUM 30», Université de Liège and University of Texas at Austin, Liège, 2009, pp.183-196.

Laffineur 1984

R. Laffineur, *Mycenaeans at Thera: Further Evidence?*, in Hagg – Marinatos 1984 (a cura di), *The Minoan Thalassocracy*, pp. 133-139.

Le Breton 2007

D. Le Breton, *Il sapore del mondo: un'antropologia dei sensi*, (trad. it. M. Gregorio), Cortina Raffaello, Milano 2007.

Lenuzza 2016

V. Lenuzza, *Quartieri 'residenziali' e 'latrine' nella Creta neopalaziale: indizi per una funzione cerimoniale*, in N. Bonacasa, F. Buscemi and V. La Rosa (a cura di), *Architetture del Mediterraneo. Scritti in onore di Francesco Tomasello*, Thiasos Monografie 6, Roma, 2016, pp. 349- 371.

Letesson 2009

Q. Letesson, *Du phénotype au génotype: analyse de la syntaxe spatiale en architecture minoenne (MMIIB – MRIB)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2009.

Letesson 2012

Q. Letesson, 'Open Day Gallery' or 'Private Collections'? An Insight on Neopalatial Wall Paintings in their Spatial Context, in Panagiotopoulos - Günkel-Maschek 2012, *Minoan Realities*, pp. 27-62.

Letesson - Driessen 2008

Q. Letesson and J. Driessen, *From "party" to "ritual" to "ruin" in Minoan Crete: The spatial context of feasting*, in L.A. Hitchcocky (ed altri), *DAIS: The Aegean Feast. Proceeding of the International Aegean conference/12e Rencontre égéenne internationale University of Melbourne, Centre for Classics and archaeology, 25-29 March 2008*, «AEGAEUM 29», Liège-Austin, 2008, pp. 207-213.

Letesson - Vansteenhuyse 2006

Q. Letesson and K. Vansteenhuyse, *Towards an Archaeology of Perception: 'Looking' at the Minoan Palaces*, in «Journal of Mediterranean Archaeology», n. 19.1, 2006, pp. 91-119.

Linder – Scheid 1993

M. Linder and J. Scheid, *Quand croire c'est faire. Le problème de la croyance dans la Rome ancienne*, in «Archives de sciences sociales des religions», n. 81, 1993, pp. 47-61.

Lupi 2017

M. Lupi, *Sparta. Storia e rappresentazioni di una città greca*, Carocci, Roma, 2017.

MacGillivray - Sackett 2000

J.A. MacGillivray and L.H. Sackett, *The Palaikastro Kouros: The Cretan God as a Young Man*, in J.A. MacGillivray, J.M. Driessen and L.H. Sackett (a cura di), *The Palaikastro Kouros: a Minoan Chryselephantine Statuette and its Aegean Bronze Age Context*, «British School at Athens Studies», vol. 6, British School at Athens, London, 2000, pp. 165–169.

Maniatis 2012

Y. Maniatis, *Radiocarbon Dating of the Late Cycladic building and destruction phases at Akrotiri, Thera: New evidences*, in «The European Physical Journal Plus», n. 127 (9), 2012, pp. 1-16.

Manning 2014

S. W. Manning, *A Test of Time and a Test of Time Revisited: The Volcano of Thera and the Chronology and History of the Aegean and East Mediterranean in the Mid Second Millennium BC*, Oxbow Books Limited, Oxford, 2014.

Manning et al. 2014

S.W. Manning e altri (a cura di), *Dating the Thera (Santorini) Eruption. Archaeological and scientific evidence supporting a high chronology*, in «Antiquity», vol. 88, 2014, pp. 1164–1179.

Maran 2016

J. Maran, *Towards an Anthropology of Religion in Minoan and Mycenaean Greece*, in Alram-Stern et al 2016, (a cura di), *METAPHYSIS*, pp. 581-594.

Marinatos 1984

N. Marinatos, *The Date-palm in Minoan iconography and religion*, in «Opuscula Atheniensia», n. 16, Svenska Institutet i Athen, Stockholm, 1984, pp. 115-122.

Marinatos 1984a

N. Marinatos, *Art and Religion in Thera. Reconstructing a Bronze Age Society*, Mathioulakis, Athens, 1984.

Marinatos 1984b

N. Marinatos, *Minoan Threskeiocracy on Thera*, in Hägg – Marinatos 1984 (a cura di), *The Minoan Thalassocracy*, pp. 167-178.

Marinatos 1985

N. Marinatos, *The Function and Interpretation of the Theran Frescoes*, in P. Darcque and J-C. Poursat (a cura di), «BCH, Bulletin de correspondance hellénique», Supplément n. 11, Paris, 1985, pp. 219-230.

Marinatos 1986

N. Marinatos, *Minoan Sacrificial Ritual: Cult Practice and Symbolism*, Paul Astroms forlag, Stockholm, 1986.

Marinatos 1990

N. Marinatos, *Minoan-Cycladic Syncretism*, in Hardy et al. 1990 (a cura di), *Thera and the Aegean World III*, vol. 1, pp. 370-377.

Marinatos 1993

N. Marinatos, *Minoan Religion. Ritual, Image, and Symbol*, University of South Carolina, Columbia, South Carolina, 1993.

Marinatos 2004

N. Marinatos, *The characters of minoan epiphanies*, in *Illinois classical studies*, University of Illinois Press, Urbana, 2004, pp. 25-42.

Marinatos 2005

N. Marinatos, *The ideals of manhood in Minoan Crete*, in *Aegean Wall Painting. A tribute to Mark Cameron*, «British School at Athens Studies», Vol. 13, British School at Athens, 2005, London, pp. 149-158.

Marinatos 2010

N. Marinatos, *Minoan Prophecy and Royal Power*, in N. Marinatos, *Minoan Kingship and the Solar Goddess: A Near Eastern Koine*, University of Illinois Press, Urbana, 2010, pp. 77-91.

Marinatos 2015

N. Marinatos, *Akrotiri Thera and the East Mediterranean*, Militos, Athens, 2015.

Marthari 1984

M. Marthari *The Destruction of the Town of Akrotiri, Thera, at the Beginning of LCI: Definition and Chronology*, in J.A. MacGillivray and R.L.N. Barber (a cura di), *The*

Prehistoric Cyclades: Contributions to a Workshop on Cycladic Chronology, Department of classical Archaeology University of Edimburg, Edimburgh, 1984, pp. 119-133.

Marthari 2021

M. Marthari, *From swallows to figure-of-eight shields. Detecting the substrate of ideas behind the depiction of the swallow in Thera and South Aegean iconography*, in C. Doulas - A. Devetzi 2021 (a cura di), *Akrotiri, Thera. Forty Years of Research*, pp. 473-490.

Miatto 2017

M. Miatto, *Costruzione e percezione dello spazio rituale nel Mediterraneo Antico. L'esempio dell'Africa romana*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari, 2017. <http://hdl.handle.net/10579/11966>

Miatto 2019

M. Miatto, *Corpo e spazio rituale tra Roma e Cartagine*, in S. Crippa 2019 (a cura di), *Corpi e saperi*, pp. 53-76.

Militello 2003

P. Militello, *Il rhytòn dei lottatori e le scene di combattimento: battaglie, duelli, agoni e competizioni nella Creta neopalaziale*, in «Creta Antica», Vol. 4, 2003, pp. 359-401.

Militello 2011

P. Militello, *Immagini e realtà della produzione nella Creta minoica: i temi assenti*, in F.M. Carinci, N. Cucuzza, P. Militello and O. Palio (a cura di), *Κρήτης Μινωίδος/Krītīs Minōidos. Tradizione e identità Minoica tra Produzione Artigianale, Pratiche Cerimoniali e Memoria del Passato. Studi offerti a Vincenzo La Rosa per il Suo 70° compleanno*, «Studi di Archeologia Cretese X», Bottega d'Erasmus, Padova, 2011, pp. 239-258.

Morgan 1988

L. Morgan, *Power of the Beast: Human-Animal Symbolism in Egyptian and Aegean Art*, in «Ägypten und Levante», vol. 7, Austrian Academy of Sciences Press, 1988, pp. 17-31.

Morgan 1990

L. Morgan, *Island Iconography: Thera, Kea, Milos* in D.A. Hardy et al. 1990 (a cura di), *Thera and the Aegean World III*, vol. 1, pp. 252-266.

Morgan 1995

L. Morgan, *Of Animals and Men: the Symbolic Parallel*, in C. Morris (a cura di), *Klados: Essays in Honour of J. N. Coldstream*. «Bulletin of the Institute of Classical Studies», vol. 40, Supplement n. 63, University of London, Institute of Classical Studies, London, 1995, pp. 171-184.

Morgan 2000

L. Morgan, *Form and Meaning in Figurative Painting*, in Sherratt 2000, *The Wall Paintings of Thera*, vol. 2, pp. 925-946.

Morgan 2016

L. Morgan, *The Transformative Power of Mural Art: Ritual Space, Symbolism, and the*

Mythic Imagination, in Alram-Stern et al 2016 (a cura di), *METAPHYSIS*, pp. 187-200.

Morris 2001

C. Morris, *The Language of Gesture in Minoan Religion*, in R. Laffineur and R. Hägg (a cura di), *POTNIA. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 8th International Aegean Conference/8e Rencontre égéenne internationale, Göteborg, Göteborg University, 12-15 April 2000*, «AEGAEUM 22», Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie de la Grèce antique, and University of Texas at Austin. Program in Aegean Scripts and Prehistory, Liège, 2001, pp. 245-251.

Morris 2009

C. Morris, *The Iconography of the Bared Breast in Aegean Bronze Age Art*, in K. Kopaka (a cura di), *FYLO: Engendering Prehistoric 'Stratigraphies' in the Aegean and the Mediterranean: Proceedings of an International Conference University of Crete, Rethymno 2-5 June 2005*, «AEGAEUM 30», Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie de la Grèce antique, and University of Texas at Austin. Program in Aegean Scripts and Prehistory, Liège and Austin, 2009, pp. 243-252.

Morris - Peatfield 2002

C. Morris and A. Peatfield, *Feeling Through the Body. Gesture in Cretan Bronze Age Religion*, in Y. Hamilakis, M. Pluciennik and S. Tarlow (a cura di), *Thinking through the Body. Archaeologies of Corporeality*, Kluwer Academic/Plenum Publishers, New York, 2002, pp. 105-120.

Nikolaidou 2012

M. Nikolaidou, *Looking for Minoan and Mycenaean Women: Paths of Feminist Scholarship Towards the Aegean Bronze Age*, in S.L. James and S. Dillon (a cura di), *A companion to Women in the Ancient World*, Wiley-Blackwell, Malden, 2012, pp. 38-53.

Nugent 2008

M. Nugent, *Seasonal Flux – Three Flowers for Three Seasons: Seasonal Ritual at Akrotiri, Thera*, in «Iris (Journal of the Classical Association of Victoria)», n. 21, 2008, pp. 2–20.

Olsen 1998

B.A. Olsen, *Women, children and the family in the Late Aegean Bronze Age: Differences in Minoan and Mycenaean constructions of gender*, in «World Archaeology», vol. 29, n. 3, 1998, pp. 380-392.

Osanna - Athanasoulis 2019

M. Osanna and D. Athanasoulis (a cura di), *Pompei e Santorini: l'eternità in un giorno*, Arte'm - L'Erma di Bretschneider, Napoli – Roma, 2019.

Paliou - Wheatley - Earl 2011

E. Paliou, D. Wheatley and G. Earl, *Three-dimensional visibility analysis of architectural spaces: iconography and visibility of the wall paintings of Xeste 3 (Late Bronze Age Akrotiri)*, in «Journal of Archaeological Science», vol. 38, Issue 2, 2011, pp. 375-386.

Palyvou 1990

C. Palyvou, *Architectural Design at late Cycladic Akrotiri*, in Hardy et al. 1990 (a cura di),

Thera and the Aegean World III, vol. 1, pp. 46-56.

Palyvou 2005

C. Palyvou, *Akrotiri Thera. An Architecture of Affluence 3,500 Years Old*, INSTAP Academic Press, Philadelphia, 2005.

Palyvou 2012

C. Palyvou, *Wall Painting and Architecture in the Aegean Bronze Age: Connections between Illusionary Space and Built Realities*, in Panagiotopoulos - Günkel-Maschek 2012, *Minoan Realities*, pp. 9-26.

Palyvou 2017

C. Palyvou, *An architectural style of openness and mutability as stimulus for the development of an earthquake-resistant building technology at Akrotiri, Thera, and Minoan Crete*, in S. Jusseret and M. Sintubin (a cura di), *Minoan Earthquakes: Breaking the Myth through Interdisciplinarity. Studies in Archaeological Sciences 5*, Leuven University Press, Leuven, 2017, pp. 249-265.

Panagiotopoulos 2012

D. Panagiotopoulos, *Aegean Imagery and the Syntax of Viewing*, in Panagiotopoulos - Günkel-Maschek 2012, *Minoan Realities*, pp. 63-82.

Panagiotopoulos -Günkel-Maschek 2012

D. Panagiotopoulos and U. Günkel-Maschek, *Minoan Realities: Approaches to images, architecture and society in the Aegean Bronze Age*, «AEGIS 5», Presses universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2012.

Papageorgiou 2000

I. Papageorgiou, *On the Rites de Passage in Late Cycladic Akrotiri, Thera: A Reconsideration of the Frescoes of the 'Priestess' and the 'Fishermen' of the West House*, in Sherratt 2000, *The Wall Paintings of Thera*, vol. 2, pp. 958-970.

Papageorgiou 2014

I. Papageorgiou, *The practice of Bird Hunting in the Aegean of the Second Millennium BC: an Investigation*, in «The Annual of the British School at Athens 2014», vol. 109, 2014, pp. 111-128.

Papageorgiou 2018

I. Papageorgiou, *The iconographic Subject of the Hunt in the Cyclades and Crete in the Second Millennium BC: Sounds and Echoes in the Art of Wall-paintings and Vase-painting*, in A. G. Vlachopoulos 2018 (a cura di.), *XPΩΣTHPEΣ-PAINTBRUSHES*, pp. 301-313.

Papageorgiou 2021

I. Papageorgiou, *The Antechamber of Xeste 3: 'The Return of the Hunters'. Introductory Remarks Occasioned by two New Wall Paintings from Akrotiri*, in C. Doumas - A. Devetzi 2021 (a cura di), *Akrotiri, Thera. Forty Years of Research*, pp. 583-605.

Papagiannopoulou 1995

A. Papagiannopoulou, *Xeste 3, Akrotiri, Thera: the Pottery*, in C. Morris (a cura di), *Klados: Essays in Honour of J. N. Coldstream*. «Bulletin of the Institute of Classical Studies», vol. 40, Supplement n. 63, University of London, Institute of Classical Studies, London, 1995, pp. 209-215.

Peatfield 1995

A. Peatfield, *Water, Fertility, and Purification in Minoan Religion*, in C. Morris (a cura di), *Klados: Essays in Honour of J. N. Coldstream*. «Bulletin of the Institute of Classical Studies», vol. 40, Supplement n. 63, University of London, Institute of Classical Studies, London, 1995, pp. 217-227.

Peatfield 2016

A. Peatfield, *A Metaphysical History of Minoan Religion*, in Alram-Stern et al 2016, (a cura di), *METAPHYSIS*, pp. 485- 494.

Peatfield - Morris 2012

A.A.D. Peatfield and C. Morris, *Dynamic Spirituality on Minoan Peak Sanctuaries*, in K. Rountree, C. Morris and A.A.D. Peatfield (a cura di), *Archaeology of Spiritualities. One World Archaeology*, Springer, New York, 2012, pp. 227-245.

Platon 2011

L. Platon, *Studying the Character of the Minoan "Household" within the Limits of the Neopalatial Settlement of Zakros*, in K.T. Glowacki and N. Vogeikoff-Brogan (a cura di), *ΣΤΕΓΑ: The Archaeology of Houses and Households in Ancient Crete*, «Hesperia», Supplement 44, The American School of Classical Studies at Athens, Princeton, New Jersey, 2011, pp. 151-161.

Pomadère 2009

M. Pomadère, *Où sont les mères? Représentations et réalités de la maternité dans le monde égéen protohistorique*, in K. Kopaka (a cura di), *FYLO. Engendering Prehistoric 'Stratigraphies' in the Aegean and the Mediterranean. Proceedings of an International Conference, University of Crete, Rethymno 2-5 June 2005*, «AEGAEUM 30», Université de Liège and University of Texas at Austin, Liège, 2009, pp. 197-206.

Pomadère 2017

M. Pomadère, *Classes d'âge et rites de passage: des catégories problématiques pour le monde égéen à l'Âge du Bronze*, in «Bulletin de correspondance hellénique», vol. 141, Fascicule 1, École Française d'Athènes, 2017, pp. 1-39.

Poole 2020

S.E. Poole, *A Consideration of Gender Roles and Relations in the Aegean Bronze Age Interpreted from Gestures and Proxemics in Art*, «BAR-International Series 2980», BAR Publishing, Oxford, 2020.

Porter 2000

R. Porter, *The Flora of the Theran Wall Paintings: Living Plants and Motifs - Sea Lily, Crocus, Iris and Ivy*, in Sherratt 2000, *The Wall Paintings of Thera*, vol. 2, pp. 603-630.

Privitera 2008

S. Privitera, *Case e rituali a Creta nel periodo neopalaziale*, «TRIPODES 9», Scuola archeologica italiana di Atene, Atene, 2008.

Puglisi 2011

D. Puglisi, *Azione rituale da Festòs a Thera: un'interpretazione funzionale del complesso adyton-polythyron nel mondo egeo*, in F.M. Carinci, N. Cucuzza, P. Militello and O. Palio (a cura di), *Κρήτης Μινωίδος/Krītīs Minōidos. Tradizione e identità Minoica tra Produzione Artigianale, Pratiche Cerimoniali e Memoria del Passato. Studi offerti a Vincenzo La Rosa per il Suo 70° compleanno*. «Studi di Archeologia Cretese X», Bottega d'Erasmus, Padova, 2011, pp. 323-342.

Puglisi 2012

D. Puglisi, *Ritual performances in Minoan lustral basins. New observations on an old hypothesis*, in «Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente», volume XC, serie III, 12, 2012, pp. 199-211.

Puglisi 2014

D. Puglisi, *I bacini lustrali nella Creta palaziale: valenze politiche di un'esperienza del sacro*, in L.R. Cresci (a cura di), *Spazio sacro e potere politico in Grecia e nel Vicino Oriente*, Teatra, Roma, 2014, pp. 49-74.

Puglisi 2016

D. Puglisi, *“Apparire” o “essere”? Questioni di Status nella Creta palaziale*, in F. Longo, R. Di Cesare and S. Privitera (a cura di), *DROMOI. Studi sul mondo antico offerti a Emanuele Greco dagli allievi della Scuola Archeologica Italiana di Atene*, tomo II, Pandemos, Atene – Paestum, 2016, pp. 669-680.

Puglisi 2018

D. Puglisi, *Costruire paesaggi rituali: territorio, urbanizzazione e palazzi nella Creta minoica*, M. Livadiotti, et alii (a cura di) *Theatroeideis. L'immagine della città, la città delle immagini. Atti del Convegno Internazionale, Bari, 15-19 giugno 2016*, Thiasos monografie 11, vol. I, L'immagine della città greca ed ellenistica, Roma, 2018, pp. 309-318.

Puglisi 2020

D. Puglisi, *Rites of passage in Minoan palatial Crete and their Role in structuring a House Society*, in M. Relaki and J. Driessen (a cura di), *OIKOS: Archaeological approaches to House Societies in Aegean Prehistory/OIKOS: archaeological approaches to house societies in the Bronze Age Aegean*, «AEGIS 19», Presses universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2020, pp. 63-80.

Rehak 1998

P. Rehak, *The Construction of Gender in Late Bronze Age Aegean Art. A Prolegomenon*, in M. Casey, D. Donlon, J. Hope and S. Wellfare (a cura di), *Redefining Archaeology: Feminist Perspectives*, ANH Publications, Canberra, 1998, pp. 191-198.

Rehak 1999

P. Rehak, *The Monkey Frieze from Xeste 3, Room 4: Reconstruction and Interpretation*, in

P. Betancourt, V. Karageorghis, R. Laffienur and W.-D. Niemeier (a cura di), *MELETEMATA. Studies in Aegean Archaeology Presented to Malcolm H. Wiener as He Enters His 65th Year*, «AEGAEUM 20», Liege, 1999, pp. 705-709.

Rehak 1999a

P. Rehak, *The Aegean Landscape and the Body: A New Interpretation of the Thera Frescoes*, in N.L. Wicker and B. Arnold (a cura di), *From the Ground Up: Beyond Gender Theory in Archaeology. Proceedings of the Fifth Gender and Archaeology Conference, University of Wisconsin-Milwaukee, October 1998*, «BAR-International Series n. 812», 1999, Archaeopress, Oxford, 1999, pp. 11-22.

Rehak 2002

P. Rehak, *Imag(in)ing a Women's World in Bronze Age Greece The Frescoes from Xeste 3 at Akrotiri, Thera*, in N. Rabinowitz and L. Auanger (a cura di), *Among Women. From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*, University of Texas Press, Austin, 2002, pp. 34-59.

Rehak 2004

P. Rehak, *Crocus Costumes in Aegean Art*, in A.P. Chapin (a cura di), *XAPIE/Charis: Essays in Honor of Sara A. Immerwahr*, «Hesperia Supplements», vol. 33, The American School of Classical Studies at Athens, Athens, 2004, pp. 85-100.

Rehak 2007

P. Rehak, *Children's Work: Girls as Acolytes in Aegean Ritual and Cult*, in J. Rutter, A. Cohen (a cura di) *Coming of Age: Constructions of Childhood in the Ancient World*, «Hesperia», vol. XLI, Princeton, American School of Classical Studies, Athens, 2007, pp. 205-225.

Relaki 2013

M. Relaki, *Pervasive Assumptions of Ownership. Land, Gender and Reproductive Narratives*, in M. Relaki and D. Catapoti (a cura di), *An Archaeology of Land Ownership*, Routledge, New York - London, 2013, pp. 93-125.

Rutter 2003

J.B. Rutter, *Children in Aegean Prehistory*, in J. Neils and J.H. Oakley (a cura di), *Coming of Age in Ancient Greece: Images of Childhood from the Classical Past*, Yale University press, New Haven - London, 2003, pp. 30-57.

Sarpaki 2000

A. Sarpaki, *Plants Chosen to Be Depicted on Thera Wall Paintings: Tentative Interpretations*, in Sherratt 2000 (a cura di), *The Wall Paintings of Thera*, vol. 2, pp. 657-680.

Shank 2012

E. Shank, *The Jewelry worn by the Procession of Mature Women from Xeste 3, Akrotiri*, in M.L. Nosch and R. Laffineur (a cura di), *KOSMOS: Jewellery, Adornment and Textiles in the Aegean Bronze Age, Proceedings of the 13th International Aegean Conference/13e Rencontre égéenne internationale, University of Copenhagen, Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research, 21-26 April 2010*, «AEGAEUM 33», Peeters,

Leuven – Liège, 2012, pp. 559-565.

Shapland 2009

A.J. Shapland, *Over The Horizon: Human-Animal Relations in Bronze Age Crete*, PhD Thesis, UCL Institute of Archaeology, 2009.

Shapland 2010

A.J. Shapland, *Wild Nature? Human-Animal Relations on Neopalatial Crete*, in *Cambridge Archaeological Journal*, Vol. 20 Issue 1, The McDonald institute for archaeological research, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, pp. 109-127.

Sheng-chieh Hsu 2012

F. Sheng-chieh Hsu, *Ritual Significance in Mycenaean Hairstyles*, in L. Harrison (a cura di), «Chronika», vol. II, The Institute for European and Mediterranean Archaeology, The State University of New York at Buffalo, Buffalo, 2012, pp.92-102.

Sherratt 2000

S. Sherratt (a cura di), *The Wall Paintings of Thera: Proceedings of the First International Symposium, Petros M. Nomikos Conference Centre, Thera, Hellas, 30 August-4 September 1997*, vol. 1-2-3, Thera Foundation, Petros M. Nomikos and The Thera Foundation, Athens, 2000.

Simandiraki-Grimshaw 2010

A. Simandiraki-Grimshaw, *The Human Body in Minoan Religious Iconography*, in *CRETAN OFFERINGS: Studies in Honour of Peter Warren*, «British School at Athens Studies», British School at Athens, London, vol. 18, 2010, pp. 321-329.

Simons 2014

E. Simons, *Thinking about Thera: A Re-interpretation of the Wall Paintings in Xeste 3*, in «Chronika», n. 4, 2014, pp. 40-50.

Sofianou – Georma 2021

P. Sofianou and F. Georma, *Open Spaces and the Drainage-Sewerage System*, in C. Doumas - A. Devetzi 2021 (a cura di), *Akrotiri, Thera. Forty Years of Research*, pp. 163-184.

Soles 2016

J.S. Soles, *Hero, Goddess, Priestess: New Evidence for Minoan Religion and Social Organization*, in Alram-Stern et al 2016, (a cura di), *METAPHYSIS*, pp. 247-253.

Taglieri 2109

V. Taglieri, *I gioielli della Potnia. Alcune note sui vaghi di collana zoomorfi nell'affresco del Vano 3a della Xeste 3 di Akrotiri (Thera)*, in *Incontri di filologia classica XVII (2017-2018)*, Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2019, pp. 89-111.

Trantalidou 2008

K. Trantalidou, *Archeozoological Research at the Akrotiri Excavation. The Animal World in everyday life and ideology*, in «ΑΛΣ (ALS) Periodical Publication of the Society for the

Promotion of the Studies on Prehistoric Thera», n. 6, 2008, pp. 26-69.

Van Gennepe 2012

A. Van Gennepe, *I riti di passaggio* (trad. it. M.L. Remotti), Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

Vetters - Weilhartner 2018

M. Vetters – J. Weilhartner, *Conceptions of Gender and Body Images in the Aegean World and East Mediterranean Societies in the Late Bronze Age*, in B. Horejs, C. Schwall, V. Müller, M. Luciani and M. Ritter (a cura di), *10 ICAANE. Proceedings of the 10th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East*, Volume 1, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2018, pp. 551-562.

Vlachopoulos 2000

A. Vlachopoulos, *The Reed Motif in the Thera Wall Paintings and its Association with Aegean Pictorial Art*, in Sherratt 2000, *The Wall Paintings of Thera*, vol. 2, pp. 631-656.

Vlachopoulos 2007

A.G. Vlachopoulos, *Mythos, Logos and Eikon. Motifs of Early Greek Poetry in the Wall Paintings of Xeste 3 at Akrotiri, Thera*, in S.P. Morris and R. Laffineur (a cura di), *EPOS. Reconsidering Greek Epic and Aegean Bronze Age Archaeology: Proceedings of the 11th International Aegean Conference: 11e Rencontre égéenne Internationale, Los Angeles, UCLA - The Paul Getty Villa, 20-23 April 2006*, «AEGAEUM 28», Université -de Liège, University of Texas, Liège - Austin, 2007, pp. 107-118.

Vlachopoulos 2008

A.G. Vlachopoulos, *The Wall Paintings from the Xeste 3 Building at Akrotiri: Towards an Interpretation of the Iconographic Programme*, in N. Brodie, J. Doole, G. Gavalas and C. Renfrew (a cura di), *Horizon: A Colloquium on the Prehistory of the Cyclades*, McDonald Institute for Archaeological Research, Cambridge 2008, pp. 491-505.

Vlachopoulos 2010

A.G. Vlachopoulos, *L'Espace Rituel Revisité: Architecture et Iconographie dans la Xeste 3 d'Akrotiri, Théra*, in I. Boehm and S. Müller-Celka (a cura di), *Espace civil, espace religieux en  g e durant la période mycénienne. Approches épigraphique, linguistique et archéologique. Actes des journées d'archéologie et de philologie myc niennes Lyon, 1er février et 1er mars 2007*, «Travaux de la Maison de l'Orient méditerranéen», n.54, Maison de l'Orient, Lyon, 2010, pp. 173-198.

Vlachopoulos 2016

A.G. Vlachopoulos, *Images of Physis or Perceptions of Metaphysis? Some Thoughts on the Iconography of the Xeste 3 Building at Akrotiri, Thera*, in Alram-Stern et al 2016, (a cura di), *METAPHYSIS*, pp. 375-385.

Vlachopoulos 2016a

A.G. Vlachopoulos, *Purple Rosettes/Πορφυροί ρ δακες: New Data on Polychromy and Perception in the Thera Wall Paintings*, in R.B. Koehl (a cura di), *Studies in Aegean art and culture: a New York Aegean Bronze Age Colloquium in Memory of Ellen N. Davis*, INSTAP Academic Press, Philadelphia, 2016, pp. 59-76.

Vlachopoulos 2018

A.G. Vlachopoulos, (a cura di), *ΧΡΩΣΤΗΡΕΣ-PAINTBRUSHES: Wall-paintings and vase-paintings of second millennium BC in dialogue. Proceedings of the International Conference on Aegean Iconography Held at Akrotiri, Thera, 24-26 May 2013*, University of Ioannina/Hellenic Ministry of Culture and Sports – Archaeological Receipts Fund, Athens, 2018.

Vlachopoulos 2019

A.G. Vlachopoulos, *La genesi della prima grande pittura europea nell'Egeo: gli affreschi di Thera*, in M. Osanna and D. Athanasoulis 2019 (a cura di), *Pompei e Santorini: l'eternità in un giorno*, pp. 35-46.

Vlachopoulos 2019a

A.G. Vlachopoulos, *Mneme and Techne in the Cyclades. The Case of Akrotiri, Thera*, in E. Borgna, I. Caloi, F. Carinci, and R. Laffineur, *Μνήμη - Mneme: Past and Memory in the Aegean Bronze Age: Proceedings of the 17th International Aegean Conference, University of Udine, Department of Humanities and Cultural Heritage, Ca' Foscari University of Venice, Department of Humanities, 17-21 April 2018*, «AEGAEUM 43», Peeters, Leuven - Liège, 2019, pp. 443-452.

Vlachopoulos - Georma 2012

A.G. Vlachopoulos, F. Georma, *Jewellery and Adornment at Akrotiri, Thera: The Evidence from the Wall Paintings and the Finds*, in M.L. Nosch and R. Laffineur (a cura di), *KOSMOS: Jewellery, Adornment and Textiles in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 13th International Aegean Conference/13e Rencontre égéenne internationale, University of Copenhagen, Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research, 21-26 April 2010*, «AEGAEUM 33», Peeters, Leuven – Liège, 2012, pp. 35-42.

Warren 1988

P.M. Warren, *Minoan Religion as Ritual Action*, Gothenburg University, Goteborg, 1988.

Warren 2000

P.M. Warren, *From Naturalism to Essentialism in Thera and Minoan Art*, in Sherratt 2000, *The Wall Paintings of Thera*, vol. 1, pp. 364 - 380.

Warren 2006

P.M. Warren, *The Date of the Thera Eruption in Relation to Aegean-Egyptian Interconnections and the Egyptian Historical Chronology, Vol. II*, in E. Czerny, I. Hein, H. Hunger, D. Melman, A.

Wiener 1990

M.H. Wiener, *The Isles of Crete? The Minoan Thalassocracy Revisited*, in Hardy et al. 1990 (a cura di), *Thera and the Aegean World III*, vol. 1, pp. 128-161.

Wiener 2010

M.H. Wiener, *A point in time*, in O. Krzyszkowska (a cura di), *Cretan Offerings: Studies in Honour of Peter Warren*, «British School at Athens Studies», vol. 18, British School at Athens, London, 2010, pp. 367–394.

Younger 2009

J.C. Younger, 'We Are Woman': *Girl, Maiden, Matron in Aegean Art*, in K. Kopaka (a cura di), *Fylo: engendering prehistoric 'stratigraphies' in the Aegean and the Mediterranean: proceedings of an International Conference, University of Crete, Rethymno 2-5 June 2005*, *Aegaeum*, 30, Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie de la Grèce antique, University of Texas, Liège and Austin, 2009, pp. 207–212.

Younger 2016

J.C. Younger, *Minoan Women*, in S.L. Budin and J.M. Turfa (a cura di), *Women in antiquity. Real Women across the Ancient World*, Routledge, New York, 2016, pp. 573-594.

Younger 2016a

J.C. Younger, *Identifying Myth in Minoan Art*, in Alram-Stern et al 2016, (a cura di), *METAPHYSIS*, pp. 433-438.

Younger - Rehak 2008

J.C. Younger, P. Rehak, *The Material Culture of Neopalatial Crete*, in C. Shelmerdine (a cura di), *The Cambridge Companion to the Aegean Bronze Age*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 140-164.