



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI



Quaderni della ricerca - 1

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

A cura di/edited by

DANIELA AGRILLO, EMILIO AMIDEO, ANTONELLA DI NOBILE, CLAUDIA TARALLO

NAPOLI
2016



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca - 1

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

A cura di/edited by

DANIELA AGRILLO, EMILIO AMIDEO, ANTONELLA DI NOBILE, CLAUDIA TARALLO

NAPOLI
2016

Università degli studi di Napoli “L’Orientale”
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca - 1

Comitato scientifico:

CARLO VECCE (coordinatore)

MICHAELA BÖHMIG

PAOLA GORLA

AUGUSTO GUARINO

DONATELLA IZZO

RITA LIBRANDI

LORENZO MANGO

ORIANA PALUSCI

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*

© Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” 2016
ISBN 978-88-6719-131-4

Indice

Premessa/Foreword di CARLO VECCE	7
Prefazione/Preface di DANIELA AGRILLO, EMILIO AMIDEO, ANTONELLA DI NOBILE, CLAUDIA TARALLO	9
HANS BELTING <i>Antropologia e iconologia</i>	11
FRANCESCO DE STEFANO <i>Linguaggio iconografico e contesto socio-culturale: un caso di studio archeologico tra Magna Grecia e mondo italico</i>	25
VINCENZO ALLEGRINI <i>'Figurarsi nella fantasia': sulle fonti e sull'ispirazione visiva della Vita abbozzata di Silvio Sarno</i>	43
EMILIO MARI <i>Soglie, isole e orti urbani: note ai margini del 'testo pietroburchese'</i>	57
DANIELA AGRILLO <i>L'artista surrealista: tra immagine, immaginario e realtà</i>	75
HANIN HANNOUCH <i>«It's so plastic, so visually written!»: Sergei Eisenstein on Émile Zola</i>	89
EMILIO AMIDEO <i>Queer Tidalectics: Sea-change in Giovanni's Room by James Baldwin</i>	103
GIULIA IMBRIACO <i>Fuori di testo: il pastiche di Kathy Acker in Blood and Guts in High School (1978)</i>	119

Indice

BIAGIO SCUDERI	
<i>Tra teatro e immagine:</i>	
<i>Die Walküre e Parsifal secondo Federico Tiezzi e Giulio Paolini</i>	141
GAIA BERTONERI	
<i>Oltrepassare la soglia: il pictorial turn nell'opera di Ana Teresa Pereira</i>	163
LORENZO LICCIARDI	
<i>Immagini della metropoli digitale:</i>	
<i>una 'video-scrittura' di Berlino in Teil der Lösung di Ulrich Peltzer</i>	181
ADELE SORICE	
<i>Scrittura e immagine: la poetica della memoria di Marica Bodrožić</i>	197
CLAUDIA TARALLO	
<i>Grammatiche scolastiche dell'italiano: criteri d'impostazione grafica</i>	211
ANTONELLA DI NOBILE	
<i>Grottesco e parodia ne El síndrome Guastavino:</i>	
<i>immagini della dittatura argentina</i>	227
DANIELA VITOLO	
<i>Immagini performanti: identità femminili in performance nei comics</i>	237

Linguaggio iconografico e contesto socio-culturale: un caso di studio tra Magna Grecia e mondo italico

«Il mito è una parola». Con questa espressione R. Barthes offriva la sua definizione del termine “mito” ‘oggi’, specificando che esso non può essere oggetto, concetto o idea, bensì strumento, forma di comunicazione, linguaggio. Contenitore e non contenuto.¹ In questa accezione barthesiana, il campo semantico del termine “mito” si sovrappone, ma non pienamente, a quello che i Greci d’età arcaica conferivano a ciò che essi definivano *mýthos*: «In greco *mýthos* designa una parola formulata, che si tratti d’un racconto, d’un dialogo o dell’enunciazione di un progetto. *Mýthos* è dunque dell’ordine di *légein*...»² e non contrasta con *lógos*, anzi, è anch’esso *lógos*, è discorso; e tuttavia è un discorso particolare. Infatti, a differenza dei miti di Barthes, per i quali non esisterebbero limiti sostanziali, ma solo formali – ogni cosa può essere mito, a seconda di come ‘è detta’ –,³ il mito greco è sempre proiezione di un tempo lontano, nell’ambito del quale agiscono dei ed eroi e dal quale traggono origine – *arché* – le cose degli uomini: culti, riti, città, istituzioni, famiglie. In questa prospettiva, esso svolge una funzione fondativa ed esplicativa. Chiarifica rappresentando. E rappresenta filtrando la realtà in modelli culturali, attraverso categorie concettuali e operatori simbolici.⁴ È questa selezione, che per sua stessa natura presuppone un grado di arbitrio, che crea, e al tempo stesso è, un linguaggio.

¹ R. Barthes, *Miti d’oggi*, Torino, Einaudi, 1993, trad. it. di L. Lonzi, ed. or. *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, pp. 191-193.

² J. P. Vernant, *Mito e società nell’antica Grecia. Religione greca, religioni antiche*, Torino, Einaudi, 2007, trad. it. di P. Pasquino, L. Berrini Pajetta, ed. or. *Mythe et société en Grèce ancienne. Religion grecque, religions antiques*, Paris, Maspero, 1974, p. 193.

³ Barthes, *Miti*, cit., p. 191.

⁴ M. Giangiulio, *Immagini coloniali dell’Altro: il mondo indigeno tra marginalità e integrazione*, in *Mito e storia in Magna Grecia*, Atti del XXXVI Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto, 1998, p. 280; J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997, ed. or. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Beck’sche Verlagsbuchhandlung, 1992; C. Calame, *Mito e Storia nell’Antichità greca*, Bari, Dedalo, 1999, ed. or. *Mythe et histoire dans l’Antiquité grecque. La création symbolique d’une colonie*, Lausanne, Ed. Payot, 1996.

A differenza di tutte le altre forme di comunicazione, il linguaggio iconografico traduce il *lògos* del *mýthos* nel mondo del visibile, dando una forma a ciò che altrimenti è soltanto immaginato, raccontato, declamato. Nonostante questa diversità ‘sensibile’ del linguaggio iconografico, è stato osservato come tutti i capolavori figurativi del mondo greco-arcaico si organizzino in modo simile alla grande produzione di poesia o di prosa coeva, in quanto prodotti di una stessa mentalità.⁵ In questo senso, una caratteristica comune dei linguaggi della cultura arcaica, da quelli verbali della comunicazione orale a quelli grafici e visivi della comunicazione scritta e figurativa, è l’uso della paratassi, cioè di una struttura compositiva del messaggio data da unità non coordinate fra loro, ma giustapposte, apparentemente senza un criterio logico. In realtà, proprio la composizione paratattica di scene mitiche, che per propria natura costituiscono elementi polisemici, rappresenta un processo di produzione di nuovi sensi e significanti – forma espressiva, quindi linguaggio –, generati dall’interrelazione tra i significati delle diverse iconografie. Un caso di studio interessante, a questo riguardo, è costituito dal *perirrharterion* rinvenuto presso l’Incoronata di Metaponto, un insediamento in cui, nel corso del VII secolo a.C., convissero gruppi etnici e culturali differenti: Greci di diversa origine e indigeni, appartenenti all’*ethnos* degli Enotri.⁶

Si tratta di un grande bacino fittile alto e ampio circa m 0.78, recante sulla sua superficie una complessa decorazione a rilievo (si veda fig. 1). Dal punto di vista tipologico, il manufatto, in virtù della sua straordinaria ricchezza decorativa, non trova confronti noti in esemplari coevi o posteriori, né litici, né fittili, sia in Magna Grecia e Sicilia che in Grecia propria.⁷

⁵ M. Torelli, *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, Milano, Electa, 2007.

⁶ Questo contributo costituisce un estratto della mia tesi di dottorato in Archeologia e Storia dell’Arte greca e romana discussa presso il dipartimento di Archeologia della Facoltà di Lettere e Filosofia de La Sapienza, Università degli Studi di Roma e in corso di pubblicazione.

⁷ Attestazioni in ambito magnogreco sono documentate a Crotone e Sibari, in Sicilia ad Agrigento e Selinunte. Tutti questi esemplari, tuttavia, si datano tra il VI e il V secolo a.C. (P. Orlandini, *Perirrharterion fittile arcaico con decorazione a rilievo dagli scavi dell’Incoronata*, in *Attività archeologica in Basilicata, 1964 - 1977. Scritti in onore di Dinu Adamesteanu*, Matera, 1980, pp. 188-190. In Grecia l’ambito privilegiato per la produzione di *perirrharteria* sembra essere quello corinzio-argivo (M. Iozzo, *Bacini corinzi su alto piede*, in «ASAtene», LXIII, n.s. XLVII [1985], pp. 7-61). All’Incoronata ‘greca’, invece, sono noti frammenti di altri esemplari fittili, alcuni dei quali ornati anch’essi da una decorazione iconografica (M. Denti, *Perirrharteria figurati a rilievo nei depositi di ceramica sulla collina dell’Incoronata di Metaponto. Tracce di un’attività rituale?*, in «Siris», 6 [2005], pp. 176-178).

Il programma figurativo impresso a decorare la superficie del *perirrhaterion* si sviluppa su tre fasce orizzontali e sovrapposte, che rivestono quasi interamente il sostegno del bacino. Le fasce presentano proporzioni decrescenti dal basso verso l'alto: una fascia inferiore più ampia, sia in altezza che nello sviluppo lineare, una mediana e una superiore meno alte e con uno sviluppo lineare decrescente. Mentre la fascia mediana e quella superiore erano costituite dalla reiterazione, sempre identica, della medesima scena, la fascia inferiore era composta da una sequenza paratattica di diverse scene, raffiguranti episodi del mito e dell'*epos*. A causa della perdita di molti frammenti del manufatto, una larga porzione di quest'ultimo registro figurativo – più della metà –, è andato perduto. Si è conservato un ampio settore del lato che al momento della caduta al suolo del *perirrhaterion* è finito negli strati inferiori del crollo dell'edificio in cui era collocato.

La fascia inferiore

Nella porzione di fascia inferiore conservatasi, figurano cinque scene, disposte in sequenza.⁸

Prima dell'analisi delle singole iconografie, un problema preliminare che si pone nella lettura di questo settore della decorazione è quello relativo all'organizzazione interna delle scene in relazione alla forma cilindrica del supporto. Infatti, tra quelle del settore conservatosi, figura una coppia di leoni rampanti affrontati (si veda fig. 2). Al di sopra di tale figurazione, poco più a destra, si distingue la saldatura tra due impressioni della fascia decorata. Le possibilità circa la funzione di questa raffigurazione sono due. Qualora sul fianco opposto del *perirrhaterion* vi fosse stata una seconda scena analoga, allora le due coppie di leoni, poste in posizione antipodale, avrebbero potuto dividere il registro figurativo della fascia inferiore in due settori, corrispondenti ad altrettanti semicerchi, saldati in corrispondenza della parte superiore delle due scene. Qualora, invece, la coppia di leoni in schema araldico fosse stata solo quella documentata, allora essa avrebbe potuto rappresentare l'unico elemento di saldatura dell'intero registro figurativo inferiore, punto di partenza e, al tempo stesso, termine ultimo di una sequenza di scene disposte secondo uno schema anulare.⁹

⁸ A queste bisogna aggiungere un frammento isolato che era probabilmente parte della zona andata perduta con una figura in trono (Orlandini, *Perirrhaterion*, cit., p. 188, tav. XV, fig. 1).

⁹ Orlandini, *Perirrhaterion*, cit., p. 180. Una disposizione in parte simile è riscontrabile su un altro prodotto protocorinzio, coevo al nostro, caratterizzato da un complesso programma figura-

La figura del leone rappresenta uno dei motivi più diffusi del repertorio animalistico orientalizzante. In essa è da riconoscere un portato di origine orientale, le cui valenze primarie erano connesse al tema della regalità, sia in quanto simbolo e ipostasi del potere regale, sia come oggetto dell'*athlon* da superare per accedere al regno, oppure a una funzione apotropaica, quale difensore dei passaggi e delle porte, a seconda che l'animale fosse raffigurato in lotta con una seconda figura, quale preda di caccia o isolato, spesso in corrispondenza di un accesso.¹⁰ In ambito greco la figura di questa fiera è attestata già in epoca geometrica. In questa fase il suo campo semiotico sembra sostanzialmente coincidere con quello che essa aveva nel Vicino-Oriente, applicandosi ai *basis* ellenici. In epoca Orientalizzante, invece, esso muta, rifunzionalizzato in relazione alla nuova strutturazione della società greca e all'ascesa delle aristocrazie. Il leone diviene, allora, uno dei simboli più ricorrenti, anche in ambito letterario, per significare la principale virtù degli eroi greci, modelli di riferimento degli *aristoi*, l'*areté*.¹¹ Come vedremo, l'immagine dei due leoni araldici posti a introdurre la fascia figurata inferiore del *perirrhantèrion* nell'unico senso di lettura per noi praticabile, sembra costituire il paradigma di quello che sarà uno dei motivi principali di questo registro figurativo.

Delle seguenti quattro scene conservatesi, due consentono un'identificazione sostanzialmente certa, che permette l'integrazione delle parti mancanti delle immagini, due, invece, presentano maggiori problematiche, pur non essendo prive di elementi che possano favorirne una possibile lettura.

Le scene di più chiara interpretazione sono, nell'ordine suddetto, la prima e la quarta.

La prima, immediatamente a destra dei leoni in schema araldico, raffigura la lotta di Eracle con un centauro (si veda fig. 2).¹² L'eroe è ritratto nel momento

tivo: l'olpe Chigi. Qui, a definire l'inizio e la fine del racconto figurato, invece della coppia di leoni in schema araldico, è una sfinge o un *Ker* (M. D'Acunto, *Il mondo del vaso Chigi. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C.*, Berlin, de Gruyter, 2013, pp. 57-58).

¹⁰ H. Frankfort, *Cylinder Seals. A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East*, London, Macmillian, 1939; J. Boardman, *Archaic Greek gems. Schools and artists in the sixth and early fifth centuries B.C.*, London, Thames & Hudson, 1968, p. 28; E. Cassin, *Le roi et le lion*, in «RHistRel», 198 (1981), pp. 355-401; G. E. Markoe, *The lion attack in Archaic Greek art*, in «ClAnt», 8 (1989), p. 88; A. Schnapp, *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique en Grèce ancienne*, Paris, Albin Michel, 1997.

¹¹ Sull'argomento, si vedano Markoe, *The lion attack*, cit., pp. 86-115 e Schnapp, *Le chasseur*, cit.

¹² Orlandini, *Perirrhantèrion*, cit., pp. 180-181.

in cui colpisce con la spada il nemico, nell'ambito di uno scontro corpo a corpo. Il centauro, trafitto, ha le gambe anteriori flesse e sta accasciandosi al suolo, mentre, con una mano sollevata, ancora stringe un arbusto frondoso, col quale voleva colpire l'eroe.

La quarta scena doveva raffigurare l'uccisione di Medusa da parte di Perseo (si veda fig. 3). Di essa si conserva soltanto una porzione, quella di sinistra, nella quale sono le due Gorgoni, sorelle della vittima. Gli esseri mostruosi, identici, sono riprodotti nello schema arcaico della 'corsa in ginocchio'. La parte mancante della scena, quella di destra, può essere integrata, grazie al confronto con l'anfora di Nesso, con l'aggiunta della figura di Medusa, decapitata e accasciata al suolo. Il personaggio di Giasone, invece, sarebbe soltanto sottinteso, ma non fisicamente presente nella scena, secondo un modello compositivo ampiamente attestato in questo periodo.¹³

Delle due scene di più incerta interpretazione, quella posta in seconda posizione rispetto all'ordine complessivo della fascia figurata riproduce l'incontro/scontro di una coppia eterosessuale (si veda fig. 4).¹⁴ Un personaggio maschile incede da destra verso una figura femminile, mentre con la mano sinistra regge il balteo e con la destra impugna il manico della spada, evidentemente nell'atto di sguainarla. La donna, di cui è andata perduta la parte superiore del busto, in mano ha un grosso vaso panciuto. Lo schema iconografico della scena ricorre in documenti figurati inerenti diversi episodi mitici. Nell'ambito dell'ampia casistica, le ipotesi interpretative che sono state ritenute più verosimili per il *perirrhantèrion* dell'Incoronata sono due: l'uccisione di Clitennestra da parte di Oreste e l'incontro tra Menelao ed Elena durante la presa di Troia.¹⁵

¹³ Orlandini, *Perirrhantèrion*, cit., pp. 198-199.

¹⁴ Orlandini, *Perirrhantèrion*, cit., pp. 181-182.

¹⁵ Per il primo episodio sono stati citati come confronti una mitra bronzea di Olimpia, databile al 670 a.C., e una lamina bronzea del 570 a.C. circa, sempre da Olimpia (Orlandini, *Perirrhantèrion*, cit., pp. 194-196). A queste due raffigurazioni, potremmo aggiungere altre due. La prima è la metopa numero 7 dell'*Heraion* alla foce del Sele (P. Zancani Montuoro, *Heraion alla foce del Sele 2. Il primo "Thesaurus"*, Roma, Libreria dello Stato, 1954, pp. 141-145, tavv. 26, 61; M. Torelli, C. Masseria, *Il mito all'alba di una colonia greca. Il programma figurativo delle metope dell'Heraion alla foce del Sele*, in *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*, Actes du colloque international, Rome, 14-16 novembre 1996, Roma, 1999, pp. 238-241). La seconda è un *pinax* tarantino databile agli ultimi decenni del VII secolo (E. Lippolis, S. Garraffo, M. Nafissi, *Culti greci in Occidente, I. Taranto*, Taranto, Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, 1995, tav. XXX, fig. 3). Riguardo alla seconda ipotesi esegetica, l'incontro tra Menelao ed Elena, confronti adottati sono la raffigurazione dell'anfora a rilievo di *Mikonos* e quella presente su una stele troncopiramidale da Sparta (K. Schefold, *Frühgriechische Sagenhilder*, Munchen, Hirmer Verlag, 1964, tav. 35, 68).

Tuttavia, nessuno dei confronti iconografici riferibili a questi episodi appare pienamente aderente allo schema e alle caratteristiche della scena del bacino. Soprattutto, entrambe le interpretazioni si fondano su un assunto che invece appare difficilmente conciliabile con il tipo di documento figurato di cui ci stiamo occupando: che si consideri la presenza del vaso nella mano del personaggio femminile come un elemento accessorio o un attributo generico della donna, privo di significato ai fini della comprensione della scena.¹⁶ Ciò, tuttavia, appare improbabile.¹⁷ Qualora, dunque, si consideri il vaso retto dalla donna come un elemento caratterizzante la raffigurazione del *perirrhaterion*, da un lato cadrebbero entrambe le predette proposte di identificazione – in cui non si spiegherebbe il motivo della presenza dell’oggetto –, e dall’altro, a nostro avviso, si prefigurerebbe in maniera convincente una terza ipotesi interpretativa, e cioè che sul bacino fittile fosse raffigurato l’episodio omerico dell’incontro tra Odisseo e Circe. In questo caso, il personaggio maschile sarebbe ovviamente da identificare con il re di Itaca, il quale si volgerebbe minaccioso alla maga, raffigurata nell’atto di offrirgli la pozione che lo avrebbe tramutato in bestia.¹⁸ L’episodio compare a partire dalla metà del VI secolo a.C., nell’ambito di iconografie che presentano diverse assonanze con quella dell’Incoronata.¹⁹

¹⁶ Orlandini, *Perirrhaterion*, cit., pp. 195-196.

¹⁷ La redazione di questo tipo di sistemi iconografici – in particolar modo di quelli destinati a una esposizione all’interno di un luogo a carattere sacro o ‘politico’ – seguiva regole ferree, in cui nulla era lasciato al caso e poco o nulla rispondeva a esigenze di puro gusto compositivo. A questo proposito, si vedano anche le considerazioni svolte da Faustoferri in relazione al criterio di selettività dei temi iconografici adottato per il Trono di *Amyklai* e sul ricorso alla menzione di ‘*unica*’ (A. Faustoferri, *Il Trono di Amyklai e Sparta. Bathykles al servizio del potere*, Napoli, Ed. scientifiche Italiane, 1996, pp. 181-182).

¹⁸ Questa ipotesi fu già formulata dal primo editore del manufatto, per poi essere accantonata (Orlandini, *Perirrhaterion*, cit., p. 196). Cfr. anche A. Pontrandolfo, *Funzioni ed uso dell’immagine mitica nella prospettiva storica*, in *Atti Taranto XXXVI*, Napoli, 1997, pp. 99-100.

¹⁹ *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VI (da ora citato come *LIMC*), si veda *Kirke* 4, 14, 15, 17, 19. La presenza di questa vicenda dell’*epos* omerico sul *perirrhaterion* dell’Incoronata rappresenterebbe in questa fase un *unicum*, la cui spiegazione può essere ricercata nella connotazione fortemente sperimentale del contesto produttivo dell’Incoronata, e più in generale dell’artigianato orientalizzante dei Greci d’Occidente, e inoltre, nella diffusione che i miti legati alla tradizione omerica e ai *nostoi*, in particolare quelli connessi alla figura di Odisseo andavano acquisendo. A questo riguardo, oltre al ben noto vaso di *Aristonothos*, è bene ricordare come scene odissiache (la fuga dall’antro di Polifemo e l’episodio di *Skylia*) ricorrono in ambito italico sulla pisside della Pania I. Infine, risulta significativo il dato offerto da un *deimos* con raffigura-

La terza scena nell'ordine compositivo della fascia figurata, ma ultima in ordine di citazione, è quella che presenta le maggiori difficoltà interpretative. Ciò soprattutto a causa delle importanti lacune, diffuse in tutta la parte superiore dell'immagine. Sembra raffigurare lo scontro tra due personaggi (si vedano figg. 3-4). Quello di sinistra è nudo, sicuramente di sesso maschile. Di esso si è conservata soltanto la parte inferiore del corpo. In base alla posizione delle gambe e all'inclinazione del busto, sembra che esso fosse proteso in avanti. La seconda figura, a destra, indossa un corto chitone decorato. Anche di questa si è conservata soltanto la parte inferiore del corpo, più parte del braccio sinistro e anch'essa doveva essere protesa in avanti, come si può intuire da un angolino residuale della testa, visibile in alto (si veda fig. 4). Per questa scena sono state avanzate tre ipotesi, a seconda che si interpreti la raffigurazione come un combattimento cruento o come una lotta: Oreste che uccide Egisto o Teseo contro il Minotauro, per la prima eventualità, Peleo e Atalanta, per la seconda.²⁰ La prima ipotesi, quella connessa a un altro episodio della vicenda di Oreste, in realtà non trova un riscontro iconografico in questo tipo di raffigurazione, e l'unico indizio sarebbe la nudità del personaggio di sinistra, identificabile con Egisto. Rimangono l'ipotesi relativa all'uccisione del Minotauro da parte di Teseo e quella della lotta tra Peleo e Atalanta. Tra le due, quella che sembra più convincente è la prima. La ricostruzione della dinamica della scena in relazione al gesto compiuto con il braccio sinistro da parte della figura vestita (Teseo), nel quale è riconoscibile l'atto di vibrare un fendente con una lama verso il nemico, rientra senza difficoltà nel novero delle iconografie con le quali l'episodio è declinato e sembra rimandare a una lotta cruenta più che agonistica, come sarebbe quella tra Peleo e Atalanta.²¹

zione di Bellerofonte e Chimera dall'Incoronata. In esso la Chimera, al contrario di molte delle coeve iconografie metropolitane, è in tutto rispondente alla descrizione che di essa è presente nell'Iliade (*Il.*, VI, 223-226).

²⁰ Orlandini, *Perirrhantion*, cit., p. 197.

²¹ *LIMC* VII, si veda *Theseus* 45, 46, 47, 49, 55, 102, 104, 132, 134, 141, 233, 234, 235, 236, 241, 246. In numerose iconografie dell'episodio i due personaggi, al pari di quelli del *perirrhantion*, risultano l'uno interamente nudo, a volte coperto di peli, e l'altro vestito di chitone: *LIMC* VII, si veda *Theseus* 45, 46, 102, 104, 233, 234, 235, 238, 241. Tra le raffigurazioni più antiche dell'episodio sono da annoverare una placchetta a rilievo in oro da Corinto, databile alla metà del VII secolo (Schefold, *Frühgriechische*, cit., p. 37, fig. 7) e alcuni *Schildbänder* da Olimpia della seconda metà del VII secolo (es. *LIMC* VII, si veda *Theseus* 246).

La fascia mediana

Come si accennava all'inizio, la fascia mediana e quella superiore sono occupate dalla reiterazione della medesima scena.

La prima raffigura il combattimento intorno al corpo di un caduto (si veda fig. 5).²² Due schiere di guerrieri affrontate, tre per parte, si battono, contendendosi il cadavere di un personaggio disteso al centro della scena.

La fascia superiore

La fascia superiore raffigura una coppia eterosessuale su un carro trainato da due cavalli alati (si veda fig. 6). Un uomo barbato e vestito di un corto chitone sfrangiato e di un mantello sulle spalle, tiene le redini del carro, mentre la donna, al suo fianco, con la mano destra si regge al corrimano del veicolo e con la sinistra scosta il velo dalla faccia. La scena è ripetuta per sei volte e l'effetto d'insieme è quello di un corteo di carri.²³ Nell'immagine è verosimilmente identificabile una processione matrimoniale a carattere divino o comunque sovrumano.²⁴ La natura della coppia è testimoniata dal fatto che il carro sul quale montano è trainato da cavalli alati, e non da animali ordinari, secondo un modello attestato anche nei fregi latini arcaici.²⁵ La valenza gamica della scena della fascia superiore del *perirrhaterion* è chiaramente specificata dal personaggio femminile della coppia, il quale, nello scostare l'ampio velo dal viso, compie il gesto rituale dell'*anakylypsis*. Questa era una pratica strettamente connessa alla ritualità nuziale.²⁶

²² Orlandini, *Perirrhaterion*, cit., pp. 183-185.

²³ Orlandini, *Perirrhaterion*, cit., pp. 203-204. Orlandini proponeva di identificarvi la coppia Zeus-Hera, cfr. De Stefano.

²⁴ Secondo Orlandini l'ipotesi più probabile è che nella coppia fossero da identificare Zeus ed Hera (Orlandini, *Perirrhaterion*, cit., p. 203).

²⁵ M. Torelli, *I fregi figurati delle regiae latine ed etrusche. Immaginario del potere arcaico*, in «Ostraka», I (1992), pp. 249-274; M. Torelli, *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano, Electa, 1997, pp. 87-121; F. Coarelli, *Il Foro Boario. Dalle origini alla fine della Repubblica*, Roma, Quasar, 1988, pp. 424-437.

²⁶ Coarelli, *Il Foro*, cit., p. 25, nn. 17-18. Esso rimanda al momento del 'disvelamento' della sposa dinanzi allo sposo, nel corso dei rituali del *gámos* (J. H. Oakley, *The Anakylypteria*, in «Archäologischer Anzeiger» [1982], pp. 113-118; J. H. Oakley, R. H. Synos, *The wedding in ancient Athens*, The University of Wisconsin Press, 1983, pp. 25-26).

Alla fine di questa breve disamina, ricapitoliamo le possibili interpretazioni delle scene che compongono le tre fasce figurate del *perirrhanterion*: in quella inferiore, da destra verso sinistra, possiamo riconoscere: 1) Eracle contro un centauro (Nesso?), 2) L'episodio omerico di Odisseo e Circe, 3) L'uccisione del Minotauro da parte di Teseo, 4) L'uccisione di Medusa da parte di Perseo; in quella mediana lo scontro tra due gruppi di guerrieri intorno a un caduto; in quella superiore l'unione matrimoniale tra due divinità.

Analisi del programma figurativo

Terminata l'esegesi delle singole scene, proviamo ora a definire qual è il motivo che è alla base della composizione del programma figurativo del *perirrhanterion*. Prima, due premesse. Quanto noi possiamo osservare della decorazione figurata del manufatto non corrisponde alla totalità della sua redazione. Tuttavia, riteniamo che, a fronte di quanto ci è pervenuto dell'opera, ciò non infici una possibile lettura critica del suo programma figurativo, la quale, però, è ovviamente soggetta a un certo grado di 'precarietà', ulteriore rispetto a quello già insito nel tipo di operazione interpretativa a cui ci accingiamo. La seconda premessa è di ordine metodologico. Le scene che compongono la decorazione del *perirrhanterion* si configurano come redazioni polisemiche. Ognuna di esse, infatti, è caratterizzata da una pluralità di valenze semantiche, legate a diversi ambiti sociali, politici e religiosi. Per coloro che adoperavano e/o osservavano in antico, e nel suo contesto d'uso, il sistema figurativo del manufatto era semplice discernere quale, o quali, dei possibili significati era veicolato o enfatizzato dal significante attraverso ogni specifica scena; ciò anche tramite un processo associativo tra i significati delle diverse immagini, che in qualche maniera ne determinavano il riconoscimento.²⁷ Il nostro intento, dunque, al fine della migliore comprensione dell'opera, deve essere quello di cercare il più possibile di discernere, all'interno delle diverse valenze semantiche che sono insite in ogni scena, quella, o quelle, che possano

²⁷ Sulla struttura paratattica delle forme espressive della Grecia arcaica, in particolare rispetto alla sfera letteraria e dell'oralità, si veda B. Gentili, *Storicità della lirica greca (1)*, in *Storia e civiltà dei Greci*, 2. *Origini e sviluppo della città. L'arcaismo*, Milano, Bompiani, 1978, p. 403. Sulle modalità del processo associativo volto alla comprensione del significato simbolico delle diverse scene che compongono un sistema iconografico e di quello che qui definiamo motivo, si veda A. M. Snodgrass, *La naissance du récit dans l'art grec*, in «Images et société» (1987), pp. 11-18 (spec. su quello che l'autore ha definito «*méthode synoptique*»).

funzionare, senza forzature, provando a ‘ricucire’ il sistema associativo originario.

Procedendo per gradi, proviamo innanzitutto a verificare se è ravvisabile un filo conduttore orizzontale tra le iconografie che compongono le singole fasce, e poi, in senso verticale, fra i tre registri figurativi.

Partendo ancora dalla fascia inferiore, quella maggiormente articolata, possiamo subito osservare come essa sia costituita da una sequenza paratattica di scene del mito e dell’*epos* apparentemente slegate tra loro. Tuttavia, gli studi più recenti relativi a sistemi figurativi simili al nostro hanno sempre più messo in luce come la selezione dei soggetti nell’ambito di queste redazioni iconografiche non asseconi criteri di coerenza ‘tematica’ tra una scena e l’altra, quanto, invece, un preciso motivo sovraordinante alle diverse iconografie, il quale costituisce il reale filo rosso che le lega e che ne informa il significato.²⁸ Nel caso del nostro *perirrhancerion*, l’elemento che accomuna le diverse scene della fascia inferiore, secondo la lettura che qui ne è stata offerta, è il fatto che in tutte sia raffigurato il conflitto (e conseguente trionfo) tra un mortale, benché di statura eroica – Eracle, Ulisse, Teseo, Perseo –, e un essere di natura sovrumana/disumana/ferina – un centauro, Circe, il Minotauro, Medusa e le Gorgoni –, che vi si oppone. Questo evento costituisce il presupposto e, al tempo stesso, il compimento di un processo che potremmo definire di natura al tempo stesso fondativa e rigenerativa. Il trionfo sul ‘mostro’, infatti, determina una serie di conseguenze che investono l’individuo – l’eroe/*aristos* –, la comunità – che si identifica e condivide il sistema di valori di cui la figura eroica rappresenta uno dei paradigmi – e l’intero universo culturale in cui si struttura il gruppo sociale e attraverso il quale si rapporta con l’‘esterno’:

- a) Rispetto all’individuo. È evento fondativo, in quanto l’abbandono della casa, il viaggio ai confini del mondo degli uomini (*en eschatie*), lo scontro con un essere mostruoso e il ritorno nella comunità, segnano le tappe ritualizzate di un *iter* paideutico attraverso cui il giovane aristocratico acquisisce un’identità, di cittadino, e quindi soldato, espressione e garante dell’ordine costituito (*kosmos*), sovrinteso da Zeus e retto dagli *aristoi*.

²⁸ È il caso degli studi condotti sul cratere François (da ultimo Torelli, *Le strategie*, cit., con bibliografia precedente), sull’olpe Chigi (J. M. Hurwit, *Reading the Chigi vase*, in «Hesperia» 71 [2002], pp. 1-22; Torelli, *Le strategie*, cit., pp. 64-70; D’Acunto, *Il mondo*, cit.), sul trono di Amyklai (Faustoferri, *Il Trono*, cit.) o sull’arca di Cipselo (M. Giuman [a cura di], *L’arca invisibile. Studi sull’arca di Cipselo*, Cagliari, Edizioni AV, 2005 e T. Cossu, *L’arca del tiranno: umano, disumano e sovrumano nella Grecia arcaica*, Cagliari, CUEC Editrice, 2009).

È evento rigenerativo, in quanto il compimento del percorso formativo e iniziatico presuppone per il giovane *àristos* la sua morte rituale, come *pais*, e la rinascita, come adulto.

- b) Rispetto alla comunità. È evento fondativo in quanto il superamento dell'*athlon* da parte dell'eroe-efebò (es. Bellerofonte, Teseo, Perseo) rappresenta la ratifica del compimento del percorso paideutico, la quale sancisce il suo rientro all'interno del gruppo sociale, non più nella condizione di efebica 'liminarità', ma in quella di adulto, e, al tempo stesso, stabilisce l'investitura per il suo accesso alla regalità (*basiléia*). Spesso tale avvenimento, come nel caso di Bellerofonte, viene raggiunto attraverso il *gámos*, elemento che integra e completa la strutturazione socio-culturale dell'eroe. È evidente come questo processo di transizione, e il suo esito ultimo, non riguardi soltanto colui che lo attraversa, ma investa l'intera comunità. Il reintegro dell'eroe all'interno della *polis*, nel suo nuovo statuto di adulto, si riverbera nell'assetto della società stessa, la quale se da un lato, attraverso le sue strutture e le sue istituzioni, ha plasmato e informato l'individuo, dall'altro ne viene informata.²⁹ È evento rigenerativo, in quanto la strutturazione sociale dell'individuo, attraverso i percorsi iniziatici, perpetua la comunità, ridefinendo e rimodulando l'identità e i rapporti fra individuo, *genos* e gruppi sociali, «tale e quale essa vuol essere».³⁰ Il ritorno di Teseo all'interno della comunità ateniese come adulto e come futuro re, successivamente al compimento del suo percorso formativo e al superamento dell'*athlon* del Minotauro, determina conseguentemente la morte di Egeo, padre e 'vecchio' re, nella vicenda dell'equivoco delle vele nere. Ecco che terminato il percorso paideutico, la nascita dell'individuo sociale con le sue nuove prerogative produce la fondazione di un regno nuovo e al tempo stesso identico e immutato nell'assetto della sua struttura socio-politica.
- c) Rispetto al *kosmos* e al caos. È evento fondativo, in quanto il trionfo dell'eroe sul 'mostro' prefigura la sottrazione e addomesticamento dello spazio simbolico dal dominio della natura selvaggia e del caos. Questo processo di antropizzazione dello spazio da parte dell'eroe 'civilizzatore' si dispiega su due dimensioni strettamente correlate, quella temporale e quella 'topografica'. La vittoria sul mostro e l'affermazione del *kosmos*

²⁹ A. Brelich, *Paidés e parthenoi*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1969, pp. 23-24. Una sintesi della questione, con bibliografia di riferimento, è in Cossu, *L'arca*, cit. pp. 229-231.

³⁰ Brelich, *Paidés*, cit., p. 24.

sull'*anomìa* si configura innanzitutto come un inizio – *arché* –, il quale, sul piano umano, si concretizza nella fondazione di culti e riti che definiscono una nuova scansione del tempo, umana ed etnocentrica. Sul piano topografico ideale il trionfo dell'eroe determina la conquista e trasformazione di nuovo spazio alla sfera dell'uomo e del *kosmos*, e quindi la definizione – o meglio, la ri-definizione – del limite rispetto al mondo del caos, della natura selvaggia, dell'*eschatìa*. Ciò, sul piano umano si traduce nell'imposizione di *semata* ritualmente fondati – luoghi di culto, monumenti –, che strutturino e delimitino lo spazio degli uomini, attraverso la definizione di un paesaggio mitico e rituale.³¹ È evento rigenerativo, in quanto lo scontro tra l'eroe e il 'mostro', al margine dello spazio degli uomini è funzionale alla definizione del margine stesso, del limite tra il *kosmos* e l'*anomìa* del caos. Questo rapporto tra spazio dell'uomo e spazio del caos, tra *polis* ed *eschatìa*, non è statico, ma dinamico e dialettico. È dunque necessario che esso sia perennemente riaffermato e ridefinito nell'ambito di un processo rigenerativo all'insegna della difesa dell'immutabilità delle leggi del *kosmos*.³² La perenne affermazione della frontiera tra umano e sovrumano/disumano, attraverso l'eliminazione e/o l'espulsione di ciò che non si armonizza alla *basiléia* di Zeus, presuppone un processo di continua e ciclica (ri-) definizione identitaria, volta alla determinazione di sé e dell' 'altro'. Il ruolo di paladino e depositario dei riferimenti e dei modelli identitari che informano e definiscono la società degli uomini è svolto dall'*àristos*, il quale trae da essa legittimazione del proprio *status* e del proprio diritto al rango.

La seconda fascia figurata riproduce lo scontro tra due schiere di eserciti – simbolizzati dai due differenti gruppi di guerrieri – intorno al cadavere di un caduto. Il tipo iconografico della contesa del corpo di un guerriero è ampiamente diffuso nell'immaginario greco, tanto nella letteratura quanto nell'iconografia. L'episodio forse più noto è il racconto omerico della lotta intorno al corpo di Patroclo. L'assenza nell'immagine del *perirrhantèrion* di particolari attributi chiarificatori ne preclude qualsiasi ipotesi di identificazione con un episodio specifico. E, d'altro canto, non è detto che esso fosse effettivamente insito nella

³¹ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio. La memoria e i ritmi*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 365-382.

³² G. Balandier, *Società e dissenso*, Bari, Dedalo, 1977 (ed. it.); G. Balandier, *Il disordine. Elogio del movimento*, Bari, Dedalo, 1991 (ed. it.); Assmann, *La memoria*, cit., pp. 111-135.

scena, in quanto necessario alla funzione semantica cui l'iconografia doveva assolvere. È infatti probabile che essa volesse rappresentare lo scontro tra due gruppi di pari rango, di *òmoioi*. Se la fascia inferiore, dove abbiamo potuto osservare scene composte da individui di differente natura e statuto, era informata sul motivo della transizione dall'indeterminatezza efebica allo *status* di adulto e cittadino e sulla definizione e perpetuazione del *kosmos* di Zeus rispetto all'*anomìa*, quella soprastante, invece, composta da due schiere di guerrieri – rappresentazione di due eserciti – è costituita da individui già adulti, già cittadini e già soldati. Il loro scontro, dunque, a differenza della fascia inferiore, non è volto ad affermare il trionfo dell'eroe sull'*anomìa* e a ratificare un passaggio di *status*, bensì a rappresentare il conflitto tra *òmoioi*, *kalòi kai agatòi*, per la dimostrazione della propria *areté* attraverso l'affermazione sugli altri, in battaglia o negli agoni. Occasioni, queste ultime, entrambe regolate da norme e convenzioni condivise. Benché non vi siano nell'iconografia elementi utili a una sua specifica identificazione, il tema della lotta intorno a un caduto costituisce verosimilmente un richiamo all'*epos* omerico e al suo sistema ideologico e valoriale.

La terza fascia, con il corteo nuziale di esseri divini/sovrumani è, dunque, chiaramente connessa al tema del *gámos*. Quest'ultimo costituiva il fine ultimo e il premio (*télos*) che ratificava e completava il percorso paideutico di ogni aristocratico. Attraverso il *gámos* questi raggiungeva la pienezza del suo statuto sociale, acquisiva i beni della sposa e garantiva a sé e al suo *gènos* la discendenza. In termini simbolici questi premi erano rappresentati dalla *basileia*, cui l'eroe accedeva attraverso il superamento degli *athla* e il compimento della transizione dallo statuto efebico a quello di adulto idoneo al matrimonio, e dall'immortalità, garantita dalla discendenza legittima e metaforicamente prefigurata dal matrimonio divino.

A questo punto possiamo provare a definire il criterio generale che è alla base della composizione del programma figurativo del *perirrhankerion*, il suo ordine di lettura e le coordinate socio-culturali che ne hanno ispirato la redazione.

Tenendo a mente la premessa iniziale sulla polisemia delle iconografie e dei sistemi figurativi di cui stiamo trattando, all'interno della redazione del *perirrhankerion* ci è sembrato di ravvisare tre livelli interpretativi, i quali costituiscono anche i fili conduttori 'verticali' della composizione del suo programma, la quale crediamo si sviluppi e vada letta in senso ascensionale.

- 1) A un primo livello, la decorazione figurata del bacino fittile dell'Incoronata sembra enunciare e rappresentare i valori fondanti della struttura

socio-culturale dell'aristocrazia greca arcaica. Essi sono sintetizzabili nei concetti di *Arché-Basileia* per la fascia inferiore; *Areté* per quella mediana; *Telèia-Gàmos* quella superiore.

- 2) A un secondo livello interpretativo è possibile leggere sulla superficie decorata del vaso i momenti fondamentali della vita sociale dell'*àristos*:
 - a) La conquista dell'*areté* – a cui sembrano alludere i leoni rampanti all'inizio della fascia figurata – e la ri-definizione del limite tra *kosmos* e caos, tra *basileia* di Zeus e *anomìa*, tramite il compimento di *athla en eschatie*, nella zona del margine, rappresentato dagli esseri disumani/sovrumani/ferini della fascia inferiore. Ciò, come abbiamo visto, costituiva il presupposto ontologico dell'aristocrazia greca arcaica, da cui essa traeva legittimazione, e, sul piano mitico-simbolico, il tramite per accedere alla regalità.
 - b) L'*Àgon/pòlemos* degli *òmoioi* illustrato nella fascia mediana; condotto all'interno dei limiti del *kosmos* degli uomini e regolato da norme condivise, all'interno del quale l'*àristos* doveva dimostrare la propria virtù e tramite il quale si poneva in relazione rispetto agli altri *gène*, ai gruppi sociali e al mondo esterno alla *polis*.
 - c) Il *gàmos*, il premio (*télos*) della terza fascia: il completamento dello statuto sociale aristocratico e la promessa di immortalità attraverso la perpetrazione della propria stirpe e del gruppo.
- 3) Infine, un terzo livello interpretativo riguarda la 'topografia simbolica' che sembra delinarsi nella struttura compositiva del programma figurativo del *perirrhanterion*. Infatti, le tre fasce sovrapposte che scandiscono la superficie del suo sostegno sembrano rimandare ad altrettanti ambiti della geografia mitica dei Greci: la fascia inferiore, popolata da essere sovrumani e disumani e dagli eroi, come abbiamo visto, corrisponde alla zona marginale o esterna al mondo degli uomini; quella mediana, presso cui si svolge un combattimento non-mitico, invece, al consorzio umano; la fascia superiore, presso cui si celebra il corteo nuziale di divinità, alla sfera divina.



Fig. 1 – Metaponto, Museo Archeologico Nazionale, il *perirrhanterion* del saggio G dell'Incoronata.

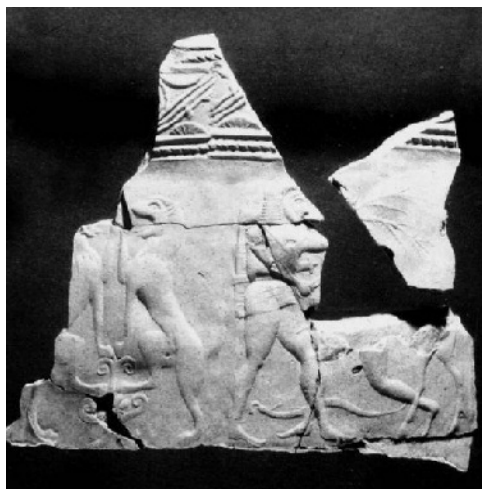


Fig. 2 – *Perirrhanterion* del saggio G, particolare: fascia inferiore, I leoni in schema araldico e lotta tra Eracle e un centauro (da *Incoronata 4*).



Fig. 3 – *Perirrhanterion* del saggio G, particolare: fascia inferiore, Gorgoni in fuga (da *Incoronata 4*).



Fig. 4 – *Perirrhanterion* del saggio G, particolare: fascia inferiore, Incontro tra Odisseo e Circe? (da *Incoronata 4*).



Fig. 5 – *Perirrhanterion* del saggio G, particolare:
fascia mediana, lotta intorno a un caduto (da *Incoronata 4*)



Fig. 6 – *Perirrhanterion* del saggio G, particolare:
fascia superiore, corteo matrimoniale di divinità (da *Incoronata 4*)

Abstract

The *perirrharterion* (a clay basin) found inside the settlement of Incononata “greca”, along the Ionian coast of modern Basilicata, with its articulated figurative decoration, constitutes an *unicum* in the field of the craft production known from Greece and the “colonial” world. The iconographic system composed on its surface represents the visual expression of a complex ideological heritage referring to Greek aristocracies of the Orientalizing and Archaic period. Aim of this paper is to bring a possible interpretation of figurative decoration imprinted on the surface of *perirrharterion*, considered as a single, coherent iconographic system. The identification of the composition criteria and of the ideological references that inspired its drafting could offer new critical cues to a deeper understanding of the social and cultural profile of those who commissioned this extraordinary artifact.

Il *perirrharterion* (bacino fittile) rinvenuto in uno dei contesti dell’insediamento dell’Incononata c.d. “greca” lungo le coste dell’odierna Basilicata, con la sua complessa decorazione figurata, costituisce un *unicum* nel panorama delle produzioni ceramiche di Grecia propria e del mondo “coloniale”. Il programma iconografico redatto sulla sua superficie costituisce una trasposizione visiva del complesso universo culturale e ideologico delle aristocrazie greche di epoca Orientalizzante e Arcaica. L’obiettivo di questo contributo è proporre una possibile interpretazione del programma figurativo impresso sulla superficie del *perirrharterion*, considerato come un sistema iconografico unitario e coerente. L’individuazione dei criteri compositivi e dei riferimenti ideologici che ne hanno ispirato la redazione potrebbero offrire nuovi spunti critici per una più profonda comprensione del profilo sociale e culturale di quanti commissionarono e adoperarono questo straordinario prodotto dell’Orientalizzante greco.