

TRINIDAD TORTOSA

RIFLESSIONE SULLE DIVERSE FORME DI «NARRAZIONE» ICONOGRAFICA
ALCUNI ESEMPI DELLA CERAMICA IBERICA*

Il nostro discorso rientra negli obiettivi di questo seminario che, come si indica nel titolo, cerca di riflettere sui modelli di narrazione iconografica che presentano distinti ambiti culturali del mondo antico. Questo contributo cercherà di mostrare alcune delle diverse forme di narrazione che presentano le scene dipinte nelle ceramiche provenienti dal sud-est e dal levante della penisola iberica, in età ellenistica.

I nostri lavori degli ultimi anni su questi recipienti dipinti¹, hanno cercato di introdurre una nuova visione ai tradizionali studi dedicati a questa ceramica, nei quali si offriva una visione deformata non solo per quanto riguarda il volume totale del materiale ma anche per l'interpretazione sociale e religiosa dei recipienti. A tale scopo, abbiamo distinto in queste produzioni vascolari una serie di stili pittorici basandoci non solo sui caratteri stilistici che presenta la pittura dei recipienti, ma introducendo, inoltre, tali produzioni nel contesto più ampio delle strategie culturali che comprende tanto l'ambito della produzione e consumo

(ceramista-consumatore) quanto quello dell'iconografia e della propaganda visuale (artigiano-spettatore). Dotiamo, così, questi oggetti di un valore sociale che, in qualche modo, vincola l'archeologia sociale con accenni della Storia dell'Arte².

Queste produzioni artistiche di età iberica, rientrano in un ambito cronologico che va dalla fine del II secolo a.C. al cambio dell'Era e raggiungono la loro massima espressione in determinati contesti di habitat. A partire dal III sec. a.C., come hanno indicato tra gli altri autori Ruiz e Molinos³, assistiamo ad una riorganizzazione del sud-est e del levante della penisola, dove compaiono nuovi gruppi – contestani, edetani, etc. – citati da alcuni autori classici come Plinio e Ptolomeo⁴. Tale riorganizzazione viene accompagnata, come è logico, da una serie di cambiamenti sociali, politici, economici e culturali che interessano tutta quest'area geografica. Tra questi cambiamenti vogliamo evidenziare la più ampia partecipazione sociale nella vita e i riti religiosi che si sviluppano nella comunità, così come ci indi-

* Ringraziamo la Dott.ssa. Raffaella Ribaldi per la traduzione dallo spagnolo di questo testo.

¹ Tortosa 1996; Id., 1998; Id., 2000; Id., *Tipología e iconografía de la cerámica ibérica figurada del enclave de la Alcudia (Elche, Alicante)*, in T. Tortosa (a cura di), *El yacimiento de la Alcudia (Elche, Alicante) : pasado y presente de un enclave ibérico. Anejos de archivo español de arqueología*, nº XXX, 2004, Madrid.

² M. Shanks, *Art and the early Greek State. An interpretative archaeology*, Cambridge, 1999, p. 2.

³ Ruiz, Molinos, 1993.

⁴ Sulle città della *Contestania*, Plinio III, 19-20; Ptolomeo II, 6, 14, e II, 6, 61 in Ruiz, Molinos, 1993, p. 254; L. Abad, *Las culturas ibéricas del área suoriental de la Península Ibérica*, in *Paleoetnología de la Península Ibérica*, Madrid, 1992, p. 151-166.

cano l'importante numero documentato di ex voto in terracotta, l'esistenza degli erroneamente chiamati brucia profumi con la rappresentazione di Tanit o Demeter, o l'aumento del numero di tombe nelle necropoli, così come segnalato da Santos Velasco⁵. Questi elementi sono lontani dalle forte connotazioni sacre e monarchiche che ci avevano lasciato monumenti funerari come quello di Pozo Moro (Chinchilla, Albacete) datato in epoca antica, nel VI secolo a.C.; monumenti che erano patrimonio esclusivo di pochi individui della comunità, sicuramente molto privilegiati⁶.

In questo III secolo a.C. dobbiamo tenere in considerazione anche l'impatto che ebbe l'arrivo dei Barcidi e ciò che questo dovette comportare tanto per il sud-est come per il mezzogiorno peninsulare. Sfortunatamente, conosciamo poco le ripercussioni o le incidenze che questo arrivo ebbe nel territorio in questione, eccetto i riferimenti ad alcuni fatti storici che svelano le fonti letterarie e alcune informazioni, sicuramente scarse, che l'archeologia ci ha rivelato come la documentazione di alcuni edifici punicici o delle mura della Milagrosa a Cartagena; la *Cartago Nova* fondata da Asdrubale nel 228 a.C. che rappresentò il nucleo del dominio cartaginese nella Penisola Iberica⁷. Relativamente vicino a *Cartago Nova* si trova il sito dell'Alcudia (Elche, Alicante), luogo di provenienza del gruppo ceramico più importante che vedremo di seguito; chiamato dai romani *Ilici*, il sito è principalmente conosciuto fuori delle frontiere spagnole per essere il luogo in cui si rinvenne, nel 1897, la scultura iberica della Dama di Elche⁸. Dallo stesso luogo provengono anche delle sculture frammentarie di grande qualità datate nei secoli V-IV a.C., che ci servono per pre-

sentare *Ilici*, città iberica della quale abbiamo, sfortunatamente, poche notizie del suo impianto urbanistico⁹. Sappiamo, però, che fu una delle città più importanti della regione valenziana, sia in epoca iberica sia in quella romana, e l'unica città che, insieme a *Valentia*, ottenne lo statuto di colonia romana. Le sculture iberiche frammentarie come il guerriero con pettorale decorato con testa di felino, i frammenti di gambe e braccia di guerrieri appartenenti ad un altorilievo o la 'dama' seduta con papaveri in mano, ci mostrano, da una parte l'importanza che ebbe *Ilici* già nei secoli V-IV a.C.¹⁰ e, dall'altra ci confermano una serie di tipi iconografici abituali nel panorama iberico: immagini di guerrieri e di lotte, come prototipo del genere maschile, e la 'dama' femminile-sedente, come prototipo del genere femminile in questa epoca. L'Alcudia presenta un cambiamento iconografico che vedremo di seguito, attraverso i dipinti su recipienti ceramici di età ellenistica.

La trama iconografica della pittura che decora questi recipienti provenienti dalla città di *Ilici*, riposa su alcune rappresentazioni molto particolari della Natura zoomorfa e fitomorfa. Si tratta di scene che acquistano un elevato grado di *idealismo* tanto a livello del segno iconografico come a livello della composizione decorativa. Così, i segni iconografici che appaiono di 'uccello' e 'quadrupede-lupo' rispondono a prototipi che si concretizzano con una serie di tratti pertinenti che si ripetono più volte nelle rappresentazioni: uccelli con becco sottile e ali allargate-aperte; lupi con la bocca aperta mostrando i loro denti e la lingua allungata all'esterno (fig. 1). Nonostante la presenza di tali aspetti che permettono di riconoscere questi animali, il modello iconografico rappre-

⁵ J. A. Santos Velasco, *Territorio económico y político del Sur de la Contestania Ibérica* in *Archivo español de arqueología*, 65, Madrid, 1992, p. 33-47.

⁶ Immagini e bibliografia in E. Olmos *et alii*, *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Madrid-Barcellona, 1992.

⁷ Sui lavori archeologici a Cartagena (C/ Serreta, le mura della Milagrosa, etc.), cfr. M. Martín Camino, *Colonización fenicia y presencia púnica en Murcia* in A. González, J. L. Cunchillos, M. Molina (a cura di), *El mundo púnico. Historia, Sociedad y Cultura. Coloquios de Cartage-*

na I, 1994, p. 293-394. M. C. Marín Ceballos, *¿Tanit en España?* in *Lucentum*, VI, 1987, p. 43-79.

⁸ R. Olmos; T. Tortosa ((a cura di), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Madrid, 1997 (Colección Lynx, 2).

⁹ R. Ramos Fernández, J. Uroz, *Ilici*, in *Dialoghi di archeologia*, Roma, 1992, p. 95-104.

¹⁰ Cfr. Alcune di queste sculture in C. Aranegui, J. P. Mohen, P. Rouillard (comis.), *Los Iberos. Principes de Occidente*, Fundación 'La Caixa', Barcelona, 1998.

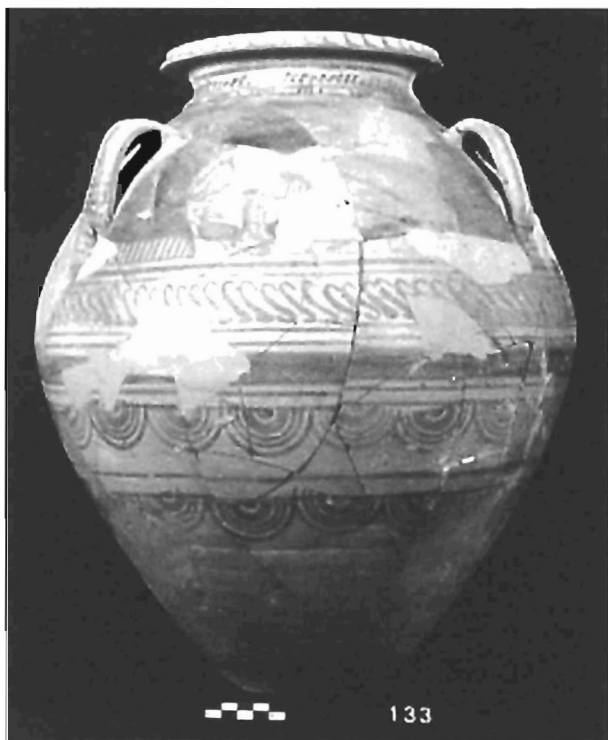


Fig. 1 – Recipiente con rappresentazioni di uccello, lupo e composizioni vegetali (La Alcudia, Elche-Alicante).

sentato in questa ceramica è lontano da schemi naturalisti così come avviene nelle rappresentazioni fitomorfe nelle quali utilizziamo nomi generici come quello di 'rosetta', per indicare un fiore che non risponde a una specie vegetale specifica, o il 'germoglio', per dei piccoli elementi riempiti con un reticolato. In questo senso, all'artigiano, realizzatore di questi dipinti, interessa solamente rappresentare fedelmente i tratti che permetteranno all'osservatore di captare il messaggio dell'animale o del vegetale rappresentato. Tra l'altro la composizione pittorica dei recipienti si converte in una composizione variopinta di segni iconografici imbevuti di un *horror vacui* che comporta il riempimento di ogni minimo spazio vascolare disponibile per la decorazione. In queste rappresentazioni simboliche che appartengono a quello che abbiamo chiamato *stile I*

illicitano, il messaggio iconografico è l'irruzione, l'epifania di una Natura esuberante che invia un messaggio di comprensione, sintetica e istantanea: questo concetto del sorgere, dell'epifania, si manifesta attraverso protomi di lupo levandosi dalle ali di un uccello o viceversa, e attraverso dei simboli vegetali che si attorcigliano, che avvolgono e sorgono da ogni minimo spazio vascolare (fig. 2). In queste scene non c'è un concetto di paesaggio che ci serva da elemento introduttivo o per gerarchizzare gli elementi che compongono la scena; scena che ci si mostra come una unità. Questa Natura vitale e dinamica si rappresenta in giare, in brocche a bocca trilobata, brocche *pitthoides*, *calathoi* – la forma indigena più utilizzata –, piccole giare, piatti, etc.; recipienti che presentano una grande varietà nelle dimensioni che oscillano tra i 55 e i 9 cm di altezza o di diametro massimo.

Però, oltre a queste rappresentazioni proprie della Natura, in alcuni di questi vasi, molto pochi, troviamo immagini antropomorfe che ci offrono alcune chiavi di lettura su chi o cosa si trova dietro questi *anodoi* zoomorfi e vegetali.

Un grande *calathos*¹¹ (fig. 3), offre nelle sue immagini esuberanza e moltitudine di elementi affollati che riassumono magnificamente i caratteri di questo codice iconografico illicitano.



Fig. 2 – Recipiente con lupo e composizioni vegetali (La Alcudia, Elche-Alicante).

¹¹ Dimensioni del recipiente (n° cat. 22) : 53'4 cm di altezza, 46'4 cm diametro della bocca, 27 cm diametro della

base. Deposito : Museo Archeologico dell'Alcudia. Disegno e descrizione dettagliata del pezzo in Tortosa, 2004.



Fig. 3 – Grande *calathos* con il volto dipinto sotto le anse (La Alcudia, Elche-Alicante).

no : il sorgere, il dinamismo e la vita. In ognuno dei tre fregi dipinti gli animali, di corpo intero o di protome – uccello o lupo –, e le composizioni vegetali si uniscono e si affollano. Sotto le due anse, intrecciate e dipinte, si dispongono due piccoli volti di esseri ibridi che emergono da un germoglio vegetale, con trecce di tipo fitomorfo che cadono ai due lati del volto. Volti con le guance arrossate, teste che partecipano al sorgere che si manifesta attraverso gli altri elementi del vaso; tutto sorge e si mostra. Questa profusione di immagini ci annuncia, forse, un'allusione ad un concetto cosmogonico suggerito da R. Olmos¹² o possono essere figure che agiscono come mediatori tra la terra e l'Al di là; non lo sappiamo con certezza. Ricordiamo, a questo proposito, la similitudine tra questi volti e quelli che decorano alcune uova di struzzo provenienti da Cartagine, pubblicati da M. Astruc¹³.

Volto femminile in un recipiente cultuale di *Ilici* : *kernos* ad anello centrale intorno al quale si collocano una serie di ancorette che conducono il liquido che correva all'interno (fig. 4) fino alla piccola ciotola centrale in cui

il volto, la presenza divina, si incontra disposta a raccogliere questa offerta. Le ancorette si decorano con conigli, erba, piccoli uccelli..., segni della Natura. Il parallelo formale di questo *kernos*, a forma di anello, ci porta ad un esemplare proveniente da un *bothros* vicino all'Heraion di Samos¹⁴, databile al VI sec. a.C. Il *kernos* di Samos, conserva lo stesso tipo di anello circolare sopra il quale si collocano piccole figurine di terracotta rappresentando, tra le figure più rilevanti, una piccola testa di toro, una testa maschile con elmo e un melograno.

Un altro recipiente ci introduce di nuovo, attraverso la chiave di rappresentazione antropomorfa, nella possibile presenza che si nasconde dietro tutti questi simboli vegetali e zoomorfi. Si tratta di una giara¹⁵, anch'essa di grandi proporzioni, che presenta sulla faccia A una divinità femminile che sorge da simboli vegetali, in piedi, con le ali allargate e il volto di profilo (fig. 5). La figura copre il suo corpo con una tunica decorata con un fiore all'altezza del petto; un'immagine che ci è familiare, soprattutto per le rappresentazioni nelle terre



Fig. 4 – *Kernos* con la rappresentazione del volto con le guance arrossate (La Alcudia, Elche-Alicante).

¹² Olmos, 1996.

¹³ M. Astruc, *Traditions funéraires de Carthage*, in *Cahiers de Byrsa*, VI, 1956.

¹⁴ Pubblicato da J. Ducat, *Les vases plastiques Rhodiens*, Parigi, 1966, p. 22-23, tav. 1 e 2 Ph. Brize, *Offrandes de l'époque géométrique et archaïque à l'Héraion de Samos*, in *Hera. Images, spaces, cultes. Actes du Colloque Inter-*

nacional de Lille (1993), Napoli, 1997 (*Collection du Centre Jean Berard*, 15).

¹⁵ Dimensioni del recipiente (n° cat. 10) : 56'5 cm d'altezza, 28 cm diametro della bocca. Deposito : Museo Archeologico Municipale di Elche 'Alejandro Ramos Folqués'. Disegno e descrizione dettagliata in Tortosa, 2004.



Fig. 5 – Giara con un personaggio femminile alato che sorge da simboli vegetali (La Alcudia, Elche-Alicante).

cotte della divinità provenienti da Ibiza; ricordiamo che tale rappresentazione della divinità alata diventa popolare a Cartago a partire dal IV sec. a.C.¹⁶ e che nelle stele questa divinità si associa a palme, melograni o colombe; melograni e uccelli che si incontrano nelle immagini vascolari iberiche¹⁷. D'altra parte, l'emissione iliticana di *semis*, con rappresentazione della testa laureata di Augusto, nel dritto e nel rovescio, un tempio tetrastilo con la legenda *Iunoni*¹⁸ nel suo architrave, ci induce a pensare all'esistenza di un fenomeno di sincretismo religioso tra la divinità punica Tanit e la *Iuno* romana. Non dimentichiamo la pratica romana di 'invitare' le divinità protettrici delle città conquistate affinché si integrassero nel pan-

theon romano; così, nel 146 a.C. quando Roma conquista Cartagine, accoglie la divinità protettrice di questa città sotto il nome di *Iuno Caelestis*, mostrando in tal modo il carattere astrale che la divinità Tanit ebbe a Cartagine.

Quindi, la divinità femminile, di cui non conosciamo il nome, che si nasconde dietro la simbologia di questa pittura ceramica e che non sappiamo come fosse chiamata dagli Iberi, accoglie e avvolge sotto le sue ali tutti questi simboli zoomorfi e fitomorfi. Però, come già notato, insieme a questi singolari recipienti che abbiamo appena analizzati, troviamo un insieme di *calathoi*, *oinochoai* che presentano una iconografia reiterativa con le rappresentazioni zoomorfe e fitomorfe di cui parlavamo precedentemente. In tutte queste scene, esiste narrazione iconografica? Effettivamente, se per narrazione intendiamo quelle rappresentazioni nelle quali troviamo una successione di fatti più o meno concatenati che si sviluppano in un tempo che può essere temporale o atemporale, le scene iliticane non hanno questa prevalenza narrativa ma, come abbiamo notato in altre occasioni¹⁹, si tratta di immagini dimostrative che esprimono un momento specifico e sintetico dell'azione. Si tratta di scene di immediata comprensione da parte dello spettatore e sempre con le stesse caratteristiche: non si rappresentano una serie di sequenze temporali ma si tratta di scene sintetiche che indicano un momento specifico come per esempio l'anodo e l'epifania di un animale o di una composizione vegetale. Si trasmette, in tal modo, un messaggio di esuberanza, di fecondità, di propagazione della Natura; una Natura presieduta da una divinità femminile che sembra giovare tanto all'ambito della vita come della morte e che, sorge splendida tra simboli vegetali; mostrando, forse, anche un messaggio di prosperità e di benessere della comunità iliticana. Questa iconografia simbolica e

¹⁶ M. E. Aubet, *Algunos aspectos sobre iconografía púnica: las representaciones aladas de Tanit* in *Homenaje a García y Bellido*, I, Madrid, 1976, p. 78.

¹⁷ M. C. Marín Ceballos, *¿Tanit en España?* in *Lucentum*, VI, 1987, p. 43-79.

¹⁸ Le rappresentazioni dei templi nelle monete appaiono anche in altre zecche dell'Hispania; anche *Carthago Nova* emise monetazione con tempio. La moneta iliticana

ci offre un tempio tetrastilo con un *podium* a tre gradini e nell'architrave si pone la leggenda *Iunoni*, che indica il culto a *Iuno*. Si è cercato di riconoscere questo tempio attraverso la presenza di resti monumentali – basi attiche, due capitelli, etc. – nello strato D dell'Alcudia, cf. R. Ramos Fernández, *La ciudad romana de Ilici*, Alicante, 1975, p. 164-165; Lloréns, 1987, p. 22.

¹⁹ Tortosa, 1998.

sintetica si caratterizza, appunto, in quanto comunica una grande carica di messaggio in una minima rappresentazione e realmente queste immagini vogliono, soprattutto, offrire rapidamente il messaggio che trasmettono. Tutto funziona correttamente in una cornice della Natura, in cui gli *anodoi* e le epifanie non si interrompono.

Quindi, per la lettura di queste immagini simboliche, siamo partiti da una prospettiva religiosa, però l'iconografia si avvicina anche ad una analisi sociale. Si è scritto in moltissime occasioni che *l'immagine è specchio, è riflesso di una società*. Frasi come questa, e senza l'intenzione di realizzare tutto un discorso ontologico sull'argomento, racchiudono letture e sfumature molto più complesse; come dice Braun²⁰, lo specchio ci introduce in un complesso gioco di relazioni sostanzialmente tra due ordini che sono 'il reale' e le sue apparenze; l'ambito dell'iconografia si dibatte, in generale, in questi due ordini che, a volte, non riusciamo a distinguere meglio, ad identificare. Qual'è la lettura dell'immagine e la propaganda che si diffonde attraverso questi messaggi? Da chi è diretta e a chi è indirizzata? Lo specchio dell'immagine a volte può essere deformato o, in ogni caso, riusciremo a vedere solo una parte della società; fino a che grado di lettura sociale potremmo arrivare in questo ristretto ambito che ci mostra l'iconografia ilicita? Quali scene troviamo in questi vasi che siano vincolate con la società ilicita? Certamente sono poche le immagini, le scene che ci vincolano direttamente con la società di *Ilici*. Una di queste scarse immagini ci viene offerta dalla giara con una scena di genere maschile sulla faccia A: nel fregio principale, un giovane imberbe, vestito con un chitone a righe, che si affronta ad un lupo di dimensioni esagerate che viene dominato tenendogli la lingua con la mano (fig. 6). Il personaggio non ha bisogno della lancia per sottomettere l'animale e l'arma viene rappresentata in posizione di riposo con la punta rivolta verso l'alto. Questa scena è stata letta, a volte, come la rappresentazione di un atto iniziatico di un giovane che dimostra il



Fig. 6 - Giara con rappresentazione di giovane che affronta un lupo (La Alcudia, Elche-Alicante).

suo valore per poter passare all'età adulta, altre volte, l'impresa realizzata, forse, dall'eroe della comunità. Forse, attraverso questa interpretazione si cerca di associare a questo possibile personaggio rilevante che domina il lupo, uno dei simboli zoomorfi di questa Natura esuberante, con il potere che emana dalla divinità femminile, che abbiamo anteriormente visto. Il codice iconografico ilicita non sembra necessiti di altro tipo di figurazione vincolata a situazioni maschili di guerra o caccia aristocratica. *Ilici*, che non utilizza nel codice di rappresentazione ceramico i tratti aristocratici che erano così evidenti nella scultura del V-IV a.C., si esprime ora in un'altra maniera; il codice vascolare acquista maggiore simbologia, le sue chiavi sono religiose. C'è una divinità vitale nel trascorrere di questa comunità che andrebbe, forse, associata al gruppo sociale che ostenta il potere²¹. Divinità femminile, simboli zoomorfi e un ricco ambito vegetale che si vanno estinguendo man mano che Roma introduce un nuovo ordine culturale.

Anche questo codice iconografico simbolico perdura fino alla prima metà del I sec. d.C. Nel passaggio all'era cristiana e coincidendo precisamente con la proclamazione della città come colonia romana, fatto che dovette verificarsi nel 43-42 a.C.²², si produce un profondo cambiamento tanto nel tipo di supporto

²⁰ L. Braun, *Iconographie et philosophie*, Strasburgo, 1994.

²¹ Tortosa 1996.

²² Lloréns 1987.

quanto nella iconografia ilitana : i recipienti riducono le loro dimensioni, si perde la composizione decorativa variopinta sostituita da una schematizzazione nella quale il lupo praticamente sparisce dalla rappresentazione. Questa trasformazione dello stile pittorico, che comporta una trasformazione iconografica e di supporto, ci porta ad un vero cambiamento nella trasmissione sociale. Cambia la moda e si assiste ad un adeguamento delle nuove forme sociali che sono state incentivate dalla romanizzazione. Cambia lo stile che abbiamo chiamato *stile II ilitano*; si riducono le dimensioni dei *calathos*, in alcuni casi, o si imitano i modelli metallici che copiano a loro volta le ceramiche a pareti sottili, come è il caso delle tazzine, il supporto più rappresentato nel giacimento ilitano in questo momento, dalla seconda metà del I sec. a.C. alla prima metà del I sec. d.C.²³ Si tratta di imitazioni della forma X di Mayet di ceramica a pareti sottili, decorate al loro interno, come vediamo nella fig. 7, con delle foglie schematiche intorno ad

un fiore anch'esso schematico, nel centro, che a volte si converte in un volto sommario rappresentato di profilo. Una cinquantina di queste tazzine, utilizzate come offerte votive, sono state documentate da R. Ramos²⁴ nel tempio iberico della città. Incontriamo, quindi, una continuazione del codice iconografico anteriore allo *stile I ilitano*, formalizzato adesso in maniera più schematica nello stile II ilitano che, secondo la nostra opinione, non suppone una cesura di significato tra i due modi di dipingere.

Il recipiente che presentiamo di seguito è un chiaro esempio in cui è possibile apprezzare la continuità di alcune peculiarità indigene in un'epoca già romanizzata. Si tratta di un craterisco (fig. 8) che sembra una traslazione, in piccole dimensioni, dei grandi vasi del primo momento (fig. 3), dei quali si conservano le anse serpentiformi, presenti in alcuni vasi del periodo precedente. Tuttavia, il bordo di tipo verticale²⁵, simile ad una coppa di terra sigillata e il tipo di carena bassa raccolta in altri esempi vascolari di questo giacimento, ci induce a pensare, per questo pezzo, ad influssi ro-



Fig. 7 - Tazzina con elementi vegetali schematici (La Alcudia, Elche-Alicante).



Fig. 8 - Craterisco con rappresentazione di volto alato nella faccia A (La Alcudia, Elche-Alicante).

²³ Tortosa 1998.

²⁴ R. Ramos Fernández, *El templo ibérico de la Alcudia : la dama de Elche*, Elche, 1995.

²⁵ R.3.3.1 di R. Halbet, *Conspectus Fornarum Terra Sigillatae Italico Mondo Confectae*, Bonn, 1990, p. 170.

mani. Nella faccia A di questo recipiente si riconosce la continuità di un tema iconografico, quello del voto con le guance arrossate, rappresentato nel grande *calathos* che abbiamo visto nella fig. 3, dal quale si distingue in quanto la faccia A di questo craterisco non presenta uno spazio decorativo baroccheggianti e strapieno di elementi vegetali, ma il volto che invade tutto lo spazio vascolare, con il personaggio, un piccolo uccello che sembra sussurrargli qualche messaggio all'orecchio²⁶. Osservando la nascita di questo volto alato già non appaiono lupi e barroche composizioni vegetali come nel grande calto che abbiamo visto (fig. 1), senonché, adesso, sono due volti maschili che osservano l'epifania del volto che ci propone la faccia A. Questo esempio ci conferma la continuità di un concetto anteriore: quello della divinità vincolata alla Natura. Mentre le foglie di zarzaparriglia, le piante arrampicanti rappresentate nei vasi che abbiamo visto all'inizio, lasciano posto a queste ghirlande di ulivo di evidente derivazione mediterranea, simili a quelle che vediamo non solo negli orli decorati di vasi a figure rosse dell'Apulia²⁷ o anche in un altro tipo di supporti di età ellenistica. Lo *stile II ilicitano* continua conservando il messaggio centrale del codice iconografico presente nelle figurazioni del *stile I ilicitano* che abbiamo anteriormente visto, attraverso la simbologia di alcuni segni fitomorfi. Queste immagini, come quelle appartenenti allo *stile I ilicitano* presentano un tipo di narrazione descrittiva e sintetica, continuando a insistere nello stesso messaggio di segni vegetali – adesso schematici – legati a una divinità femminile.

Però, questo codice iconografico basato su rappresentazioni che utilizzano un tipo di narrazione sintetica, lontana dai tratti ortodossi che definiscono la narrazione, così come notammo anteriormente, differisce dagli altri codici iconografici che troviamo rappresentati nelle ceramiche provenienti da altri siti. Facciamo, adesso, un piccolo trasferimento geografico verso il nord di quest'area valenziana,

in cui troviamo un altro tipo di figurazione pittorica che è stata datata intorno alla fine del III-inizi del II secolo a.C. In questa località chiamata *Edeta* dai romani, H. Bonet²⁸ ha potuto contestualizzare alcuni di questi recipienti in quello che si è considerato un tempio caratterizzato da un patio, diversi pozzi votivi e un *sacello*. Giare, lebeti, calatos, etc. formano questo insieme decorato con scene che ci mostrano l'esaltazione dello stile di vita aristocratica (fig. 9). Da una parte c'è un tipo di vasi che presentano un solo fregio in cui vediamo: scontri tra cavalieri, una lotta tra cavalieri e fanti o, la strana figura del guerriero che attacca alle spalle uno dei cavalieri. Un altro fregio continuo intorno alle pareti di un lebete, ci mostra, forse, una scena funeraria con il cavallo sellato del defunto che si trova in mezzo ad un combattimento tra fanti; combattimento presieduto da musicisti che suonano il doppio aulo e la tuba. Questa narrazione iconografica continua con un altro cavaliere, probabilmente il defunto. In altre occasioni, si tratta di scene di caccia a cavallo con cervi feriti dalle lance. Per concludere le immagini di questo gruppo edetano, il fregio anch'esso appartenente ad una grande giara che presenta, da sinistra a destra, una scena in cui osserviamo, prima di



Fig. 9 – Recipiente proveniente da Sant Miquel de Lliria (Valencia).

²⁶ Olmos, 1996.

²⁷ C. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italote*,

Akanthus, 1994.

²⁸ H. Bonet, *La cerámica de Sant Miquel de Lliria: su contexto arqueológico* in *La sociedad ibérica a través de la*

tutto, una cerva con il suo cucciolo vicino ad un cervo che pascolano tranquillamente nell'armonia che offre una Natura tranquilla. Di seguito, un elemento verticale che funge da separazione ci porta ad un'altra scena di caccia a cavallo in cui alcuni cavalieri feriscono con le loro lance una cerva che, impaurita, guarda indietro. Una strana immagine ci introduce in una scena con cavalieri, diversi personaggi con lance ed altri animali. In tutte queste rappresentazioni si notano, in generale, le particolarità dell'armamento e dell'abbigliamento dei personaggi che esprimono lo stato privilegiato al quale appartengono, come avviene attraverso la figurazione delle fasce incrociate²⁹ intorno al collo dei personaggi e l'uso degli scudi oblungi³⁰; scudi che non si trovano tra i materiali archeologici dell'epoca e che devono conferire un elemento onorifico ai personaggi che lo portano.

Però, ciò che ci interessa evidenziare in tutte queste immagini edetane che abbiamo brevemente descritto è l'esistenza di una narrazione diversa rispetto quella che vedevamo nelle scene ilicitane. Nelle immagini edetane notiamo un interesse a concatenare diversi momenti, dimenticando il tipo di immagine immediata che si sviluppava negli esempi illicitani, in generale, all'interno di un solo fregio pittorico. Questa diversità narrativa delle scene edetane rispetto quelle ilcitane si traduce nell'uso, nelle prime, di situazioni «quotidiane» più vicine a noi e che possiamo immaginare più comprensibili, dato che si tratta di scene con figure umane in situazioni proprie delle elites sociali come la lotta, la caccia o il montare a cavallo. Queste scene mostrano un diverso grado di astrazione, rispetto a quelle che abbiamo visto a *Ilici* in cui si utilizzano i simboli della Natura imparentati con l'ambito religioso; a *Edeta*, nei simboli rappresentati prevale il messaggio so-

ciale degli individui appartenenti alla comunità.

Per concludere analizziamo un ultimo tipo di narrazione iconografica che troviamo in una giara proveniente da una tomba scavata da alcuni anni in Hacienda Botella, vicina alla città di *Ilici*³¹. Nello scavo di questa sepoltura si sono rinvenute fusaiole, astragali, un brucia profumi e ceramiche campaniense delle forme 36 e 28 grazie ai quali la tomba si attribuisce al II sec. a.C. Una giara, rinvenuta in questa sepoltura (fig. 10)³² presenta una composizione pittorica strutturata in quattro fregi: il primo, stretto e mal conservato, si sviluppa sulla spalla e vi si osserva la presenza di piccoli rami vegetali che devono spuntare direttamente dalla terra. Sotto, all'altezza delle anse, e separato dall'anteriore da una piccola linea rossa, troviamo, in un altro fregio continuo, degli elementi rettangolari con tre o quattro appendici strane e difficili da definire insieme a ciò che sembra una cerva ferma che abbassa la testa e mangia tranquillamente da un elemento vegetale; all'altro lato di questo elemento fitomorfo, appare un altro quadrupede più piccolo del



Fig. 10 – Giara strutturata in quattro fregi e proveniente da una tomba (Hacienda Botella, Elche – Alicante).

imagen, Madrid-Barcellona, 1992, p. 224-236; Id., *El Tossal de Sant Miquel de Lliria. La antiga ciutat de Edeta y su territorio*, Valencia, 1995.

²⁹ C. Aranegui (ed.) *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*, Madrid, 1997.

³⁰ F. Quesada, *El armamento ibérico. Estudio tipológico, geográfico, funcional, social y simbólico de las armas en la*

cultura ibérica (siglos VI-I a.C.), in *Monographies Instrumentum*, 2 vols., Montagnac, 1997.

³¹ Tortosa, 2000.

³² Dimensioni del recipiente: 40'8 cm, altezza conservata; diametro della bocca: 28 cm. Deposito nel Museo archeologico municipale de Elche 'Alejandro Ramos Folqués'.

precedente e con le zampe piegate. Continuando nella descrizione di questo secondo fregio troviamo una scena con due animali affrontati ad un arbusto mentre nel centro della composizione si rappresenta un cervo, che guarda in avanti, con grandi corna e l'organo sessuale accennato: forse, il maschio del branco. Un'ampia striscia dipinta tra le linee separa il terzo dal quarto fregio. In quest'ultimo troviamo una serie di arbusti che nascono dalla terra e ad un'estremità si rappresenta la scena più importante di questo recipiente, un personaggio maschile con grandi mani, di profilo e con la lancia nella mano, sorge dalla terra e si manifesta. Sorge con la lancia in mano perché mostra, in questo modo, la sua appartenenza ad un gruppo sociale rilevante. Insieme a lui una cerva mangia tranquillamente da un arbusto presentando gli elementi di un contorno piacevole: la cerva è animale aristocratico e fecondo. Nel terzo fregio, invece, insieme a ad alcuni arbusti e altri elementi, che non possiamo distinguere dato lo stato di conservazione del pezzo, vediamo almeno quattro personaggi con grandi mani rappresentate con quattro o cinque dita e che muovono le braccia in alto e in basso; uno di loro con il capello rasato e un altro con pettinatura appuntita; insieme a quest'ultimo una mano, di un'altra figura che non si conserva, gli tocca il braccio. Questi personaggi ci ricordano la rappresentazione dell'*askos* di Lavello datato nella prima metà del III sec. a.C. e studiato da Tagliente³³, in cui due donne con capelli rasati e vestite di nero si incontrano nel gesto tradizionale del lutto come indica il suo autore. In questo recipiente, della Basilicata, si rappresenta una *kliné* con il defunto e la scena con musicisti, suonando *auloi* e tube. Nel vaso del gacimento iberico Hacienda Botella, forse la rappresentazione va oltre e rappresenta il defunto affacciandosi, arrivando a questo ambito dell'Al di là dove il cervo e la sua lancia ci permettono di ricordare e non dimenticare lo stato di colui che si seppellì in quel luogo. Nello stesso modo, pensiamo che i personaggi in questo vaso iberico possano far

riferimento ai familiari del defunto che partecipano al rituale funebre. Quindi, troviamo nel recipiente due spazi diversi – che vengono rappresentati dal terzo e quarto fregio –: lo spazio della «realtà», del momento della cerimonia funebre che abbiamo descritto con i possibili personaggi che assistono al funerale del defunto e, lo spazio della morte o, forse, dell'Al di là, presentato nel fregio inferiore, con il defunto nel momento in cui sorge dalla terra. Si produce in questa maniera una complementarità tra i due spazi decorativi e si stabilisce così una lettura d'insieme. Insieme a questa figurazione di ambito funebre, il secondo fregio con i cervi/cerve rinvia in qualche modo sia la personalità sia allo status del defunto. In questo caso, tuttavia, continua a non esistere una narrazione continua in uno stesso fregio ma, viene determinata dalla lettura globale. Avremmo, pertanto, un terzo tipo di narrazione che potremmo identificare 'tra-fregi' che risponde all'interpretazione globale del recipiente.

Dobbiamo, d'altra parte, considerare che nel momento della realizzazione e della deposizione degli elementi di questa tomba, nel II secolo a.C., nella vicina *Ilici* troviamo le decorazioni con animali e piante che abbiamo visto all'inizio di queste pagine (fig. 1-6); invece, in un luogo vicino troviamo una sepoltura con un vaso in cui c'è una prevalenza del discorso personale del defunto attraverso dei tratti riconoscibili, come la lancia che impugna, in un ambiente in cui la cerva, che appare al suo lato, pascola tranquillamente.

Ci siamo avvicinati a diversi tipi di narrazione: sintetica per il caso ilicitano, sequenziale per gli esempi di Sant Miquel de Lliria (Valencia) e, infine, 'tra-fregi' per l'esempio della tomba di Hacienda Botella (Elche, Alicante). La prima si manifesta, in generale, a partire da un solo fregio pittorico, si tratta di immagini dimostrative costituite da uccelli, lupi e composizioni vegetali, e alcuni particolari recipienti che presentano nella loro faccia A rappresentazioni antropomorfe; tutto ciò ripro-

³³ M. Tagliente, *Immagini e cultura nel mondo indigeno della Basilicata* in R. Olmos, J. A. Santos (eds. científicos), *Iconografía Ibérica. Iconografía Itálica: propuestas de in-*

terpretación y lectura, Roma, 11-13 novembre 1993, Madrid, 1997 (*Serie Varia* 3), p. 261-272.

sa su di una lettura simbolico-religiosa. Nel caso edetano, tuttavia, le scene si sviluppano lungo il vaso o in pannelli pittorici e ci mostrano scene con personaggi vestiti e con attitudini proprie delle élites : lotta, caccia, sfilata, etc. Infine, l'ultima forma di narrazione che abbiamo denominato tra-fregi, ci offre una lettura d'insieme del vaso in relazione all'ambito.

Questi diversi modi di narrare nei casi ilicitano e edetano sembrano evidenziare un differente processo socio-politico, espresso in queste comunità grazie a diverse strategie, diverse iconografie locali che conferiscono identità a due città : *Ilici* e *Edeta*. Così, questi recipienti vengono ad essere l'espressione di nuove élites, forse legate ad attività commerciali che si inseriscono in modo incisivo negli atti culturali e sociali della comunità.

Se riprendiamo in considerazione la frase che abbiamo commentato *supra* : l'immagine è lo specchio di una società, *Ilici* si presenta come uno specchio deformato che occulta ogni figura antropomorfa, adoperando una metafora del concetto divino, simboli vincolati a una divinità femminile. Queste immagini *ideali* e lontane da una realtà, che potremmo denominare quotidiana, ci danno un ricordo di modelli di stile orientalizzante in cui la presenza dei simboli vegetali e animali esprime aspetti sociali e religiosi che ci possono sembrare inappropriati, però, una manifestazione artigianale di età ellenistica, se ricordiamo le

parole di Pollit³⁴ in relazione a questo periodo nel quale « si perse il senso dell'eterno, dell'immutabile... Si acquistò un sentimento di simpatia per la varietà del mondo quotidiano ».

È certo che in questa analisi partiamo del testo iconografico di fronte alla parsimonia di un altro tipo di informazioni, come quello che ci forniscono le fonti scritte, lo studio del territorio, etc.; manca anche, per il fatto che si tratta di scavi antichi, il contesto preciso di molti dei vasi dell'Alcudia. Quindi, lo studio iconografico diventa la strada migliore per poter scorgere alcuni tratti vincolati all'ideologia religiosa, sociale, etc. di queste comunità. Di fronte a questa mancanza di filo conduttore, i recipienti, realizzati da artigiani anonimi, si trasformano in una presenza 'reale' e inconsciente di determinati segni sociali. Il problema è, ovviamente, incontrare le chiavi di lettura per accertare in modo effettivo il gioco di interessi ideologici che trasmisero. Gli stili pittorici che abbiamo definito per queste produzioni ceramiche, si trasformano in espressione sociale di una comunità. Questi due diversi codici hanno in comune che sia *Ilici* sia *Edeta* utilizzano un loro codice locale, che dà identità alle comunità.

Tratti mediterranei si possono seguire in queste immagini iberiche, inserendosi in una dialettica che conduce alle immagini locali che qui abbiamo analizzato brevemente.

Trinidad TORTOSA

³⁴ J. J. Pollit, *El arte helenístico*, Madrid, 1989.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- Lloréns 1987 = M. M. Lloréns, *La ceca de Illici*, Valencia, 1987.
- Olmos 1996 = Olmos, *Metáforas de la eclosión y del cultivo. Imaginarios de la agricultura en época ibérica*, in *Archivo Español de Arqueología*, 69, 1996, p. 3-16.
- Tortosa 1996 = T. Tortosa, *Imagen y símbolo en la cerámica ibérica del Sureste*, in *Colección Lynx*, 1, Madrid, 1996, p. 145-162.
- Tortosa 1998 = T. Tortosa, *Los grupos pictóricos en la cerámica del sureste y su vinculación al denominado estilo 'Elche-Archena'*, in *Actas del Congreso Internacional Los Iberos. Principes de Occidente*, Barcellona, 1998, p. 207-216.
- Tortosa 2000 = T. Tortosa, *La dialéctica con el Más Allá a través de una tumba ilicitana*, in *Catálogo de la exposición 'En el umbral del Más Allá. Una tumba ibérica d'Elx'* (comis. J. L. Simón), Ayuntamiento de Elche, 2000, p. 29-46.