

# ANNUARIO

DELLA

SCUOLA ARCHEOLOGICA DI ATENE

E DELLE

MISSIONI ITALIANE IN ORIENTE

SUPPLEMENTO 4

FRANCESCO DE STEFANO

L'IMMAGINE E IL CONTESTO.

PRODUZIONI FIGURATIVE E IMMAGINARIO SOCIALE  
NELLE COMUNITÀ DELLA SIRITIDE E DEL METAPONTINO

(VIII-VI SECOLO a.C.)

SCUOLA ARCHEOLOGICA ITALIANA DI ATENE

2019

DIRETTORE

Emanuele Papi, Scuola Archeologica Italiana di Atene

COMITATO SCIENTIFICO

Riccardo Di Cesare, Università degli Studi di Foggia (*condirettore*)

Ralf von den Hoff, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

Emeri Farinetti, Università degli Studi Roma Tre

Pavlina Karanastasi, Πανεπιστήμιο Κρήτης

Vasiliki Kassianidou, Πανεπιστήμιο Κύπρου

Giovanni Marginesu, Università degli Studi di Sassari

Maria Chiara Monaco, Università degli Studi della Basilicata

Alikì Moustaka, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Nikolaos Papazarkadas, University of California, Berkeley

Dimitris Plantzos, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Simona Todaro, Università degli Studi di Catania

Paolo Vitti, Università degli Studi Roma Tre

Mark Wilson-Jones, University of Bath

Enrico Zanini, Università degli Studi di Siena

COMITATO EDITORIALE

Maria Rosaria Luberto, Scuola Archeologica Italiana di Atene (*responsabile*)

Fabio Giorgio Cavallero, Sapienza Università di Roma

Niccolò Ceccoli, Università degli Studi di Perugia

Carlo De Domenico, Università degli Studi di Pisa

TRADUZIONI

Iliara Symiakaki, Scuola Archeologica Italiana di Atene (*revisione greco*)

Elizabeth Fentress, Roma (*revisione inglese*)

PROGETTAZIONE E REVISIONE GRAFICA

Angela Dibenedetto, Scuola Archeologica Italiana di Atene

CONTATTI

Redazione: redazione@scuoladiatene.it

Comunicazione: comunicazione@scuoladiatene.it

Sito internet: www.scuoladiatene.it

I volumi dei Supplementi sono sottoposti a valutazione del comitato scientifico-editoriale e approvati da *referees* anonimi.

Scuola Archeologica Italiana di Atene

Parthenonos 14

11742 Atene

Grecia

Per le norme redazionali consultare la pagina web della Scuola alla sezione Pubblicazioni.

© Copyright 2019

Scuola Archeologica Italiana di Atene

ISSN 0067-0081 (cartaceo)

Supplemento:

ISSN 2653-9926 (cartaceo)

ISBN 978-060-9559-14-0

Per l'acquisto rivolgersi a / orders may be placed to:

All'Insegna del Giglio s.a.s.

via A. Boito, 50-52 - 50019 Sesto Fiorentino (FI)

www.insegnadelgiglio.it

# SOMMARIO

Ringraziamenti . . . . .	7
Prefazione, di Paolo Carafa . . . . .	9
Introduzione e criteri di classificazione delle immagini . . . . .	15
1. Periodo I. Dagli insediamenti “egemoni” enotri alla fondazione di Metaponto	
1.1 Quadro archeologico e attestazioni iconografiche . . . . .	25
1.1.1 Distretto basentano . . . . .	26
1.1.2 Distretto sirita . . . . .	34
1.2 Repertorio delle immagini e dei Tipi iconografici . . . . .	41
1.2.1 Fase 1 (750/725-650 a.C.) . . . . .	41
1.2.1.1 Produzioni vascolari (Immagini 1a <sub>1</sub> , 1a <sub>2</sub> , 1a <sub>3</sub> , 2a <sub>1</sub> , 2a <sub>2</sub> ) . . . . .	42
1.2.1.2 Analisi delle iconografie . . . . .	44
1.2.2 Fase 2 (650-625/600 a.C.) . . . . .	48
1.2.2.1 Plastica fittile (Immagine 1b) . . . . .	49
1.2.2.2 Prodotti vascolari (Immagini 3a, 3b, 3c <sub>1</sub> , 3c <sub>2</sub> , 4a, 4b, 4c, 4d, 5a, 5b <sub>1</sub> , 5b <sub>2</sub> , 5c, 5d, 5e, 5f, 6a, 7a) . . . . .	50
1.2.2.3 Analisi delle iconografie . . . . .	67
1.3 Commento al Periodo I . . . . .	81
1.3.1 FASE 1 (750-650 a.C.) . . . . .	81
1.3.1.1 Esperienze di confronto e dinamiche insediative in area basentana e sirita (I) . . . . .	82
1.3.1.2 Il paesaggio “pre-coloniale” della Siritide e del Metapontino . . . . .	87
1.3.2 FASE 2 (650-625/600 a.C.) . . . . .	88
1.3.2.1 Esperienze di confronto e dinamiche insediative in area basentana e sirita (II) . . . . .	88
1.3.2.2 Continuità e trasformazioni sull’arco ionico lucano nel VII secolo. Paesaggio insediativo e immaginario sociale . . . . .	92
2. Periodo II. Dalla fondazione di Metaponto alla “conquista achea di Siris”	
2.1 Quadro archeologico e attestazioni iconografiche . . . . .	99
2.1.1 Metapontino . . . . .	99
2.1.2 Siritide . . . . .	110
2.2 Repertorio delle immagini e dei Tipi iconografici . . . . .	113
2.2.1 FASE 1 (625-600 a.C.) . . . . .	114
2.2.1.1 Coroplastica architettonica (Immagine 8a) . . . . .	115
2.2.1.2 Plastica fittile (Immagini 1c, 2b <sub>1</sub> , 2b <sub>2</sub> , 2b <sub>3</sub> , 2b <sub>4</sub> , 2b <sub>5</sub> , 2b <sub>6</sub> , 9a, 9b) . . . . .	116
2.2.1.3 Produzioni vascolari (Immagine 10a) . . . . .	122
2.2.1.4 Analisi delle iconografie . . . . .	123
2.2.2 FASE 2 (600-570/60 a.C.) . . . . .	133
2.2.2.1 Coroplastica architettonica (Immagine 11a <sub>1-2</sub> ) . . . . .	134
2.2.2.2 Plastica fittile (Immagini 2b <sub>7-9</sub> , 2c <sub>1-3</sub> , 2d <sub>1-3</sub> , 2e, 2f, 2g, 8a <sub>2</sub> , 9c, 9d, 9e <sub>2</sub> , 10b, 11a <sub>1-2</sub> , 12a) . . . . .	137
2.2.2.3 Produzioni metalliche (Immagini 1d, 13a) . . . . .	144
2.2.2.4 Analisi delle iconografie . . . . .	145
2.3 Commento al Periodo II . . . . .	155
2.3.1 FASE 1 (630-600 a.C.) . . . . .	156
2.3.1.1 Espressioni figurative e aspetti culturali nel più antico repertorio iconografico metapontino . . . . .	156
2.3.1.2 Il più antico patrimonio figurativo metapontino nell’ambito dei repertori di area ionica . . . . .	157
2.3.2 FASE 2 (600-570 a.C.) . . . . .	161
2.3.2.1 Le produzioni iconografiche di epoca arcaica e la “ <i>koine</i> culturale achea” . . . . .	162
2.3.2.1 Epilogo. La conquista di Siris-Polieion: ideologia politica e rappresentazione sociale . . . . .	168

Appendice 1 – Schede UT (con documenti iconografici) . . . . .	171
Appendice 2 – Tabella di distribuzione dei Tipi iconografici e delle immagini . . . . .	179
Fonti delle immagini . . . . .	183
Indice dei nomi . . . . .	187
Indice dei luoghi e dei monumenti . . . . .	189
Abbreviazioni e bibliografia . . . . .	193
Περίληψη . . . . .	209
Abstract . . . . .	211
Tavole – Contesti . . . . .	213
Tavole – Immagini . . . . .	229

## RINGRAZIAMENTI

Questo lavoro è il risultato di un percorso di ricerca iniziato con il mio dottorato, svolto presso il Dipartimento di Scienze dell'Antichità della Sapienza. La sua preparazione ha impegnato anni intensi, di eventi, esperienze, incontri e conoscenze, che hanno inciso sull'esito finale raccolto nelle pagine che seguono. Per questa ragione desidero esprimere la mia sincera gratitudine a quanti nel corso di questo periodo mi hanno supportato, offrendomi il loro tempo e consiglio, affinché potessi realizzare questo volume al meglio delle mie possibilità.

Al professor Paolo Carafa, che per primo ha riposto la sua fiducia in me e nella prospettiva di un progetto di ricerca diverso dai temi che mi avevano impegnato fino alla laurea.

Al dottor Antonio De Siena, già Soprintendente ai Beni Archeologici della Basilicata e correlatore della mia tesi, il quale mi ha aperto le porte del Museo Archeologico di Metaponto e dei suoi magazzini e col quale ho avuto la possibilità di un confronto ricco di spunti di riflessione. Insieme a lui, ricordo con viva gratitudine tutto il personale del Museo, che mi ha accolto e agevolato durante il periodo dei miei studi.

Al professor Eugenio La Rocca, che dall'inizio del mio percorso di ricerca è stato un riferimento costante e prezioso.

Ai membri del gruppo di ricerca di cui faccio parte ormai da oltre dieci anni, coordinato dal professor Paolo Carafa e dalla professoressa Maria Teresa D'Alessio; a Rosy Bianco, Sara Bossi, Maria Cristina Cappanna, Mattia Ippoliti. Amici sinceri prima che valenti colleghi. A Fabio Cavallero, per la sua amicizia e il suo supporto. Al professor Andrea Carandini, che pur senza essere intervenuto su questo lavoro non ha mai smesso di essere per me un imprescindibile maestro.

Durante l'elaborazione di questo studio ho avuto l'opportunità e il piacere di avere un dialogo duraturo e stimolante con docenti e studiosi autorevoli, accomunati dall'amore per la Magna Grecia e per l'Italia meridionale. Joseph Coleman Carter, Pietro Giovanni Guzzo, Angela Pontrandolfo, Massimiliano Papini e Marcello Tagliente. Un pensiero particolare va a Enzo Lippolis. Non aver avuto la possibilità di mostrargli questo libro finito sarà sempre un grande rimpianto.

Sono altresì grato a coloro che negli anni mi hanno offerto indicazioni e suggerimenti preziosi, Nikolaos Arvanitis, Luca Cerchiai, Teresa Elena Cinquantaquattro, Michel Gras, Emanuele Greco, Francesco Guizzi, Madeleine Mertens-Horn, Massimo Osanna, Carlo Rescigno, Alfonsina Russo.

Questo volume non sarebbe esistito senza la gentile disponibilità di Emanuele Papi, direttore della Scuola Archeologica Italiana di Atene, che ha accettato di accogliere il lavoro all'interno dei Supplementi dell'*Annuario* della Scuola. Ringrazio volentieri Maria Rosaria Luberto, che con perizia ne ha seguito l'iter di pubblicazione.

Il ringraziamento più grande va, infine, alla mia famiglia. Ai miei genitori, che sono per me l'esempio più limpido, e ad Andrea. A Simona e a Tommaso. Loro sono la mia forza e il mio orgoglio.



PREFAZIONE  
ARCHEOLOGIA DELLA MAGNA GRECIA:  
REPERTI, ARCHITETTURE, PAESAGGI

PAOLO CARAFA

Secondo le tradizionali suddivisioni disciplinari-accademiche delle materie archeologiche, il libro di Francesco De Stefano dovrebbe essere annoverato tra i numerosissimi contributi dedicati alla cosiddetta "Archeologia della Magna Grecia". All'area della penisola italiana investita da quel complesso fenomeno storico e culturale che per comodità chiamiamo "colonizzazione greca", e che era definita sin dall'Antichità "Magna Grecia" (*Megàle Ellas, Magna Graecia*), si devono riferire infatti i territori, i monumenti e gli oggetti raccolti, esaminati e commentati in questo lavoro. Tuttavia, in questo ampio e articolato ambito geografico ed etnico si possono individuare delle "costanti" che, dal punto di vista della ricerca storico-archeologica, lo rendono non troppo diverso da altri settori del Mondo Classico. Delle città greche dell'Italia meridionale e dei loro territori, così come di Roma e del suo impero o dell'Etruria, sono generalmente note la storia, l'arte e alcuni tra i maggiori monumenti. Resta invece per lo più da definire una visione d'insieme di questi mondi che tenti di ricostituire e spiegare la loro varietà originaria. Per questo è necessario considerare le città antiche, i territori dell'Italia e dell'impero come realtà unitarie (contesti). Tali contesti erano costituiti da organismi minori (singoli insediamenti o entità territoriali, edifici e oggetti di ogni genere) che ne hanno definito la struttura e il tessuto in un continuo trasformarsi, delle singole parti e del tutto, nel corso del tempo.

Oggi il mondo antico è scomparso, generalmente sepolto, in molte parti perduto per sempre. I contesti sono stati cancellati e i nessi tra le parti che li costituivano sono stati spezzati. L'archeologia ha affrontato solo in tempi molto recenti la sfida di ricostruire queste realtà, integrando le parti mancanti. Mancava ancora uno studio dedicato all'Archeologia della Magna Grecia che muovesse sistematicamente da queste premesse e intendesse offrire una proposta di narrazione storica e culturale, tessuta con documenti diversi e apprezzabile a scale diverse.

*L'immagine e il suo contesto*

Il titolo scelto dall'Autore non sembra lasciare dubbi sull'impostazione del lavoro. Esaminare patrimoni figurativi, fino a tracciare una storia dell'arte, impone la considerazione di singole opere, particolarmente significative per illustrare iconografie e stili di determinate epoche. Da ciò deriva un'impostazione della narrazione necessariamente antologica. Ma in tal modo può anche accadere che talvolta le stesse opere rimangano isolate, cioè separate dal contesto fisico nel quale esse sono state concepite e utilizzate e dalle architetture che le sorreggevano o le contenevano. Non si tratta naturalmente di estendere l'analisi storico-formale agli edifici o discutere se l'architettura in sé possa essere considerata o meno una forma di arte. Immagini e stili si sono sviluppati nel corso del tempo in intima connessione con i monumenti, elementi immobili che definiscono il paesaggio. Pertanto, la struttura e la natura dei luoghi che hanno costituito il contesto ultimo di tutte le opere antiche dell'ingegno, il contenitore di tutti i contenitori, sono oggetto del nostro interesse.

Infatti, le città e i territori antichi erano una realtà multiforme, caratterizzata da paesaggi definiti «promiscui», attraverso i quali si svolgeva una trama ininterrotta di intrecci tra realtà diverse se non antinomiche: pubbliche e private, ricche e povere, di elevata o bassa qualità, di rilevanza politica, economica o giuridico-sacrale. In essi convivevano continuità, dovute alla permanenza e alla conservazione di edifici connessi a specifiche tradizioni o memorie, e discontinuità, dovute al consueto fluire delle cose materiali e alle innumerevoli azioni umane soggiacenti ai fenomeni storici di lunga durata. Tutto ciò vale anche per

Siris, Metaponto e gli insediamenti enotri che le hanno precedute o che sono riusciti a convivere per un limitato lasso di tempo con le nuove realtà instaurate dai Greci.

In questa prospettiva, premesse, impostazione e strumenti della ricerca svolta sono ancor più evidenti se si considera un ulteriore elemento. I due capitoli principali («Periodo I – Dagli insediamenti “egemoni” enotri alla fondazione di Metaponto» e «Periodo II – Dalla fondazione di Metaponto alla “conquista achea di Siris”») che compongono la struttura del volume, e dove si svolge la presentazione del vasto dossier raccolto, il suo ordinamento e la sua analisi in sequenza tipologica e diacronica, si aprono con un paragrafo analogo: «Quadro archeologico e attestazioni iconografiche». Il titolo non rende pienamente giustizia della funzione e del valore che queste due parti del lavoro hanno per l'intera opera. Infatti, in questi capitoli si traccia, seppure in forma sintetica, una puntuale e documentata ricostruzione del suo variegato e dinamico insieme di paesaggi succedutisi nel tempo, che hanno scandito l'evoluzione del contesto storico e geografico cui sono riferite le immagini, identificandone e delineandone gli elementi costitutivi.

### *Prima delle immagini e verso le immagini*

In questo modo, le immagini antiche non emergono soltanto in quanto “argomento primo” dell'analisi e della trattazione ma diventano il punto di arrivo di una ricostruzione che ne fissa posizione e funzione non solo nel tempo e nello spazio, ma tra tutte le classi di documenti di interesse archeologico, relative alle epoche e ai territori considerati. Sappiamo bene che, necessariamente, le diverse metodologie non sono altro che procedure e filologie specifiche, declinate ed elaborate per analizzare fonti di informazioni distinte. Pertanto, il punto di partenza di qualsiasi ricerca (come anche di una riflessione più generale sul metodo archeologico) dovrebbe essere la natura e i processi di creazione/formazione dei documenti/“dati” che si desidera esaminare.

In altre parole: le immagini oggetto dell'analisi di De Stefano sono l'esito di un processo creativo materiale scaturito da una relazione tra committenti e artigiani. Ma, allo stesso tempo, devono essere considerate prodotti di un processo “creativo” (il “contesto dei contesti”) assai più articolato, complesso e “unitario”, che trasforma i territori in paesaggi e i paesaggi in sistemi insediativi; che articola i luoghi in specifiche architetture e complessi monumentali; che, infine, rende tutte queste “piccole realtà” (edifici e luoghi) contenitori e supporti di immagini.

Ne scaturisce un racconto svolto coniugando una visione di insieme con tanti approfondimenti e dettagli, che si muove tra continui cambi di scala e che si estende in termini temporali dall'VIII all'inizio del VI secolo. Si tratta di un periodo ampio ma ben circoscritto in termini storici, dalla fase che vede la comparsa delle prime complessità nella struttura delle comunità enotrie e prepara la nascita/apparire della forma urbana (età cosiddetta proto-urbana) fino alla fase che, dopo varie trasformazioni, sancisce una parziale destrutturazione del primo sistema “coloniale”.

### *Oggetti, tempo e processi*

L'analisi archeologica si basa essenzialmente su oggetti. Siamo abituati a considerarli come entità inanimate, e si tratta di una considerazione corretta poiché le cose non nascono, crescono, si riproducono e muoiono secondo il consueto ciclo biologico che caratterizza gli esseri viventi. Ma ciò non significa che esse debbano essere considerate immobili e immutabili nel tempo.

È stato già proposto di paragonare il periodo di tempo che intercorre tra la produzione/fabbricazione di un oggetto e il suo abbandono/fine dell'utilizzo a un ciclo biologico. Molto spesso, si tratta di un ampio periodo che può anche abbracciare epoche diverse. Gli oggetti vengono creati e, nel caso delle merci, prodotti con sistematicità e utilizzati regolarmente per un certo tempo. Terminata la produzione, l'utilizzo di quel tipo di oggetti non cessa, poiché alcuni prodotti sono ancora disponibili o in uso. Con il passare del tempo, nuovi prodotti tendono a sostituire i vecchi nella quotidianità e gli oggetti più antichi, per usura o perché meno aderenti ai nuovi contesti culturali e tecnologici, vengono scartati, eliminati e sepolti. Ma il ciclo prosegue poiché molti oggetti vengono riscoperti, studiati, pubblicati, esposti al pubblico e, nei casi migliori, trasformati in patrimonio conoscitivo e culturale per comunità assai più ampie rispetto a quelle che li avevano prodotti, utilizzati e scartati.

Torniamo così alla necessità di superare un approccio puramente descrittivo per considerare le nostre fonti in maniera corretta. Ogni “cosa” che noi oggi esaminiamo rappresenta una storia che non si esaurisce con la sua creazione e può estendersi per lungo tempo.

Esiste anche un'altra regione per guardare agli oggetti – belli o brutti, unici o prodotti in serie, figurati o meno – in una prospettiva di più o meno lunga durata. Dopo la definizione della teoria della relatività,



i fisici ci insegnano che il mondo non è costituito da cose, cioè entità immutabili nel tempo, ma da eventi, cioè accadimenti non permanenti perché in continua evoluzione. «Pensare il mondo come una serie di eventi, di processi, è il modo che ci permette meglio di coglierlo, comprenderlo, descriverlo. ... . A ben guardare, infatti, anche le “cose” che più sembrano “cose” non sono infatti che lunghi eventi» (C. Rovelli, *L'ordine del tempo*, Milano 2017, 87). Gli eventi, a loro volta, sono reti di relazioni e processi, e come tali vanno intesi per essere definiti. Proprio come i nostri contesti.

Le tracce materiali della storia dell'uomo possono essere studiate senza raggiungere la scala infinitesimale necessaria per cogliere la struttura dell'Universo osservato dai fisici. Non per questo esse devono essere considerate comprensibili attraverso descrizioni che non le considerino parti di contesti in trasformazione ovvero di processi.

*Integrare contesti per definire processi, narrare processi per comunicare*

Se accettiamo di procedere oltre la descrizione, la documentazione e la catalogazione, il passo successivo non è l'interpretazione ma l'integrazione. Infatti, i frammenti di oggetti e i resti dei monumenti visibili o sepolti possono essere integrati come si fa con i *loci* corrotti di papiri o codici – in alcuni casi frutto di pure ipotesi se non di intuizioni di singoli filologi – oppure con le lacune di un testo epigrafico.

Gli oggetti possono essere stati privati di parti poco estese o delle quali si può facilmente intuire l'esistenza. Ad esempio, se a un vaso di un tipo ben noto è stata spezzata l'ansa (che peraltro nella produzione ricorre sempre nella stessa foggia) siamo autorizzati a elaborare un disegno che illustri sia la parte di vaso conservata ed effettivamente rinvenuta, sia una parte non conservata e/o non rinvenuta ma raffigurata come appare in tutti gli altri esemplari simili attestati.

Esiste anche un livello di integrazione ulteriore, quello delle architetture. Esso non è particolarmente funzionale al percorso critico specifico affrontato qui da De Stefano e, pertanto, non molto presente in questo libro. Tuttavia, considerare anche i frammenti di monumenti come parti di un originale intero è necessario per procedere nella prospettiva diacronica e contestuale sopra suggerita. Con gli edifici, infatti, il processo applicato con successo a testi e oggetti è replicabile, anche se con maggiore difficoltà. Ciò che è perduto non è sempre del tutto ignoto. Informazioni su funzione, localizzazione, aspetto e arredo dei monumenti sono conservate nella tradizione letteraria, in raffigurazioni su rilievi e monete antiche, nella cartografia storica, in dipinti, stampe, disegni e fotografie realizzati dall'età rinascimentale al secolo scorso. Ecco perché l'archeologia deve aprirsi a tecniche, procedure e metodi diversi, perché diverse sono le fonti dalle quali deve essere in grado di trarre informazioni.

Se aspiriamo a definire contesti e a identificare processi, non possiamo esimerci dal dovere di tendere verso plausibili configurazioni di integrità originarie.

A questo punto, è bene ribadire un elemento già implicito nelle considerazioni precedenti. Il patrimonio storico-culturale esprime la storia di individui e comunità e, anche per questa ragione, deve essere considerato un'entità storica. Pertanto, l'analisi scientifica di reperti, architetture, paesaggi urbani e rurali deve basarsi su una forma di narrativa scientifica che elabori biografie di oggetti e luoghi, per comunicare il passato come un flusso costante di continuità e cambiamenti.

*Il coro dal Passato*

Quale che sia la strada che decideremo di intraprendere nei confronti della comunicazione culturale, bisogna ricordare che potremmo sviluppare ipotesi con sufficienti gradi di plausibilità solo attraverso la corretta considerazione e comparazione tra serie documentarie diverse. Tutte le fonti hanno pari dignità e valori, non esiste una gerarchia tra di esse. Tutte hanno bisogno di essere interpretate, anche quelle che ci appaiono più lampanti e immediatamente significative. Non solo quando da esse si vuole dedurre una qualsiasi ricostruzione (architettonica, topografica, funzionale o di altro genere) ma anche nel necessario percorso di riagggregazione dei documenti per contesti.

Inoltre, come abbiamo modo di sperimentare continuamente, le indicazioni delle nostre fonti non sono, per lo più, né univoche né chiare. Pertanto, il nostro percorso di analisi ed elaborazione consiste sempre nel fare una o più scelte. Il fine è quello di mettere in relazione le notizie ricavabili dalle diverse serie documentarie in modo congruo e senza proporre ricostruzioni che siano in palese contrasto con ciò che i nostri documenti affermano o sembrano significare. Si tratta di instaurare una serie di comparazioni tra le diverse informazioni che elaboriamo, per tentare di rispondere alle domande che sorgono con il procedere della ricerca. Possiamo considerare un dato insieme di strati e strutture coevi? Possiamo considerare un insieme di strati e strutture coevi parte di uno stesso edificio? Possiamo attribuire una determinata

funzione a un edificio “in frammenti” che abbiamo integrato e ricostruito archeologicamente? Possiamo identificare gli edifici dei quali abbiamo ricostruito archeologicamente forma, funzione e storia con gli edifici ricordati nella tradizione letteraria nella stessa area? E così via, attraverso la classificazione di un infinito numero di dettagli verso quadri e sistemi di relazioni sempre più ampi. Per quanto riguarda i processi, la questione si fa ancora più complicata. Matematici, semiologi, e informatici che studiano processi di gestione di “complessità organizzata”, ci avvertono che la *correlazione non sempre è una relazione di causa/effetto*, con tutto ciò che questo presupposto definisce a livello epistemologico.

In questo cammino di elaborazione di informazioni e di conoscenza metodologia, metodo e procedure con le quali si opera rivestono un ruolo importante. Per definire un metodo di ricerca archeologica dobbiamo aspirare ad un qualche tipo di totalità, quale è stata anche il mondo antico, conservando le specificità delle specializzazioni. Esse si rivelano strumenti insostituibili per accedere da diversi punti alla globalità dell'universo degli oggetti e della storia. Non esiste una “porta principale”. Inoltre, ciò consente comunque di «giungere a determinazioni specifiche, di una qualche consistenza scientifica» (A. Carandini, «Storia (Archeologia e)», *Dizionario di Archeologia*, Roma-Bari 2000, 287).

Nel nostro operare rispettiamo le serie di documenti, i testi e i relativi apparati critici ricomposti con tanta fatica da noi e dagli altri e teniamone conto. L'archeologia può cogliere segni e dettagli minimi anche contro il volere della civiltà sepolta che indaga, perché ignoti o taciuti volontariamente da scrittori e storici che hanno trasmesso la memoria di quella civiltà attraverso i soli testi.

### *Illustrare biografie e contesti*

Torniamo per un momento alla narrazione dei contesti elaborata dall'Autore. Il racconto dei capitoli 1.1 e 2.1. scaturisce da una serie di immagini. Territori, siti o edifici sono illustrati nel loro sviluppo topografico da piante di fase. I monumenti documentati e, in pochi casi integrabili, di ciascuna fase o “distretto” sono illustrati in altre tavole (Tavv. 1-14). Queste immagini, raccolte in fondo al volume, hanno dunque un'importanza fondamentale. In effetti, non si tratta di un comune apparato illustrativo, ma esse devono assolvere ad una funzione fondamentale. Nel racconto che propone De Stefano per aiutarci a capire i sistemi di contesti nei quali le immagini sono state ideate, esposte e assimilate è mancato lo spazio per argomentare dettagliatamente come l'articolazione cronologica e topografica è stata costruita. La mole di testi necessari anche solo a descrivere l'evoluzione di un determinato sito può essere assai rilevante per qualsiasi impresa editoriale. Pertanto, seguendo l'impostazione proposta dall'*Atlante di Roma* (A. Carandini, P. Carafa (a cura di), *Atlante di Roma antica. Biografia e ritratti della città*, Milano 2012), i lettori possono valutare lo sviluppo diacronico dei luoghi, la relazione tra dati disponibili e integrazioni possibili. Ciò offre un vero e proprio apparato critico e crea immagini che propongono una rappresentazione “filologica” dei monumenti. Tradizionalmente figure e altri apparati illustrativi sono l'esito di spazi vuoti interposti tra i testi o raccolti dopo di essi da dedicare alla riproduzione di dettagli o alla traduzione grafica di intere ipotesi, espresse molte volte in modo schematico. Qui, le tavole illustrano in modo sostanziale e imprescindibile per lo sviluppo dell'argomentazione critica e della ricostruzione storica monumenti o parti di città, insediamenti e territori, ovvero di contesti o sistemi di contesti.

### *Oltre le immagini*

Non resta che procedere oltre. In primo luogo, inizieremo a confrontarci con il ‘sistema’ e con le proposte classificatorie, iconologiche e interpretative che l'Autore ci offre. Inoltre, molte e stimolanti sono le domande che il lavoro di De Stefano pone. Le principali, a mio avviso, sono le seguenti. Resta ancora da chiarire se esistesse una relazione (e se sì, di quale natura) tra il processo di elaborazione culturale, ora evidente, nell'area siritica dal secondo quarto del VII secolo e gli eventi storico-politici attestati dalla tradizione, quali, ad esempio, la nascita di *Siris-Policion* o la politica “imperialista” di Sibari. A ciò, sul piano storico, si collega una seconda domanda: come possiamo definire le strutture sociali, territoriali ed economiche che caratterizzavano le comunità coinvolte dalla ricezione di supporti e testi figurati analizzati dall'Autore?

Per non dire che sarebbe interessante mettere alla prova metodo e procedura qui applicati alla realtà siritica e metapontina, in altri territori ed epoche della Magna Grecia e dell'Italia Antica. Disponiamo ora di uno strumento efficace per definire un sistema culturale nel suo complesso attraverso la globalità delle espressioni figurate che di esso si sono conservate? Altre aree geografiche e/o contesti culturali antichi della nostra penisola possono vantare una cultura materiale e figurativa dall'analogo potenziale informativo per l'analisi di processi complessi di natura culturale e identitaria?

Possiamo tentare di rispondere a queste domande e anche di proporre altre. Resta il fatto che il lavoro di Francesco De Stefano offre una proposta di organizzazione e di condivisione di materie quantitativamente e qualitativamente complesse. Dal punto di vista della metodologia della ricerca archeologica, nel senso più ampio del termine, questo volume si basa su riflessioni condivise. La definizione dei contesti segue norme e applica approcci noti, acquisiti e condivisi nella nostra ricerca scientifica. Infatti, tutto si basa sull'identificazione dell'elemento minimo costitutivo del paesaggio in sé finito nello spazio – la cosiddetta Unità Topografica – così come definita già negli anni '80 dello scorso secolo (A. Ricci, «La documentazione scritta nella ricognizione archeologica», *Archeologia Medievale*, 10, 1983, 495-506.). Di questo “atomo” si seguono: l'articolazione nel tempo, secondo l'usuale metodologia stratigrafica (identificazione di periodi, fasi, gruppi di attività, attività ecc.), e le aggregazioni nello spazio, secondo la tradizionale metodologia topografiche e di archeologia dei paesaggi (insiemi di Unità Topografiche costituiscono Unità di Sito, in questo caso luoghi, insediamenti e città). A queste storie/processi rappresentati sul piano materiale da luoghi ed edifici, sono riferite le immagini. Anch'esse trasformate dall'Autore in frammenti di contesti, contesti, sistemi di contesti e processi. E ciò avviene per la prima volta nel caso di quelli esaminati da De Stefano. Inquadrare un intero corpus documentario in un sistema storico e topografico di contesti, significa trasformare i diversi sistemi dei dati classificati in conoscenza condivisa. Infatti, nessun documento di per sé può restituire il sistema di relazioni del quale era parte l'informazione in esso contenuta. Ma è questa totalità che deve divenire il contenuto primo della comunicazione culturale.



## INTRODUZIONE

### E CRITERI DI CLASSIFICAZIONE DELLE IMMAGINI

Questo studio propone un tentativo di analisi e ricomposizione dei connotati e dell'evoluzione degli immaginari visuali e dei sistemi culturali a essi sottesi delle comunità che insediarono i distretti territoriali della Siritide e del Metapontino tra la metà dell'VIII e i primi decenni del VI secolo attraverso l'esame sistematico delle produzioni figurative note espresse o fruite da queste compagini.

Quello dello statuto e delle funzioni delle immagini nell'ambito della costruzione e trasmissione di aspetti caratterizzanti l'identità culturale di un gruppo sociale, o di suoi segmenti, e quali dispositivi di mediazione nelle dinamiche relazionali interne ed esterne a esso, è un tema da lungo tempo dibattuto e i cui campi d'indagine travalicano i limiti delle discipline storiche e archeologiche e anzi discendono e traggono linfa da consolidate tradizioni di stampo sociologico ed etnoantropologico<sup>1</sup>.

Quando applicato alle comunità antiche, e in particolare a quelle – greche, indigene e “miste” – che furono partecipi del “fenomeno coloniale”<sup>2</sup> in Italia meridionale in epoca arcaica, lo studio dei processi connessi all'elaborazione di un proprio universo culturale e identitario e alle forme della sua manifestazione ha posto all'attenzione degli studiosi alcuni fondamentali nodi problematici. Questi concernono la variabilità delle esperienze insediative elleniche nel Mediterraneo e la relazione intercorrente tra la complessità sociale delle comunità che vi diedero vita e quella dell'universo ideologico e simbolico da esse espresso; l'origine, la composizione e lo statuto dei contingenti di *apoikoi*; il loro rapporto con il contesto socio-culturale di partenza e i modi e gli esiti dell'interazione con quello di destinazione; il ruolo e l'incidenza delle popolazioni epicorie nello sviluppo di tali esperienze di confronto; l'esistenza di forme di consapevolezza identitaria “originarie” e la loro eventuale correlabilità con sostrati o matrici di natura etnica; la significatività documentaria delle testimonianze degli autori antichi circa le vicende e le caratteristiche delle prime comunità coloniali e i corretti approcci epistemologici a queste fonti di informazione, in particolare in rapporto a quanto prefigurato dalla fenomenologia archeologica<sup>3</sup>.

Nel quadro di queste tematiche, le quali soprattutto nel corso degli ultimi tre decenni hanno costituito i cardini di una profonda, talvolta radicale, riflessione sulla “colonizzazione greca” di epoca arcaica e sulle categorie ermeneutiche con le quali ci si è tradizionalmente rapportati a essa, si colloca il tema del ruolo e della valenza informativa delle espressioni figurative quali proiezioni di specifici tratti di natura ideologica e identitaria<sup>4</sup>.

All'interno della delicata relazione tra cultura e cultura materiale nella diagnostica di fenomeni di carattere sociale, le produzioni iconografiche rivestono un particolare statuto. Al pari di qualsiasi oggetto realizzato dall'uomo, esse costituiscono testimonianze dirette di uno specifico processo produttivo, recando in dote all'analista un “patrimonio genetico” peculiare e comprensibile entro le coordinate del contesto nel e per il quale furono prodotte e/o fruite. Come qualunque altro prodotto, *unicum* o seriale, le immagini e i supporti sui quali ricorrono si prestano a essere sottoposti ad analisi e classificazioni di ordine

<sup>1</sup> Negli ultimi anni, studiosi quali Assmann (ASSMANN 1997) e Lincoln (LINCOLN 1989; 2000) hanno dedicato particolare attenzione ai modi e alle dinamiche di definizione della memoria culturale (HALBWACHS 1987; 1994) e dei processi di costruzione e/o legittimazione di strutture e istituzioni socio-politiche. Più in particolare, la storia degli studi sulle sue valenze e funzioni di tradizioni a carattere mitico o mitistorico all'interno della società è sconfinata e annovera nomi di primissimo piano nell'ambito degli studi storici, filologici, archeologici, antropologici, semiotici, quali Gernet (GERNET 1983), Kerényi, Eliade (ELIADE 1967; 1980), Nilsson, Möellerdorff, Malinowski, Vernant (VERNANT 1978; 1981; 2007), Dumézil, Brelich (BRELICH 1969), Bianchi Bandinelli (BIANCHI BANDINELLI 1985), Lévi-Strauss (LÉVI-STRAUSS 1966), Cassirer

(CASSIRER 1992), Belting (BELTING 2001) solo per citarne alcuni. Ci rivolgeremo all'opera di questi studiosi, e di altri, in relazione a specifiche problematiche che incontreremo nel corso di questa disamina.

<sup>2</sup> Per l'utilizzo di termini quali “colonizzazione”, “colonia”, su cui recentemente si è incentrato un dibattito relativo alla loro corretta applicazione ai fenomeni insediativi realizzati dai Greci nel bacino del Mediterraneo, si rimanda alle osservazioni formulate in GRECO-LOMBARDO 2012.

<sup>3</sup> Su tali questioni, v. da ultimo HALES-HODOS 2010; GRECO-LOMBARDO 2012; HALL 2005; 2016; MALKIN 2016a; 2016b; 2017; OSBORNE 2016; YNTEMA 2011, 2013 e 2016.

<sup>4</sup> V. n. 1.

tipologico-formale, che ne definiscano l'evoluzione nel tempo, la variabilità stilistica e le possibili declinazioni sul piano iconografico. A differenza di altre produzioni, però, quelle figurative rivestono un'ulteriore valenza documentaria, costituita dai contenuti semantici di cui sono espressione. Questo secondo corredo informativo risulta al tempo stesso strettamente vincolato al primo "patrimonio genetico" richiamato pocanzi ma parimenti se ne differenzia in quanto attiene a un diverso livello ermeneutico, il quale necessita di regole e impianti metodologici propri. Tale corredo semantico, infatti, rappresenta l'esito dell'elaborazione visuale di un palinsesto di significati attraverso un processo, intenzionale e arbitrario<sup>5</sup>, di selezione e codificazione di significanti da parte della comunità che produce l'immaginario di cui le immagini costituiscono le declinazioni. In quanto tale, ciascuna immagine si configura come la risultante dell'intermediazione tra un aspetto del reale e le modalità di appropriazione e trasmissione di quest'ultimo da parte della comunità, o di una sua componente, attraverso i filtri e le categorie interpretative che le sono proprie in un dato orizzonte storico. Ne consegue che il rapporto vigente tra un sistema culturale in una determinata epoca e l'immaginario visuale da esso espresso risulta di natura biunivoca, configurandosi come peculiare e indipendente rispetto a quelli strutturati da sistemi culturali diversi<sup>6</sup>. In questa prospettiva, la costruzione di un patrimonio visuale può essere intesa come la proiezione di un sistema di significazione, autonomo e intrinsecamente coerente, organizzato secondo uno schema di relazioni tra significanti il quale è definito dai modi di codificazione e interrelazione dei suoi elementi costitutivi – le immagini – da parte del contesto culturale che produce l'immaginario all'interno di una determinata contingenza storica<sup>7</sup>.

In quanto esito di un processo che opera nel, e in funzione del, presente – anche quando definisce il passato – l'immaginario si configura, dunque, come una struttura dinamica, costantemente *in fieri*, la quale, di generazione in generazione, è soggetta a meccanismi di rielaborazione che ne modificano la morfologia e le manifestazioni visuali in relazione al mutare del contesto sociale e culturale di riferimento. Il palinsesto di trasformazioni – aggiunte, sottrazioni, rielaborazioni – prodotte sull'immaginario dal relativo contesto culturale nel corso del tempo costituisce un processo la cui dinamica si può comprendere soltanto se analizzata in rapporto alla successione dei quadri storici di riferimento, cioè entro il perimetro di coordinate definito dall'ambiente sociale, culturale, economico e politico all'interno del quale l'immaginario della comunità *funzionava*<sup>8</sup>. Tale particolare statuto costitutivo dell'immaginario e delle sue proiezioni sensibili giustifica il tentativo di focalizzare i meccanismi di elaborazione e interrelazione di suoi significati e significanti in una prospettiva cronologica di lungo periodo.

<sup>5</sup> Vale la pena qui richiamare il noto passaggio della prefazione di Vernant all'edizione italiana a *La cité des images*, relativo allo statuto e ai modi di codificazione delle immagini: «I testi scritti e i documenti figurati non sono immediatamente trasparenti [...] Leggere uno di questi testi presuppone l'essersi a poco a poco formato il modo di pensare simile a quello di un Greco, nell'ambito delle categorie e del quadro mentale che gli erano propri. Leggere una di queste immagini implica anche che si sia acquisito il modo di guardare greco, sforzandosi di penetrare il codice visuale che fornisce alle molteplici raffigurazioni, agli occhi dei contemporanei, la loro immediata leggibilità [...] La produzione di immagini è una costruzione, non un calco; è un'opera di cultura, la creazione di un linguaggio che, come ogni altra lingua, comporta un elemento essenziale di arbitrio. La tavolozza di forme figurate che ogni civiltà elabora e che organizza a suo modo, nel suo stile, disponendole su alcune superfici, risulta sempre come il prodotto di un vaglio, di un taglio, di una codificazione del reale che segue le modalità che le sono proprie. È questo arbitrio sociale che proprio nello stesso tempo rende esplicite le difficoltà nel decifrare le immagini e giustifica il progetto di cogliere, per loro tramite, i tratti specifici di una cultura» (VERNANT 1986, 6-7).

<sup>6</sup> BARTHES 1966, 245.

<sup>7</sup> «Le parti non sono collegate indipendentemente nel tutto, ma impongono all'insieme l'impronta della loro articolazione» (PANOFSKY 1979, 126).

<sup>8</sup> «Occorre sottolineare come l'attuazione dei significati costituisca una performance storica: passi necessariamente attraverso una «messa a fuoco sociale» e, dunque, possa realizzarsi solo nella concretezza dei sistemi culturali in cui si produce l'immaginario e nella dialettica delle componenti che interagiscono al loro interno» (CERCHIAI 2012, 408). La necessità di un approccio "contestuale", e non esclusivamente tipologico ed estetico, allo studio delle immagini, intese come prodotti culturali – e produttrici, a loro volta, di cultura – espressione di precise contingenze storiche, ha caratterizzato l'opera di Aby Warburg e della sua scuola e successivamente quella della scuola francese di «psicologia dell'immagine» (GINZBURG 1986; GOMBRICH 1986; SEVERI 2004). I due principi che, nella prospettiva strutturalista, sono alla base dell'analisi semiologica, quello di

*pertinenza* – «si interrogano certi oggetti unicamente sotto il rapporto del senso che essi detengono, senza chiamare in causa, almeno in via preliminare, le altre determinanti (psicologiche, sociologiche, fisiche)» – e quello di *immanenza* – «si osserva un dato sistema dall'interno» (BARTHES 1966, 84-85) – trovano la loro formulazione tra le più articolate nella teoria iconologica di E. Panofsky. In essa il metodo di analisi si sviluppa attraverso tre livelli esegetici: la descrizione pre-iconografica, la quale individua il "soggetto primario o naturale"; l'analisi iconografica, che individua il soggetto secondario, o convenzionale, e «ha per oggetto le immagini, le storie e le allegorie, anziché i motivi» e identifica i soggetti delle rappresentazioni e ne definisce la diffusione e le modalità di trasmissione; e l'analisi iconologica – il momento interpretativo –, volta alla definizione del significato intrinseco, o contenuto, delle immagini, cioè di «quei principi di fondo che rivelano l'atteggiamento fondamentale di una nazione, un periodo, una classe, una concezione religiosa o filosofica» (PANOFSKY 1962). In tale formulazione, il principio di *immanenza*, per il quale l'esegesi dell'immagine si attua calandosi all'interno del sistema di comunicazione in cui essa *funzionava*, si esplicita in due momenti interconnessi: 1) la definizione delle condizioni storiche e dei modi attraverso cui in esse le tendenze dello "spirito umano" sono espresse e 2) condizione fondamentale, la capacità del "lettore" di acquisire le categorie interpretative e il «quadro mentale» della società che quell'immagine ha espresso e/o fruito. Rispetto a questo secondo momento del metodo, è stato rilevato come il livello di analisi più propriamente iconologico, per quanto vincolato alle precedenti tappe del processo esegetico, si esponga al rischio di un eccessivo grado di soggettività, risultando in ultima analisi vincolato alla capacità del lettore di compenetrarsi con la contingenza storica in cui l'immagine è stata realizzata e/o fruita (Cfr. MASSA PAIRAULT 1992, 7-10. Sull'argomento, cfr. D'AGOSTINO-CERCHIAI 1999, XV-XVIII). Pur con i limiti che gli sono stati riconosciuti, l'impostazione metodologica formulata da Panofsky ha avuto il merito di porre ulteriormente l'accento sull'importanza della ricostruzione del contesto storico per la piena comprensione del documento figurato e sulla necessità di un approccio metodico all'esegesi delle iconografie e, dunque, dell'enunciazione e formalizzazione della procedura esegetica attuata.

Sul piano epistemologico, la prospettiva delineata impone la sintetica messa a fuoco di due questioni tra loro correlate, le quali riguardano 1) la scelta del campo d'indagine e i principi che ne hanno determinato la definizione e, conseguentemente, 2) il tipo di strategia di analisi da applicare a esso<sup>9</sup>.

Un orientamento diffuso negli studi iconografici sul mondo antico è quello che valorizza una procedura nella selezione dei *corpora* fatti oggetto di indagine operata sulla base di criteri sovraordinanti, per lo più di carattere tipologico-formale e/o concettuale, attraverso i quali *filtrare* documenti caratterizzati da uno o più denominatori comuni, come un tema iconografico, o l'appartenenza a una specifica categoria materiale – come ad esempio la coroplastica o la ceramica attica –, oppure l'incrocio tra più “queries” del genere, come le occorrenze di un determinato motivo figurativo su una certa classe vascolare. Questo tipo di approccio analitico, che mutuando un'espressione propria della metodologia archeologica potremmo definire “arbitrario” in quanto cioè organizzato sulla base di coordinate definite *a priori* dall'analista ed esterne ai sistemi di senso in cui i singoli documenti funzionavano, risulta particolarmente fruttuoso quando applicato allo studio di specifiche problematiche di natura stilistico-formale, storica e/o etnoantropologica, ovvero, naturalmente, alla realizzazione di fondamentali strumenti di analisi quali cataloghi e *corpora*. Per quanto attiene a questa ricerca e agli obiettivi che si è prefissata, la prospettiva di un'indagine finalizzata all'analisi globale degli immaginari visuali di comunità appartenenti a sistemi culturali e insediativi definiti nel corso di un preciso arco temporale ha determinato la scelta di un percorso ermeneutico alternativo. Tale scopo, infatti, non richiede la selezione di uno o più criteri privilegiati per la messa a fuoco di un fenomeno particolare, quanto, invece, l'applicazione di una strategia di indagine che consenta di intendere e raccontare gli immaginari visuali delle comunità e la loro evoluzione nell'ottica di dinamiche di relazione nell'ambito delle quali le immagini e i gruppi di immagini costituiscono le variabili di più articolati quadri d'insieme in continua trasformazione quali erano le realtà antiche. Raccontare la successione di questi quadri nei termini delle modalità attraverso cui sia possibile osservare come al mutare di una variabile ne siano mutate anche altre, e dunque quali fossero e come cambiassero nel tempo le relazioni tra le diverse determinazioni di una realtà antica, ha indotto a considerare la testimonianza iconografica primariamente come un «documento» *tra* documenti; un “opera di cultura” nel senso di prodotto referenziabile in un preciso orizzonte cronologico, topografico e fisico (stratigrafico); inserito all'interno di un sistema di relazioni, materiali e immateriali, con altri oggetti, immagini, contesti e serie di contesti in continuo divenire.

Questa prospettiva analitica ha inciso sulla natura e composizione del corpus, il quale, definito esclusivamente sulla base di un principio di pertinenza dei suoi componenti ai contesti che articolavano la realtà antica oggetto di indagine, risulterà a) tipologicamente eterogeneo, in quanto comprensivo di ogni tema figurativo e supporto (produzioni ceramiche, plastiche, architettoniche) e b) qualitativamente diversificato, annoverando al suo interno tanto l'«opera d'arte» quanto realizzazioni seriali e/o caratterizzate da sintassi compositive più semplici.

## AREA D'INDAGINE E LIMITI CRONOLOGICI

Il contesto prescelto è il territorio costiero e subcostiero compreso entro i corsi dei fiumi Bradano e Sinni. Secondo Antioco quest'area in origine era insediata dai *Chones*, una popolazione appartenente all'*ethnos* degli Enotri, e si chiamava *Chonia* (STR. VI.1.4). Nel corso del VII secolo, sarebbe stata ospite di esperienze di contatto e coabitazione tra genti indigene e gruppi ellenici, le quali avrebbero dato luogo a fenomeni relazionali e insediativi assai peculiari, oggi più che mai al centro del dibattito sulla “colonizzazione” greca di epoca arcaica<sup>10</sup>, e, dalla metà della stessa epoca, sede delle fondazioni coloniali di Siris e poi di Metaponto. Ai fini della nostra analisi, questo ampio comprensorio territoriale è stato diviso in due distretti, uno compreso entro i corsi dei fiumi Bradano e Cavone e l'altro tra quest'ultimo e il Siris (odierno Sinni). A ciascuno di tali distretti è stata attribuita una sigla, utile a facilitare l'inquadramento topografico dei siti in essi presenti: “BST” in riferimento al primo distretto per il periodo cronologico antecedente la fondazione di Metaponto; “MTP” per il medesimo ambito territoriale una volta incluso nello spazio della *polis*; “SRT” per il secondo distretto.

<sup>9</sup> Sul “corpus” e sulla sua preliminare definizione ai fini dell'indagine iconografica, cfr. BARTHES 1966, 84-85.

<sup>10</sup> Su tale tema, v. MALKIN 2017, 11-22, con ulteriore bibliografia.

L'ambito cronologico impegnato da questa ricerca si estende dalla metà circa dell'VIII secolo, epoca che vide l'emergenza nell'area considerata di realtà insediative indigene di maggiore rilevanza e la comparsa delle prime espressioni figurative, fino ai decenni centrali della prima metà del VI, stagione che secondo l'orientamento oggi prevalente tra gli studiosi coincide con la prima rilevante fase di strutturazione urbanistica e consolidamento territoriale da parte delle principali *poleis* di area ionica.

## STRUTTURA DEL LIBRO

Questo lavoro è organizzato in tre sezioni, corrispondenti ad altrettanti differenti momenti della ricerca.

La prima, intitolata «Quadro archeologico e attestazioni iconografiche», raccoglie le risultanze emerse dal censimento dei documenti figurati riferibili ai territori esaminati nell'orizzonte cronologico sopra definito. Questa ricognizione del dossier iconografico che compone il corpus oggetto di studio è stata condotta nell'ambito della più generale classificazione dei siti che costituivano il paesaggio insediativo delle comunità oggetto dello studio<sup>11</sup>. Ciascuno è stato analizzato e descritto sulla base dei dati topografici, stratigrafici e architettonici disponibili, e, ove possibile, identificato nella sua natura e destinazione funzionale in relazione alle epoche considerate. A ogni insediamento – dalla città, al villaggio, dal santuario alla fattoria, alla necropoli – è stato attribuito un codice, corrispondente a un'unità di sito (US). Di ognuno sono stati individuati i contesti che ne costituivano le articolazioni – le abitazioni, gli edifici produttivi, di culto, funerari e quelli di incerta definizione –, ai quali è stato assegnato un codice di unità topografica (UT). Sono stati inoltre identificati i materiali o i gruppi di materiali riconducibili a ciascuna unità e quelli sporadici o di incerta provenienza. La descrizione delle unità di sito, dei contesti e delle iconografie associate è stata esposta secondo una sequenza diacronica basata sulle trasformazioni, continuità/discontinuità archeologicamente rilevabili. Ciò ha consentito di delineare uno schema di distribuzione delle immagini nel territorio, organizzato sulla base di una sequenza storica della loro produzione/adozione e dismissione connessa alle vicende dei siti in cui erano utilizzate e della tipologia dei supporti su cui erano riprodotte. È bene sottolineare come in questa prima fase della ricerca le iconografie siano state considerate esclusivamente in un'ottica quantitativa e tipologica (forma, classe, stile decorativo, tipo di supporto), in relazione alla loro concentrazione nei diversi contesti e, ove definibile, in rapporto agli altri reperti cui erano associate.

La seconda sezione ospita il «Repertorio delle immagini e dei Tipi iconografici». In essi i documenti figurati sono ordinati sulla base della tipologia di supporto su cui sono riprodotti (prodotti vascolari, plastica fittile, ecc.) e classificati secondo i criteri espressi nel paragrafo seguente. Le informazioni pertinenti a ciascuna immagine, o gruppi di immagini riconducibili al medesimo soggetto iconografico (cfr. *infra*), sono raccolte all'interno di schede organizzate secondo la seguente struttura:

Codice immagine – Descrizione sintetica dell'immagine

Tav.

NUMERO DI ATTESTAZIONI	TIPOLOGIA DI SUPPORTI
CRONOLOGIA	CRITERI DI DATAZIONE
SITI DI PROVENIENZA	CONTESTI DI PROVENIENZA
ICONOGRAFIE ASSOCIATE SUL SUPPORTO	ICONOGRAFIE ASSOCIATE IN CONTESTO

A ciascuna scheda è associata una disamina dell'immagine nella quale ne vengono descritte le caratteristiche stilistiche e formali in relazione alle sue diverse occorrenze sui supporti documentati, l'origine e la diffusione dei modelli iconografici di riferimento all'interno del più ampio panorama delle tradizioni artigianali di area egea e italiota e la gamma delle possibili opzioni esegetiche.

<sup>11</sup> Per problematiche analoghe, connesse alla diffusione di un ricco patrimonio iconografico nei repertori delle *poleis* italiote a partire dagli anni centrali del VI secolo, cfr. VALLET-VILLARD 1961; PONTRANDOLFO-ROUVERET 1992; LIPPOLIS 2008; MUGIONE 2000;

ESPOSITO-SANIDAS 2012 e, da ultimo, POUZADOUX 2016, con bibliografia di riferimento. Per quanto riguarda specificamente Metaponto, si ricordano *Metaponto I*, 355-452 [F. D'Andria] e i recenti lavori di F. Silvestrelli (SILVESTRELLI 2004; 2005).



Conclude il capitolo l'«Analisi delle iconografie». In essa le immagini sono organizzate secondo la sequenza definita dall'ordine di citazione seguito all'interno del «Repertorio» (e non sulla base della successione progressiva dei numeri di T.i.). In questa sezione sono approfondite le possibili valenze semantiche di ciascuna iconografia, vagliate alla luce delle condizioni suggerite dal contesto di rinvenimento e/o di fruizione e dei possibili rapporti con altri oggetti o edifici a esse associabili.

La terza sezione è, infine, costituita da un «Commento». In esso il potenziale informativo offerto dalle iconografie censite nel «Quadro» e analizzate nel «Repertorio» è integrato e posto in relazione con la globalità delle fonti di informazione – archeologiche, letterarie, epigrafiche ecc. – disponibili per le realtà antiche considerate. Questo capitolo, inoltre, costituisce il luogo dell'approfondimento di quesiti e problematiche evocate dall'esame delle iconografie e per le quali, tuttavia, la sola analisi iconografica risulta insufficiente a esaurirne le implicazioni. Nel «Commento», dunque, si completa il tentativo di ricomposizione, per quanto possibile, dell'originario tessuto connettivo di relazioni vigenti tra dispositivi e sistemi di significazione e le altre determinazioni che articolavano la realtà antica e che costituivano il perimetro entro cui si esprimeva l'immaginario visuale della comunità.

## CRITERI DI CLASSIFICAZIONE DELLE ICONOGRAFIE

I documenti figurati raccolti in questo volume sono stati organizzati sulla base di due livelli di classificazione, interconnessi: 1) *Immagini* e 2) *Tipi iconografici*.

1. *Immagine*. Costituisce un'unità narrativa dotata di una propria autonomia semantica e comprende le redazioni più semplici, quale ad esempio una singola figura stante, fino a quelle più complesse, cioè le scene. Ogni immagine rappresenta la risultante di un insieme di dispositivi grafici e simbolici, che definiamo *caratteri* (v. *infra*), i quali, composti insieme secondo un preciso e peculiare criterio redazionale, strutturano significanti, cioè figure e scene.

Il campo semantico – o “tema” – cui un documento figurato rimanda e dal quale deriva il significato è determinato dalla capacità evocativa che del tema e di sue determinazioni rivestono i *caratteri* selezionati e organizzati per generare la figura o la scena. Un tema non costituisce un'espressione figurativa, bensì la formulazione teorica di un concetto/circostanza/evento, il quale può trovare espressione sul piano visuale attraverso la formalizzazione in immagini<sup>12</sup>. Questo processo si realizza tramite la redazione di figure o scene, la cui pertinenza a un preciso tema sarà, dunque, determinata dal ricorso a specifici *caratteri*.

<sup>12</sup> Le problematiche legate ai meccanismi, culturali e ideologici, alla base della codificazione iconografica di Temi e della percezione dei suoi esiti, costituiscono da lungo tempo materia di dibattito nell'ambito degli studi di iconografia, specie in relazione al rapporto tra tradizione epica, forme della sua trasmissione, e patrimonio iconografico. Gli storici dell'arte greca hanno distinto le scene riprodotte sui manufatti figurati in due categorie: scene generiche, i cosiddetti *Lebensbilder* e scene raffiguranti episodi mitici specifici, *Sagenbilder* (FITTSCHEN 1969, 9-14; KANNICHT 1982, 73; ROBERTSON-BEARD 1991, 20; GIULIANI 2003; MALKIN 2004, 57-65). Questa prima schematica articolazione è stata nel tempo approfondita sulla base della necessità di distinguere, in particolare nell'ambito della prima categoria, tra struttura narrativa delle scene e loro contenuto mitologico potenziale, non intellegibile sulla base esclusiva dei significanti per noi distinguibili all'interno del dispositivo di significazione (v. SNODGRASS 1987, il quale ha proposto la categoria di scene “genericamente eroiche”, quale livello intermedio tra *Lebensbild* e *Sagenbild*; COLDSTREAM 1991): un uomo che sale su una nave tenendo per il polso una donna potrebbe aver rappresentato un generico episodio di commiato o di ratto, o, viceversa, Odisseo che saluta Penelope prima di partire alla volta di Troia, o Paride che conduce Elena alla nave che la porterà a Ilio (FITTSCHEN 1969, 51-60. Cfr. MALKIN 2004, 57-58). Snodgrass, a questo riguardo, ha evidenziato come una simile iconografia – o, più precisamente, il suo contesto – non debba necessariamente essere identificata come eroica, ma che la sua struttura narrativa sia sostanzialmente analoga a quella della narrazione di stampo eroico (SNODGRASS 1980; 1987). Una categoria simile, nell'ambito dei *Lebensbilder*, è quella delle scene “genericamente mitiche”: di quelle scene, cioè, chiaramente riferibili a contesti extra-umani – dunque non inerenti momenti di vita dell'individuo e/o della comunità –, e tuttavia non riconducibili a specifici episodi.

Boardman, invece, ha sostenuto che lo sviluppo di una struttura narrativa richieda un “ambiente” eroico o mitico. Secondo lo studioso, l'ostacolo alla strutturazione narrativa è costituito dall'assenza di azioni specifiche e/o attributi riconoscibili (BOARDMAN 1983). Altri hanno sottolineato come una troppo drastica distinzione tra *Lebensbilder* e *Sagenbilder* – anche contemplando livelli intermedi come quello proposto da Snodgrass – non tenga in debito conto, nell'ambito del processo esegetico delle iconografie, delle variegate dinamiche di ricezione della scena figurativa, le quali, in alcuni casi, avrebbero potuto esulare anche dalla volontà dell'artigiano e legarsi al *back-ground* culturale e alle esigenze dei suoi fruitori (KANNICHT 1982; STANSBURY-O'DONNEL 1995): una scena concepita dall'artigiano come rappresentazione di un episodio eroico specifico potrebbe essere stata letta dai fruitori come semplicemente generica, oppure, viceversa, una scena generica, o genericamente mitica, avrebbe potuto suscitare nell'immaginario del fruitore una suggestione legata a un episodio specifico. Recentemente Hurwit, riferendosi in particolare alla produzione iconografica greca del Periodo Geometrico, ha rilevato come la distinzione *Lebensbild/Sagenbild* risulti poco funzionale, essendo le immagini nella grande maggioranza costituite da *Lebensbilder*, mentre quelle identificabili come *Sagenbilder* sarebbero estremamente rare e comunque difficilmente interpretabili con certezza (HURWIT 2011, 13). Lo studioso, ai fini di una classificazione del repertorio figurativo del Geometrico greco, ha, quindi, proposto di adottare differenti criteri, che esulasero dalla distinzione tra scene di vita quotidiana e scene mitiche, e ha formulato le categorie di scene “forti” e scene “deboli”, a seconda della loro scarsa o ampia diffusione, della complessità nella redazione iconografica e della loro “espressività”, intesa nel senso di una maggiore o minore accuratezza nella definizione del significante. Questa modalità di analisi si presta, tuttavia, ad alcune considerazioni. Innanzitutto,

In virtù di ciò possiamo distinguere i *caratteri* che compongono una redazione figurativa in due categorie, *primari* e *secondari*, sulla base della loro “capacità evocativa” rispetto al tema di cui l'immagine è declinazione.

*Caratteri primari (c.p.)*. Si intendano dispositivi simbolici che, composti insieme, concorrono alla definizione del tema di cui l'immagine può essere evocativa; dispositivi, cioè, la cui sfera semantica rimandi a quella concettuale del tema di riferimento e, in quanto tali, dotati di “capacità evocativa” di sue determinazioni<sup>13</sup>.

Possiamo distinguere i *c.p.* in tre categorie:

- a) caratteristiche fondamentali dei personaggi della scena: numero, genere, forma (antropomorfa, animale, teriomorfa), attributi.
- b) Natura dell'azione svolta dal o dai singoli personaggi espressa attraverso *schemi iconografici*. Questi consistono nell'insieme delle azioni, o gesti, compiuti dai personaggi della scena, in relazione ad altri personaggi o ad altri elementi, esseri viventi o oggetti.
- c) Dispositivi simbolici che caratterizzano il contesto e/o partecipano in maniera significativa all'azione dei personaggi della scena (es. un carro, le mura di una città, una nave, ecc.).

I *c.p.* pertinenti a ognuna di queste tre categorie singolarmente non intrattengono un rapporto biunivoco con un singolo tema; ciò è possibile, ma può anche non essere: tre figure eterosessuali (*c.p.* a) potranno parimenti concorrere a formulare l'immagine di una triade divina o *temi* di altro genere, come il commiato di un guerriero ecc.; viceversa, il gesto di scostare il velo dal viso, compiuto da una figura femminile, o quello della presa del polso da parte di una donna verso un uomo (*c.p.* b), in virtù di quanto sappiamo circa la gestualità del rito nuziale, potranno essere più specificamente ricondotti a quest'ultima sfera concettuale.

La definizione della pertinenza di un'iconografia a un tema si attua, dunque, attraverso la selezione e composizione dei *c.p.*

*Caratteri secondari (c.s.)*. Si intendano i dispositivi simbolici che, allo stato delle nostre conoscenze, non concorrono alla definizione del tema cui è riferibile una immagine, ma possono influire sulla struttura di senso di quest'ultima in qualità di significanti e articolarne la gamma di sue *varianti*.

*Variante*. Le varianti di un'immagine costituiscono declinazioni di quest'ultima in cui ricorrano gli stessi *c.p.*, composti secondo i medesimi criteri, ma *c.s.* differenti. Inoltre, un ulteriore fattore che può intervenire nell'articolazione di varianti di una figura o di una scena è rappresentato dalla loro resa stilistica. Due figure strutturate dagli stessi *c.p.*, ma elaborate attraverso sintassi stilistiche diverse costituiscono altrettante varianti della medesima immagine.

Scene raffiguranti concetti, eventi o circostanze diverse possono essere riconducibili al medesimo tema, purché i *c.p.* che ne informano la struttura di significazione rimandino coerentemente a esso. Facciamo un esempio. Il tema “*gamos*”, sia inteso in una accezione strettamente circoscritta al rito matrimoniale ovvero in una più ampia, legata alla sfera concettuale sottesa all'istituzione/rito e alle sue implicazioni, potrà essere declinato iconograficamente in una pluralità di immagini: per esempio l'unione di una coppia eterosessuale, oppure un corteo raffigurante il viaggio della sposa verso la casa dello sposo, o altre ancora. Queste iconografie risultano evidentemente riconducibili al medesimo tema – quello appunto del *gamos* –, pur

la “forza” di un'iconografia risulterebbe rappresentata attraverso una griglia interpretativa costituita da criteri formulati *a posteriori* rispetto al contesto di produzione e fruizione dell'immagine: la sua maggiore o minore diffusione è inevitabilmente legata alla casualità della documentazione archeologica a nostra disposizione, senza contare la possibilità che alcune iconografie potessero essere specificamente connesse a precisi contesti; inoltre, ancora più difficoltosa risulterebbe la definizione della maggiore o minore “eloquenza” di un'iconografia formulata con “gli occhi di noi moderni”. In secondo luogo, non considerando il livello interpretativo connesso alla possibile influenza della tradizione mitica ed epica sulle espressioni figurative, questo tipo di classificazione prescinde totalmente dalla questione del nesso tra produzione iconografica, orizzonte culturale della società che la esprime e rapporto tra trasmissione orale e visuale (Cfr. MALKIN 2004, 57-65). Una prospettiva alternativa a quella, di stampo strutturalista, per la quale un linguaggio visuale costituisce un codice strutturato secondo un sistema binario messaggio/significazione, è stata proposta da D.

Sperber (SPERBER 1981, in particolare 13-18, 46-51, 52-59 e il cap. IV). Secondo lo studioso, i simboli non sarebbero assimilabili alle parole di un linguaggio, in quanto non immediatamente riconducibili a un sapere “esplicito” e oggettivo; essi, piuttosto, costituirebbero rappresentazioni concettuali, le quali, integrate nel sistema cognitivo del lettore – dunque nel suo *background* culturale e ideologico – ingenerano un meccanismo esegetico che si attua attraverso la “mediazione” tramite «campi di evocazione» pertinenti all'ambito concettuale cui il simbolo sarebbe riconducibile. Sul tema, cfr. D'AGOSTINO-CERCHIAI 1999, XVIII-XIX.

<sup>13</sup> In questa prospettiva, è bene chiarire che la “capacità evocativa” dei *c.p.*, e dunque il grado di “interpretabilità” del sistema di significazione dell'immagine cui sono pertinenti, non va riferita e, potremmo dire, *misurata* sulla base delle possibilità esegetiche e cognitive della società che li produsse, ma in relazione al sistema di saperi e preconcetti filologicamente determinato che di quella società e di quell'orizzonte culturale si è dotato colui che si accosti alla lettura dell'immagine.

evocandone circostanze e determinazioni eterogenee; tale difformità, all'interno della struttura di significazione, è prodotta dalla composizione di *c.p.* differenti e/o in parte uguali ma diversamente coordinati. Questi, dunque, svolgono all'interno del sistema iconografico e di senso delle immagini una duplice funzione: ne specificano la pertinenza a un tema e, a seconda della loro presenza/assenza, resa/disposizione, concorrono, insieme ai *c.s.* e al contesto di esposizione/destinazione d'uso, a strutturarne significati specifici all'interno del campo di evocazione del tema. In questa prospettiva, e nell'ottica di una tassonomia delle testimonianze documentarie, ne consegue che i *c.p.*, o meglio, i diversi schemi compositivi di *c.p.*, articolano la gamma delle opzioni formali in cui un tema è declinato iconograficamente.

Scene dotate di *c.p.* comuni e riconducibili al medesimo tema potranno essere raggruppate in insiemi distinti che definiremo *Tipi iconografici*.

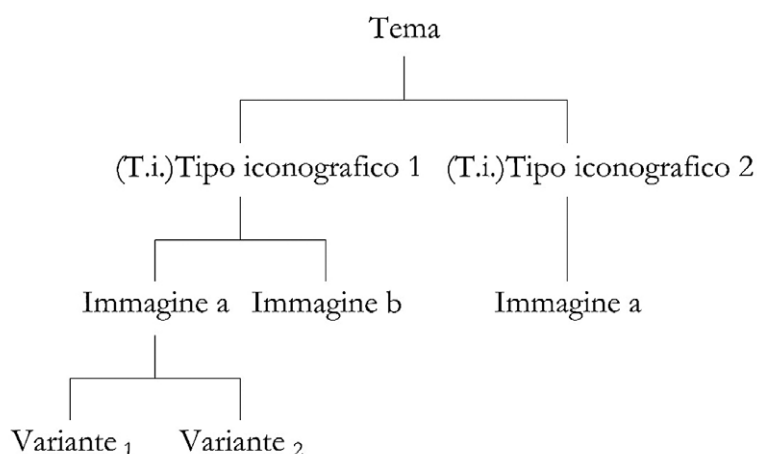
2. *Tipo iconografico* (T.i.). Non costituisce un'espressione figurativa concreta, reale, bensì un insieme di immagini che condividono schemi compositivi caratterizzati da medesimi *c.p.*, anche se in maniera non pienamente omogenea, e tutti riconducibili al campo di evocazione dello stesso tema. In quanto tali, i T.i. si configurano come declinazioni specifiche di *temi* (es.: tema, "*gamos*": T.i. 1: unione di coppia eterosessuale, T.i. 2: corteo nuziale, ecc.). Le immagini che compongono un T.i. si differenzieranno sulla base della presenza/assenza di *c.p.*, della resa stilistica e formale di questi ultimi, e della presenza di *c.s.* eterogenei. Ciò che, invece, sarà identico in tutte le immagini di un singolo T.i. sarà il criterio selettivo e compositivo in base al quale *c.p.* dotati di determinate "capacità evocative" sono inclusi nella redazione iconografica in modo che questa esprima significati pertinenti all'ambito concettuale di un dato tema.

Proviamo a chiarire quanto detto attraverso un esempio concreto. Le scene precedentemente citate quali iconografie riconducibili alla sfera concettuale legata al "*gamos*", quella dell'unione di una coppia eterosessuale e quella di un corteo nuziale, possono essere ora riconosciute come pertinenti a due diversi T.i. (es. T.i. 1 e T.i. 2). La loro eterogeneità tipologica deriva, come detto, dalla strutturazione di *c.p.* diversi, totalmente o in parte, e/o diversamente coordinati: nel primo caso, l'iconografia sarà composta da una coppia eterosessuale (*c.p.* a), nel secondo la processione potrà essere articolata da più figure (*c.p.* a); lo schema iconografico in cui sarà resa la coppia del T.i. 1 sarà caratterizzato dal ricorso a una gamma specifica di gesti e *schemata* (*c.p.* b): le figure potranno essere abbracciate, con la donna che afferra il polso dell'uomo e/o l'uomo che le tocca un seno, ovvero affrontate, con l'uomo che sfiora il mento della donna e lei che scosta il velo dal viso, e così via; nel T.i. 2, la sposa potrà essere assisa su un carro, magari anch'essa resa nel gesto di scostare il velo dal viso, i invitati al seguito a piedi, lo sposo stante sulla porta di casa, in attesa della sposa, ovvero seduto accanto a lei: esempio di come all'interno del medesimo T.i. un *c.p.* possa essere reso in forma eterogenea; altri dispositivi simbolici possono, poi, ulteriormente qualificare l'ambito concettuale delle scene (*c.p.* c), come la particolare foggia con cui il carro del T.i. 2 può essere reso per significare il veicolo nuziale, o la natura degli animali posti al suo traino. Nell'ambito di ogni T.i., la differente selezione dei *c.p.* – figure affrontate/abbracciate, disvelamento/presa del polso, maggiore o minore articolazione dei componenti la processione, ecc. –, la loro resa e composizione insieme a quella dei *c.s.* determina la formulazione delle immagini.

Infine, vale la pena precisare che sul piano semiologico, il sistema di significazione che ogni iconografia struttura può generare sensi diversi anche quando declinata nell'ambito del medesimo T.i. I fattori che intervengono nel processo di articolazione dei possibili significati evocabili da una scena sono diversi. Uno è costituito dai modi di selezione e composizione di *c.p.* e *c.s.* A riguardo, possiamo richiamare l'esempio delle differenti modalità di rappresentazione del T.i. connesso alla vicenda di Teseo e il Minotauro. Come avremo modo di approfondire, le due varianti iconografiche dell'episodio mitico che prenderemo in considerazione, l'una, in cui l'eroe uccide il mostro con la spada, l'altra in cui il giovane imbriglia il nemico con legacci, possono essere entrambe ricondotte al tema/ambito concettuale legato al superamento di un *athlon* da parte di un individuo, esemplificato dalla figura dell'eroe, finalizzato all'accesso/acquisizione di un differente statuto. Le diverse modalità con cui Teseo si impone sul mostro, tuttavia, sembrano strutturare sensi almeno in parte eterogenei, in quanto evocanti prerogative e contesti sociali e biologici differenti (*metis*/statuto efebico, nel primo caso, *arete*/piena maturità nel secondo, v. *infra*). Un secondo fattore è poi rappresentato dal "contesto iconografico" in cui l'immagine attua significati. Quest'ultimo può essere inteso in una duplice accezione. L'una per così dire ristretta, corrispondente cioè al supporto su cui l'iconografia è riprodotta, specialmente se in associazione ad altre scene, sia esso un vaso o un edificio: la composizione paratattica di iconografie diverse rappresenta, infatti, un processo di creazione di nuovi sensi e significati, generati dalla dialettica tra i sistemi di significazione delle singole componenti. L'altra,

ampia, costituita dal contesto di esposizione/fruizione dell'immagine, sulla cui importanza ci siamo già soffermati nell'«Introduzione».

Sulla base dei criteri appena definiti, le immagini raccolte in questo volume sono state classificate attribuendo a ognuna un numero arabo, corrispettivo del Tipo iconografico cui è riferita; una lettera minuscola, invece, ne specifica la peculiarità rispetto ad altre immagini appartenenti al medesimo T.i. Un T.i. potrà, così, essere costituito da un'unica immagine – definita con la lettera “a” –, o da una pluralità di immagini – “a”, “b”, “c”, ecc. –; un numero arabo pedice, infine, potrà eventualmente indicare l'esistenza di più varianti per una singola immagine.



## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η συγκεκριμένη μελέτη προτείνει μια προσπάθεια ανάλυσης και ανασύνθεσης των χαρακτηριστικών και της εξέλιξης του φαντασιακού και των πολιτισμικών συστημάτων που βρίσκονται στη βάση τους των κοινοτήτων, οι οποίες εγκαταστάθηκαν στις περιοχές της Σιρίτιδος και του Μεταποντίου την περίοδο από τα μέσα του 8<sup>ου</sup> και τις πρώτες δεκαετίες του 6<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., διαμέσου της συστηματικής εξέτασης της γνωστής εικονιστικής παραγωγής που εκφράστηκε ή χρησιμοποιήθηκε από αυτές τις ομάδες.

Η δομή και οι λειτουργίες των εικόνων για τη δημιουργία της ταυτότητας μιας κοινωνικής ομάδας ή τμημάτων της είναι ένα θέμα που έχει συζητηθεί ευρέως. Η συγκεκριμένη έρευνα προέρχεται από παγιωμένες παραδόσεις του κοινωνιολογικού και εθνο-ανθρωπολογικού πεδίου, ξεπερνώντας τα όρια των ιστορικών και αρχαιολογικών επιστημών.

Όταν εφαρμόστηκε στις αρχαίες κοινότητες, και συγκεκριμένα σε εκείνες -ελληνικές, γηγενείς και «μικτές»- που είχαν συμμετοχή στο «αποικιακό φαινόμενο» στην Κάτω Ιταλία την αρχαϊκή εποχή, η μελέτη των διαδικασιών που σχετίζονται με την επεξεργασία ενός δικού τους συστήματος πολιτισμού και ταυτότητας και στις μορφές της εκδήλωσής του έθεσε υπό την προσοχή των ερευνητών κάποια θεμελιώδη προβλήματα. Αυτά σχετίζονται με την ποικιλότητα των ελληνικών οικιστικών εμπειριών στη Μεσόγειο και με τη σχέση ανάμεσα στην κοινωνική πολυπλοκότητα των κοινοτήτων που τους έδωσαν ζωή και εκείνη του συμβολικού σύμπαντος που εκφράζεται από αυτές. Η απαρχή, η σύνθεση και η δομή των ομάδων των αποίκων, η σχέση τους με τα κοινωνικο-πολιτιστικά συμφραζόμενα από τα οποία προέρχονταν και οι τρόποι και τα αποτελέσματα της διάδρασης με εκείνα του προορισμού τους, ο ρόλος και η επίδραση των επιχώριων λαών στην ανάπτυξη αυτών των εμπειριών σύγκρισης, η ύπαρξη μορφών συνείδησης της ταυτότητας της καταγωγής τους και η πιθανότητα να τις συνδέσουν με εθνικά στοιχεία και «πατρογονικές» μήτρες, η σπουδαιότητα τεκμηρίωσης της μαρτυρίας των αρχαίων συγγραφέων σχετικά με τα γεγονότα και τα χαρακτηριστικά των πρώτων κοινωνιών των αποίκων και οι τρέχουσες επιστημολογικές προσεγγίσεις σε αυτές τις πηγές πληροφόρησης, ιδιαίτερα σε σχέση με ό,τι υποδεικνύουν τα αρχαιολογικά στοιχεία.

Το θέμα της λειτουργίας και της σημασίας ως προς την τεκμηρίωση της εικονογραφικής παραγωγής, ως προβολή συγκεκριμένων πολιτιστικών τμημάτων κοινωνικών ομάδων, τοποθετείται στο πλαίσιο αυτής της προβληματικής. Αυτή τουλάχιστον τις τελευταίες τρεις δεκαετίες αποτέλεσε τα θεμέλια μιας βαθιάς, ενίοτε ρίζοσπαστικής, ανασκόπησης του «ελληνικού αποικισμού» της αρχαϊκής εποχής και των ερμηνευτικών κατηγοριών με τις οποίες αναφερόμαστε παραδοσιακά σε αυτόν.

Τα θέματα αυτά αντιμετωπίστηκαν με μια μεθοδολογική προσέγγιση στην οποία οι εικόνες νοούνται ως συστατικά συστημάτων περισσότερο διαρθρωμένων, δηλαδή των 'κλειστών συνόλων' στα οποία είχαν χρησιμοποιηθεί. Οι εικόνες εξετάστηκαν στη σχέση τους με άλλα αντικείμενα, αρχιτεκτονικές και προπαρασκευαστικές εργασίες σύγχρονές τους, που αποτελούσαν τα συμφραζόμενα, και σε ευρύτερη κλίμακα στις σχέσεις τους με τα άλλα 'κλειστά σύνολα' που αποτελούσαν έναν χώρο (πόλη, χωριό, νεκρόπολη, ιερό κλπ.). Έτσι, η εργασία οργανώθηκε σε τρεις τομείς, που αντιστοιχούν σε ισάριθμες διακριτές φάσεις της έρευνας.

Ο πρώτος, με τον τίτλο «Αρχαιολογικό Πλαίσιο και Εικονογραφικές Πιστοποιήσεις», συγκεντρώνει τα αποτελέσματα από την καταγραφή των προερχόμενων από τις εξεταζόμενες επικράτειες εικονιστικών τεκμηρίων, που χρονολογούνται ανάμεσα στα μέσα του 8<sup>ου</sup> και τις πρώτες δεκαετίες του 6<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. Η 'απογραφή' αυτή πραγματοποιήθηκε σε σύνδεση και συγχρόνως με μια γενικότερη ταξινόμηση των χώρων που αποτελούσαν το οικιστικό τοπίο των κοινοτήτων, που είναι αντικείμενο της μελέτης. Κάθε χώρος εξετάστηκε και περιγράφηκε με βάση τα διαθέσιμα τοπογραφικά, στρωματογραφικά και αρχιτεκτονικά στοιχεία και, όπου ήταν δυνατόν, ταυτίστηκε ως προς τη φύση και το λειτουργικό προορισμό του σε σχέση με τις εξεταζόμενες

εποχές. Για κάθε έναν εντοπίστηκαν τα συμφραζόμενα που αποτελούσαν τις διαρθρώσεις του, οι κατοικίες, τα κτήρια παραγωγής, εκείνα της λατρείας, τα ταφικά και εκείνα αβέβαιου προσδιορισμού. Ταυτίστηκαν επίσης το υλικό ή οι ομάδες υλικών που μπορούν να αναχθούν σε αυτούς και τα σποραδικά ευρήματα ή εκείνα αβέβαιης προέλευσης. Η περιγραφή των χώρων, των 'κλειστών συνόλων' και των σχετικών εικονογραφιών εκτέθηκε σύμφωνα με μια διαχρονική ακολουθία βασισμένη στις μετατροπές, τις συνέχειες/ασυνέχειες που μπορούν να αποτυπωθούν αρχαιολογικά. Αυτό μας επέτρεψε να διαγράψουμε ένα σχήμα κατανομής των εικόνων στην επικράτεια, οργανωμένο με βάση μια ιστορική ακολουθία της παραγωγής/υιοθέτησης και διακοπής τους, που σχετίζεται με τα γεγονότα των χώρων στους οποίους είχαν χρησιμοποιηθεί και της τυπολογίας των υπόβαθρου επάνω στο οποίο είχαν αναπαραχθεί.

Ο δεύτερος τομέας φιλοξενεί το «Ρεπερτόριο των εικόνων και των εικονογραφικών τύπων». Σε αυτό, τα εικονιστικά τεκμήρια είναι οργανωμένα με βάση την τυπολογία του υπόβαθρου με το οποίο σχετίζονται και ταξινομούνται σύμφωνα με κριτήρια εικονογραφικά και σύνθεσης. Οι εικόνες εξετάστηκαν υπό το φως των τεχνολογικών και μορφολογικών χαρακτηριστικών τους και ενσωματώθηκαν σε ένα γενικότερο πανόραμα των τεχνικών παραδόσεων της αιγαιακής και ιταλιωτικής περιοχής. Στη συνέχεια, εμβαθύνουμε στις πιθανές σημασιολογικές αξίες, υπό το φως των συνθηκών που υποδεικνύονται από τα συμφραζόμενα του ευρήματος και/ή της χρήσης και των πιθανών σχέσεων με άλλα αντικείμενα ή κτήρια που μπορούν να συσχετιστούν με αυτά.

Ο τρίτος τομέας, τέλος, αποτελείται από ένα «Σχόλιο». Σε αυτό, το πληροφοριακό δυναμικό που προσφέρεται από τις εικονογραφίες που έχουν 'απογραφεί' στο «Πλαίσιο» και εξεταστεί στο «Ρεπερτόριο» συμπληρώνεται και τίθεται σε σχέση με τη σφαιρικότητα των πηγών πληροφόρησης -αρχαιολογικών, βιβλιογραφικών, επιγραφικών κλπ.- που είναι διαθέσιμες για τις αρχαίες πραγματικότητες που εξετάζονται. Στο κεφάλαιο αυτό, τέλος, εμβαθύνονται ερωτήματα και προβληματικές που προέκυψαν από την εξέταση των εικονογραφιών και για τις οποίες, πάντως, η απλή εικονογραφική ανάλυση προκύπτει ανεπαρκής για την πλήρη διασαφήνισή τους. Στο «Σχόλιο», λοιπόν, συμπληρώνεται η προσπάθεια ανασύνθεσης, όσο είναι δυνατόν, του συστήματος σχέσεων που ίσχυε ανάμεσα στις διατάξεις και τα σημασιολογικά συστήματα και τα άλλα στοιχεία από τα οποία συνίστατο η αρχαία πραγματικότητα και αποτελούσαν την περίμετρο εντός της οποίας εκφραζόταν η φανταστική οπτική της κοινότητας.

Τον τόμο συμπληρώνουν σχέδια που περιλαμβάνουν κατόψεις κατά περίοδο και κατά φάση των εξεταζόμενων χώρων και επιπεδομετρίες των αρχαιολογικών χώρων και των συνόλων που αναλύθηκαν, πίνακες των εξεταζόμενων εικονιστικών τεκμηρίων και των σημαντικών παραλλήλων, κατάλογοι και πίνακες αντιστοιχίας των εικόνων και των συνόλων.

## ABSTRACT

This study proposes an attempt to analyze and reconstruct the features and evolution of visual imagery and the cultural systems of the communities that inhabited the territories of Siritide and Metapontino between the mid-8<sup>th</sup> century and the first decades of the 6<sup>th</sup> century BC, through the systematic examination of the known figurative productions expressed or used by these groups.

The status and functions of the images for the construction and transmission of the cultural identity of a social group, or of its segments, and the mediation devices in the relational dynamics internal and external to it, are arguments that have been debated for a long time and whose fields of investigation go beyond the perimeter of the historical and archaeological disciplines and indeed derive from consolidated sociological and ethno-anthropological traditions.

When applied to ancient communities, and in particular to the ones involved in the “colonial phenomenon” in southern Italy in the Archaic period - Greek, indigenous and “hybrid” - the study of the processes related to the development of their own cultural heritage and to the forms of their manifestation within ethnic and territorial contexts, different from those of Greece, has brought some fundamental problems to the attention of scholars. This concerns the variability of Hellenic experiences in the Mediterranean and the relationship between the social complexity of the communities that created it and that of the ideological and symbolic universe expressed by them; the origin, composition and status of *apoikoi* groups; their relationship with the socio-cultural context of origin and the forms of their interaction with their new homes; the role of indigenous peoples in the development of such relationships; the existence of “original” cultural identities and their possible correlation with substrates or matrices of ethnic type; the documentary significance of the testimonies of ancient authors about the events and characteristics of the first colonial communities and the correct epistemological approaches to these sources of information, in particular in relation to what is prefigured by archaeological phenomenology.

In the context of these problems, which, especially over the last three decades, have been the cornerstones of a deep, sometimes radical, rethinking of the “Greek colonization” of the archaic period and of the hermeneutical categories with which it has traditionally been approached, we can place the theme of the role and informative contribution of figurative expressions as projections of specific ideological and identity traits.

To analyze these issues, we chose a methodological approach in which the images are analyzed inside the context in which they were exposed or used and represent the variables of multiple relationships with other objects, architecture and fieldwork in the specific point in time during the history of the site they were part of. Following this approach, the book is organized into three sections, corresponding to three different moments of the research.

The first is entitled “Quadro archeologico e attestazioni iconografiche” and collects the results obtained from an overview of the figurative documents found in the territories examined in the chronological period defined above. This survey of the iconographic dossier comprising the corpus of this research was carried out within the more general classification of the sites that made up the ancient landscape of the communities covered by the study. Each of these is analyzed and described in the light of the available topographic, stratigraphic and architectural data, and, where possible, identified by its nature and functional destination in the periods considered. For each site the contexts that belonged to it were identified: houses, productive buildings, religious and funerary sites and those of uncertain definition. The objects found in each one were also identified, as well as those of uncertain origin. The description of sites, contexts and

associated iconographies is discussed according to a diachronic sequence based on archaeologically detectable transformations. This allowed us to outline a distribution scheme of images in the territory, organized on the basis of the historical sequence of their production/use and abandonment connected to the history of the sites where they were used and the type of supports on which they were reproduced.

The second section details the «Repertorio delle immagini e dei Tipi iconografici». In it the images are organized according to the type of support to which they are associated and classified according to iconographic criteria. The iconographies were analyzed in the light of their stylistic and formal characteristics and seen within the broader panorama of the craft traditions of the Aegean and colonial area.

Subsequently, the possible semantic values of each figurative document were examined in depth, considering the conditions suggested by the context of discovery and/or of use and their possible relations with other objects or buildings associated with them.

Finally, the third section consists of a "Commento". In it the information offered by the iconographies identified in the "Quadro" and analyzed in the "Repertorio" are integrated and related to the universe of sources (archaeological, literary, epigraphic, etc.) available for the contexts considered. This chapter delves further into the questions and issues evoked by the examination of iconography, questions for which iconographic analysis alone is insufficient.. Thus the "Commento" completes, as far as possible, the process of recomposing the original connections between systems of signification and the other aspects that composed an ancient reality and which constituted the perimeter within which the visual imagery of the community was expressed.

The volume is completed by a cartographic apparatus including period and phase maps of the territories considered, plans of the sites and contexts analyzed, tables and significant comparisons for the figurative documents examined, and, finally, a list of indexes and tables of concordance of the images and of the contexts studied.