

Eski Anadolu'nun maddi kültüründe sanat, işlev ve semboller

XII Türkiye'deki arkeolojik çalışmalara eğitim, araştırma ve kazıda İtalya katkısı sempozyumu

Atti del Convegno/ Sempozyum Bildirileri 2021



Immagine di copertina: Tratta dalle Missioni Archeologiche Italiane operanti in Turchia.

Kapak görseli: Türkiye’de çalışmalarını sürdüren İtalyan Kazı Misyonlarının çalışmalarından alınmıştır.

EDIZIONI ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI ISTANBUL
İSTANBUL İTALYAN KÜLTÜR MERKEZİ YAYINLARI

**Arte, funzione e simboli nella cultura
materiale dell'Anatolia Antica**

**Eski Anadolu'nun maddi kültüründe
sanat, işlev ve semboller**

Fotoğraf reproduksiyonları Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti'nin izniyle Türkiye'de faaliyet gösteren Arkeoloji Heyetlerinin sorumluluğunda yapılmıştır.
Le riproduzioni fotografiche sono state eseguite sotto la responsabilità delle Missioni archeologiche operanti in Turchia su concessione del Governo della Repubblica di Turchia

ISBN: 978-975-7035-10-7

©**Copyright** Istituto Italiano di Cultura di Istanbul/ İstanbul İtalyan Kültür Merkezi

NOVEMBRE/ KASIM 2023

Genere di pubblicazione/ Yayın türü: Collana Fuori commercio/ Satışsız seri

Istituto Italiano di Cultura di Istanbul/ İstanbul İtalyan Kültür Merkezi

Meşrutiyet cad.75, Tepebaşı, Beyoğlu 34430 İstanbul/ Türkiye

<https://iicistanbul.esteri.it/it/>

E-mail: iicistanbul@esteri.it

Tel: Tel: +90 (212) 293 98 48 (pbx)



https://www.facebook.com/iicistanbul/?locale=it_IT

https://www.instagram.com/iicistanbul/?__coig_restricted=1

<https://www.youtube.com/@iicistanbul1951/about>

Tüm hakları saklıdır. Kısmen çoğaltılması bile yasaktır.

Tutti i diritti riservati. Riproduzione anche parziale vietata.

Editore/ Editör: Salvatore Schirmo, Grazia Semeraro

Coordinamento editoriale/ Basım koordinatörü: Grazia Semeraro

Redazione/ Redaksiyon: Vito Giannico, Raffaele Rizzo

Progetto grafico e impaginazione/ Grafik proje ve sayfalama: Raffaele Rizzo

Stampa/ Baskı: A4 Ofset Matbaacılık San. ve Tic.A.Ş.

Oto Sanayi Sitesi, Yeşilce mah. Donanma Sokak

No:16 Seyrantepe/ Kağıthane/ İstanbul

Tel: 0212 281 64 48

Certificato/ Sertifika No: 44739

Arte, funzione e simboli nella cultura materiale dell'Anatolia Antica

Eski Anadolu'nun maddi kültüründe sanat, işlev ve semboller

XII Convegno sul contributo italiano a scavi, ricerche e studi nelle missioni archeologiche in Turchia

XII Türkiye'deki arkeolojik çalışmalara eğitim, araştırma ve kazıda İtalya katkısı sempozyumu

ISTANBUL

NOVEMBRE - DICEMBRE / KASIM - ARALIK 2021

ATTI DEL CONVEGNO / SEMPOZYUM BİLDİRİLERİ

Con il patrocinio di / Himayelerinde



Ambasciata d'Italia
Ankara



Consolato Generale d'Italia
Istanbul



Consolato d'Italia
Smirne

Convegno organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura di Istanbul.
Sempozyum İstanbul İtalyan Kültür Merkezi tarafından düzenlenmiştir.



NOVEMBRE-DICEMBRE / KASIM-ARALIK 2021

Missioni archeologiche italiane operanti in Turchia
Türkiye’de çalışmalarını sürdüren İtalyan kazı heyetleri
Elenco / Liste 2021

MISSIONE/ HEYET	DIRETTORI / VICE DIRETTORI BAŞKANLAR VE YARDIMCILARI	UNIVERSITÀ / ÜNİVERSİTELER
SCAVI A MERSİN-YUMUKTEPE MERSİN-YUMUKTEPE KAZILARI	ISABELLA CANEVA ERIC JEAN ORKUN HAMZA KAYCI	UNIVERSITA’ DEL SALENTO ÇORUM ÜNİVERSİTESİ KÜTAHYA ÜNİVERSİTESİ
MISSIONE ARCHEOLOGICA IN ANATOLIA ORIENTALE, (SCAVI E RICERCHE AD ARSLANTEPE, MALATYA) DOĞU ANADOLU’DA ARKEOLOJİK HEYETİ (MALATYA ARSLANTEPE’DE ARAŞTIRMALAR VE KAZILARI)	FRANCESCA BALOSSİ RESTELLI YILMAZ SELİM ERDAL VARLIK İNDERE	SAPIENZA UNIVERSITA’ DI ROMA HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
PROGETTO ARCHEOLOGICO ITALIANO A KÜLTEPE-KANESH KÜLTEPE-KANESH’DE İTALYAN ARKEOLOJİK PROJE	FİKRİ KULAKOĞLU LUCA PEYRONEL	ANKARA ÜNİVERSİTESİ UNIVERSITA’ DI MILANO
SCAVI A UŞAKLI HÖYÜK YOZGAT UŞAKLI HÖYÜK KAZILARI YOZGAT	ANACLETO D’AGOSTINO YAĞMUR HEFFRON DEMET TAŞKAN	UNIVERSITA’ DI PISA UNIVERSITY COLLEGE, LONDON YOZGAT BOZOK ÜNİVERSİTESİ
COOPERAZIONE TURCO-ITALIANA NELL’AMUQ AMUQ’DA TÜRK-İTALYAN İŞBİRLİĞİ	MURAT AKAR (Direttore del progetto) MARINA PUCCI (Dir. progetto area 4 nolu alan proje direktörü)	HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ UNIVERSITA’ DI FIRENZE
COOPERAZIONE TURCO-TEDESCA- ITALIANA A HATTUSA HATTUŞAŞ’DA TÜRK, ALMAN VE İTALYAN İŞBİRLİĞİ	CARLA PEPE MASSIMILIANO MARAZZI LEOPOLDO REPOLA ANDREAS SCHACHNER	UNIVERSITA’ DEGLI STUDI SUOR ORSOLA BENINCASA DEUTSCHESARCHÄOLOGISCHESINSTITUTİSTANBUL
MISSIONE ARCHEOLOGICA TURCO-ITALIANA A KARKEMİŞ (GAZİANTEP) KARKAMIŞ’TA TÜRK-İTALYAN ARKEOLOJİK HEYETİ (GAZİANTEP)	NICOLÒ MARCHETTI HASAN PEKER MEDYA KARAKAYA	UNIVERSITA’ DI BOLOGNA İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SCAVI DI MİSİS (ADANA) MİSİS KAZILARI (ADANA)	GIOVANNI SALMERI ANNA LUCIA D’AGATA	UNIVERSITA’ DI PISA CNR, ROMA
SCAVI A HIERAPOLIS DI FRIGIA FRIGIA HIERAPOLIS KAZILARI	GRAZIA SEMERARO ÇOŞKUN DAŞBACAK HÜSEYİN ONUR ERDEM	UNIVERSITA’ DEL SALENTO PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ AMASYA ÜNİVERSİTESİ
SCAVI A ELAIUSSA SEBASTE ELAIUSSA SEBASTE KAZILARI	MARCELLO BARBANERA ANNALIA POLOSA (già/eski) ASENA KIZILARSLANOĞLU	SAPIENZA UNIVERSITA’ DI ROMA KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SCAVI A KINIK HÖYÜK KINIK HÖYÜK KAZILARI	LORENZO D’ALFONSO BURAK YOLAÇAN	UNIVERSITA’ DI PAVIA İZMİR DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
MISSIONE DI STUDIO, CONSERVAZIONE E RESTAURO NELLA CAPPADOCIA RUPESTRE KAPADOKYA’DA ÇALIŞMA, KORUMA VE RESTORASYON	MARIA ANDALORO	UNIVERSITA’ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA

Indice / İçindekiler

Giorgio Marrapodi , Ambasciatore d'Italia ad Ankara / Ankara'nın İtalya Büyükelçisi Saluto Istituzionale / Açılış konuşması	I
Salvatore Schirmo , Direttore Istituto Italiano di Cultura/ İtalyan Kültür Merkezi Müdürü Saluto Istituzionale / Açılış konuşması	III
Isabella Caneva La decorazione della ceramica a Mersin-Yumuktepe dal Neolitico al Bronzo Antico. Neolitik Çağ'dan İlk Tunç Çağı'na Mersin-Yumuktepe'de Çanak Çömlek Dekorasyonu.	1
Francesca Balossi Restelli Il linguaggio sensoriale della cultura materiale nella tarda preistoria ad Arslantepe. Tarih öncesinde Arslantepe Maddi Kültürünün Duyusal Dili.	13
Marina Pucci Funzioni e Simboli nella Ceramica dell'Amuq tra secondo e primo millennio a.C. Amik Çanak-Çömleklerinin M.Ö. II ve I Binyıllar Arasındaki İşlev ve Sembolleri.	29
Natalia Bolatti Guzzo, Massimiliano Marazzi, Carla Pepe, Leopoldo Repola, Andreas Schachner Le sculture di Yazılıkaya: nuove e vecchie "letture" delle volumetrie sulla base delle recenti rilevazioni tridimensionali. Yazılıkaya kabartmaları: güncel 3 boyutlu dijital taramaların ışığında volumetrlere ilişkin yeni ve eski "okumalar".	43
Fikri Kulakoğlu, Luca Peyronel L'arte del vasaio in Anatolia antica. Il repertorio figurativo della ceramica di Kültepe durante il periodo delle colonie assire: nuovi dati dagli scavi recenti. Eski Anadolu seramik sanatı. Kültepe'de Asur Ticaret Kolonileri Çağı tasvirli seramik sanatı: son kazılardan yeni bilgiler.	67
Anacleto D'Agostino Il segno e il significato. Immagini e simboli a Uşaklı Höyük, tra periodo ittita ed età del Ferro. İmge ve anlam. Uşaklı Höyük'te Hitit Dönemi ile Demir Çağı Arasındaki İmgeler ve Semboller.	83

Indice / İçindekiler

Grazia Semeraro	101
Arte e società a Hierapolis di Frigia in età ellenistica e romana. Phrygia Hierapolis'inde Hellenistik ve Roma Dönemleri'nde sanat ve toplum.	
Marcello Barbanera, H. Asena Kızılarıslanoğlu	115
Arte, funzione e simboli nella cultura materiale dell'Anatolia antca. I mosaici di Elaiussa: Decorazioni in funzione delle forme di vita. Eski anadolu'nun maddi kültüründe sanat, işlevler ve semboller. Elaiussa mozaikleri: yaşam formlarına hizmet eden dekorasyon.	
Giovanna Salmeri, Anna Lucia D'Agata	125
Il mosaico di Noè di Mopsouestia: società e religione in action. Mopsuestia'dan Nuh mozaigi: Dini ve Toplumsal Etkileşim Örneği.	
Maria Andalaro	135
Nel grembo della roccia in Cappadocia: la forza del luogo e la differenza. Kapadokya'da kayanın kucağında: yerin ve farklılığın gücü.	

Giorgio Marrapodi
Ambasciatore d'Italia

Ormai da decenni le Missioni archeologiche italiane in Turchia forniscono, attraverso una costante attività di ricerche sul campo – tramite scavi, ricognizioni, attività di restauro e conservazione e indagini multidisciplinari varie – un contributo scientifico di altissimo profilo.

A ciò si aggiunge un apporto che si concretizza in forme di collaborazione e scambio di conoscenze e buone pratiche con le realtà turche, siano esse di ambito accademico che di carattere civile. In quest'ultima accezione, è importante ricordare i risvolti positivi dati dalla presenza di Missioni archeologiche all'interno delle, a volte piccole, realtà locali turche, entro cui insistono le aree di indagine. Si tratta di una concreta forma di diplomazia culturale, promotrice di fruttuose azioni di partenariato e formazione.

A riprova del suddetto valore delle nostre Missioni operanti in Turchia, basti ricordare che tra il 2021 e il 2023, le Missioni operative sono state 14, tutte regolarmente rappresentate nel Convegno annualmente organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura di Istanbul e conseguentemente nei relativi atti che vengono pubblicati dalla casa editrice dello stesso istituto. Tra queste Missioni, vale la pena evidenziare che quattro sono attive in siti iscritti alla Lista del Patrimonio mondiale Unesco - specificamente il sito ellenistico-romano di Hierapolis-Pamukkale, la capitale ittita Hattusha, il Parco Nazionale di Göreme e siti rupestri della Cappadocia e, proprio dal 2021, il sito preistorico di Arslantepe. Sono numeri che hanno portato la Turchia a essere uno dei primi quattro Paesi in cui operano Missioni italiane finanziate dal MAECI.

Stiamo, dunque, considerando un contesto di ricerca privilegiato, entro il quale le Missioni archeologiche italiane hanno, nel corso del tempo, portato alla luce, documentato e promosso numerose scoperte nell'ambito della cultura materiale anatolica, spesso caratterizzate da un elevato pregio artistico, che si ritrova in varie forme e applicazioni. Da ciò deriva l'importanza del tema dei presenti atti, che ancora una volta consentono al lettore, specialista o appassionato che sia, di aggiornarsi sulle diverse culture succedutesi nel territorio turco nel corso dei millenni – da quelle paleolitiche, passando per quelle degli ittiti, dei frigi, dei romani, dei bizantini, degli ottomani fino all'età moderna. La vastissima eredità culturale materiale derivante da queste è sotto gli occhi di tutti e rappresenta un patrimonio, oltre che strettamente turco, anche mondiale. Da italiani, immersi in una realtà storico-culturale comparabile per ricchezza, possiamo comprendere perfettamente l'importanza della ricerca e la responsabilità della salvaguardia di questo patrimonio.

La pubblicazione degli atti dell'XII Convegno sul "Contributo italiano a scavi, ricerche e studi nelle missioni archeologiche italiane in Turchia", incentrato su "Arte, funzione e simboli nella cultura materiale dell'Anatolia Antica", tenutosi online tra il 25 novembre e il 9 dicembre 2021, rappresenta di fatto un elemento di continuità – che è andata oltre anche agli impedimenti dovuti alle restrizioni della pandemia di COVID – nell'ambito della cooperazione culturale tra Italia e Turchia.

Per concludere, vorrei rivolgere il mio ringraziamento a tutti gli specialisti che hanno contribuito alla realizzazione del volume, alle autorità turche per il sostegno alle iniziative relative all'archeologia italiana in Turchia, nonché all'organizzazione dell'Istituto Italiano di Cultura per l'attenzione a tutti i temi culturali rilevanti che legano Turchia e Italia.

Giorgio Marzapodi

İtalya Büyükelçisi

Onlarca yıldır, Türkiye'deki İtalyan Arkeoloji Misyonları, kazılar, keşif, restorasyon ve koruma faaliyetleri ve çeşitli multidisipliner araştırmalar yoluyla sürekli saha çalışması yaparak çok yüksek profilli bir bilimsel katkı sağlamaktadır.

Buna, hem akademik hem de sivil Türkiye gerçekleriyle işbirliği, bilgi ve iyi uygulama alışverişi biçimlerini alan bir katkı da eklenebilir. Bu son anlamda, arkeolojik misyonların, araştırma alanlarının bulunduğu, bazen küçük, yerel Türk gerçeklikleri içindeki varlığının sağladığı olumlu yönleri hatırlamak önemlidir. Bu, verimli ortaklıkları ve eğitim faaliyetlerini teşvik eden somut bir kültürel diplomasi biçimidir.

Türkiye'de faaliyet gösteren Misyonlarımızın yukarıda bahsedilen değerinin bir kanıtı olarak, 2021-2023 yılları arasında 14 Misyonun faaliyet gösterdiğini ve bunların tamamının İstanbul İtalyan Kültür Enstitüsü tarafından düzenlenen yıllık konferansta ve dolayısıyla aynı enstitünün yayınevi tarafından yayınlanan ilgili bildirilerde düzenli olarak temsil edildiğini belirtmek yeterlidir.

Bu misyonlardan dördünün Unesco Dünya Mirası Listesi'nde yer alan Helenistik-Roma dönemi Hierapolis-Pamukkale, Hitit başkenti Hattuşa, Göreme Milli Parkı ve Kapadokya kaya alanları ile 2021 itibarıyla tarih öncesi Arslantepe'de faaliyet gösterdiğini belirtmek gerekir. Bu rakamlar, Türkiye'yi MAECI tarafından finanse edilen İtalyan misyonlarının faaliyet gösterdiği ilk dört ülkeden biri haline getirmiştir.

Bu nedenle, İtalyan Arkeoloji Misyonlarının zaman içinde Anadolu maddi kültürü alanında, genellikle yüksek sanatsal değere sahip, çeşitli biçim ve uygulamalarda bulunabilen çok sayıda keşfi ortaya çıkardığı, belgelediği ve tanıttığı ayrıcalıklı bir araştırma bağlamını ele alıyoruz. İster uzman ister meraklı olsun, okuyucunun Paleolitik Çağ'dan Hititlere, Friglere, Romalılara, Bizanslılara ve Osmanlılara ve modern çağa kadar Türk topraklarında bin yıl boyunca birbirini takip eden farklı kültürleri takip etmesine bir kez daha olanak tanıyan bu bildirinin konusunun önemi de buradan gelmektedir. Bunların sonucunda ortaya çıkan muazzam maddi kültür mirası herkesin görebileceği bir yerdedir ve sadece Türkiye'ye özgü değil, aynı zamanda dünya çapında bir mirası temsil etmektedir. Benzer zenginlikte bir kültürel-tarihsel gerçekliğin içine dalmış İtalyanlar olarak, araştırmanın önemini ve bu mirası koruma sorumluluğunu tam olarak anlayabiliriz.

'Antik Anadolu'nun Maddi Kültüründe Sanat, İşlev ve Semboller' konusuna odaklanan ve 25 Kasım - 9 Aralık 2021 tarihleri arasında çevrimiçi olarak düzenlenen 'Türkiye'deki İtalyan Arkeolojik Misyonlarındaki Kazı, Araştırma ve Çalışmalara İtalyan Katkısı' konulu 12. Konferansın bildirilerinin yayınlanması, aslında İtalya ve Türkiye arasındaki kültürel işbirliği alanında COVID pandemisinin kısıtlamalarından kaynaklanan engellerin bile ötesine geçen bir süreklilik unsurudur.

Sonuç olarak, bu kitabın hazırlanmasına katkıda bulunan tüm uzmanlara, Türkiye'de İtalyan arkeolojisiyle ilgili girişimlere verdikleri destek için Türk yetkililere ve Türkiye ile İtalya'yı birbirine bağlayan tüm ilgili kültürel konulara gösterdiği ilgi için İtalyan Kültür Enstitüsü'nün organizasyonuna teşekkürlerimi sunmak isterim.

Salvatore Schirmo

Direttore, Istituto Italiano di Cultura di Istanbul

Con il 2021 siamo giunti alla XIIa edizione del Convegno sul “Contributo italiano a scavi, ricerche e studi nelle missioni archeologiche italiane in Turchia” dal titolo “Arte, funzione e simboli nella cultura materiale dell’Anatolia Antica”. Si tratta di un importantissimo risultato in termini di continuità nello svolgimento questo ormai immancabile evento annuale, durante il quale specialistici, diplomatici, addetti culturali e appassionati della materia possono incontrarsi, nell’ambito dell’Istituto Italiano di Cultura di Istanbul.

Come già rilevato in passato, i rapporti culturali tra Italia e Turchia sono ampiamente consolidati e riconosciuti anche al di fuori del piano accademico-scientifico. Da qui l’importanza di dare continuità a momenti di approfondimento e divulgazione nell’ambito della ricerca archeologica, che come ormai evidente, si contraddistingue per metodologie fortemente incentrate sulla multidisciplinarietà e sull’interdisciplinarietà. Non a caso gli archeologi italiani operano in stretta sinergia con i colleghi turchi, integrando a pieno nei propri programmi sul campo anche pratiche di formazione e attività di partenariato locale.

Anche se il 2021 è stato caratterizzato dal perdurare della pandemia di COVID, le possibilità offerte delle tecnologie digitali di comunicazione audio-video a distanza hanno permesso una piena continuità nello svolgimento del Convegno, organizzato in modalità webinar.

Seguendo uno schema già adottato per il 2020, il Convegno è stato articolato in quattro giornate distinte, la prima contraddistinta dai saluti istituzionali, le altre rispettivamente incentrate su “Preistoria, Protostoria ed Età Ittita”, “Età Paleo-assira, Ittita e neo-Ittita” e “Età Classica e Periodo Bizantino”, dando modo ai Direttori delle tredici Missioni archeologiche italiane di esporre punti di vista specialistici su tematiche afferenti a tutti i periodi fondamentali della storia dell’Anatolia.

Nella sessione inaugurale del 19 novembre, curata dall’Ambasciata d’Italia ad Ankara, sono così intervenuti l’Ambasciatore italiano in Turchia, Massimo Gaiani, il Vice Direttore Generale della Direzione Generale dei Beni Culturali e dei Musei (Ministero della Cultura e del Turismo turco) Yahya Coşkun, in sostituzione del convalescente Direttore Gökhan Yazgi, e la Prof.ssa Maria Andaloro, Direttrice della Missione archeologica italiana in Cappadocia. Quest’ultima ha tenuto una *lectio magistralis* sul rapporto tra azione umana e paesaggi rupestri in ambito storico in Cappadocia (“*Nel grembo della roccia in Cappadocia. La forza del luogo e la differenza*”).

Il tema dell’edizione del 2021 del Convegno, ossia l’arte, è stato declinato dagli studiosi sia in senso generale che nelle varie sfaccettature, funzioni e significati attestati archeologicamente nell’Anatolia antica.

Nel corso della conferenza, infatti, è emerso come le espressioni artistiche, al di là della cronologia di riferimento, assolvevano funzioni varie: di rappresentanza del potere, della ricchezza delle élite e delle singole personalità delle diverse epoche – si vedano, in questo senso, le sculture, i rilievi e i mosaici connessi a figure di potere o comunque di particolare prominenza sociale – ma anche di comunicazione, precorrendo o accompagnando le funzioni proprie della scrittura, così come intesa al giorno d’oggi. Inoltre, materiali provenienti da contesti archeologici, come tavolette d’argilla, sigilli, forme ceramiche variamente decorate o oggetti in pietre preziose o metalli sono attestati nell’uso, nelle diverse epoche, sia in ambito “civile” che “religioso”. Sotto quest’ottica, i simboli dell’arte rappresentano, pur nella loro varietà, un elemento comune nella cultura materiale dell’Anatolia, dalla Preistoria fino all’età contemporanea.

Da qui è venuta l’idea della scelta dell’immagine di copertina di questo volume – un ortostato di età neo-ittita, proveniente dal sito di Arslantepe (Malatya) e conservato presso il Museo della Civiltà Anatolica (Ankara) – in cui un sovrano offre una libagione a una divinità e che mostra iscrizioni in geroglifico luvi: una sintesi esemplare di alcuni degli usi e dei motivi artistici sopradescritti.

In questo volume, nella presentazione degli interventi e dei rispettivi relatori è nostra intenzione lasciare agli specialisti lo spazio per far comprendere al lettore gli elementi di comunanza, differenza e le peculiarità del vasto “linguaggio” delle espressioni artistiche.

Per concludere, vorrei estendere il mio ringraziamento a tutti coloro che a vario titolo sono intervenuti e hanno contribuito alla realizzazione del convegno. Un ringraziamento particolare va alla Prof.ssa Grazia Semeraro e al suo gruppo di lavoro dell’Università del Salento per il coordinamento editoriale e redazionale del presente volume.

Salvatore Schirmo

Müdür, İstanbul İtalyan Kültür Merkezi

2021 yılı ile birlikte 'Türkiye'deki İtalyan Arkeolojik Misyonlarındaki Kazı, Araştırma ve Çalışmalara İtalyan Katkısı' konulu konferansın 'Antik Anadolu'nun Maddi Kültüründe Sanat, İşlev ve Semboller' başlıklı 12. edisyonuna ulaşmış bulunuyoruz. Bu, konunun uzmanları, diplomatları, kültür ataşeleri ve meraklılarının İstanbul'daki İtalyan Kültür Enstitüsü'nde bir araya gelebildiği, artık kaçırılmaması gereken bu yıllık etkinliğin düzenlenmesindeki süreklilik açısından çok önemli bir başarıdır.

Daha önce de belirtildiği üzere, İtalya ve Türkiye arasındaki kültürel ilişkiler, akademik-bilimsel alanın dışında da geniş ölçüde pekişmiş ve kabul görmüştür. Dolayısıyla, artık açıkça görüldüğü üzere, çok disiplinlilik ve disiplinlerarasılığa güçlü bir şekilde odaklanan metodolojilerle karakterize edilen arkeolojik araştırma alanında derinlemesine çalışma ve yaygınlaştırma anlarına süreklilik kazandırmanın önemi ortaya çıkmaktadır. İtalyan arkeologların Türk meslektaşlarıyla yakın bir sinerji içinde çalışmaları, eğitim uygulamalarını ve yerel ortaklık faaliyetlerini saha programlarına tamamen entegre etmeleri tesadüf değildir.

2021 yılı COVID salgınının devam ettiği bir yıl olmasına rağmen, dijital sesli-görüntülü iletişim teknolojilerinin uzaktan sunduğu imkanlar, webinar modunda düzenlenen konferansın yürütülmesinde tam bir süreklilik sağladı.

Konferans, 2020 yılı için halihazırda benimsenmiş olan bir şemaya uygun olarak, ilki kurumsal selamlaşma konuşmalarıyla başlayan ve diğerleri sırasıyla 'Tarih Öncesi, Protohistorya ve Hitit Çağı', 'Paleo-Asur, Hitit ve Yeni Hitit Çağı' ve 'Klasik Çağ ve Bizans Dönemi' konularına odaklanan dört ayrı güne bölünerek, on üç İtalyan Arkeoloji Misyonu Direktörüne Anadolu tarihinin tüm temel dönemleriyle ilgili konularda uzmanlaşmış bakış açılarını sunma fırsatı vermiştir.

İtalya'nın Ankara Büyükelçiliği tarafından düzenlenen 19 Kasım tarihli açılış oturumunda İtalya'nın Türkiye Büyükelçisi Massimo Gaiani, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Genel Müdür Yardımcısı Yahya Coşkun ve Kapadokya'daki İtalyan Arkeoloji Misyonu Direktörü Prof. Andaloro, Kapadokya'daki tarihsel bağlamda insan eylemi ve kaya manzaraları arasındaki ilişki üzerine bir konferans verdi ('Kapadokya'da Kayaların Rahiminde. Yerin ve Farklılığın Gücü'). Konferansın 2021 edisyonunun teması olan sanat, akademisyenler tarafından hem genel anlamda hem de antik Anadolu'da arkeolojik olarak kanıtlanan çeşitli yönler, işlevler ve anlamlar çerçevesinde ele alındı.

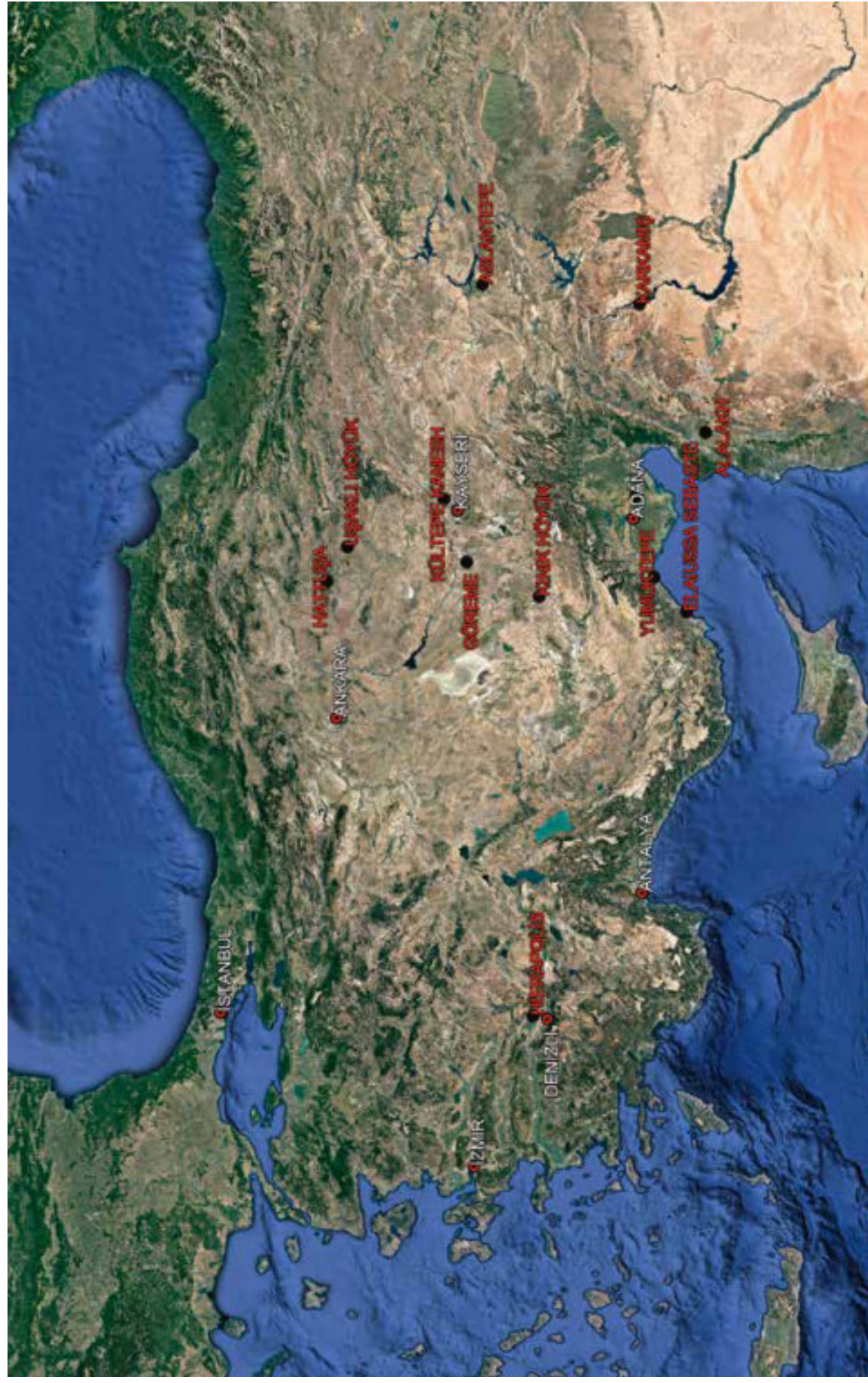
Konferans sırasında, sanatsal ifadelerin, referans kronolojisinin ötesinde, çeşitli işlevleri nasıl yerine getirdiği ortaya çıktı: gücü, elitlerin zenginliğini ve çeşitli dönemlerin bireysel kişiliklerini temsil etmek - bu anlamda, güç figürleriyle veya her durumda belirli bir sosyal öneme sahip kişilerle bağlantılı heykellere, kabartmalara ve mozaiklere bakınız - ama aynı zamanda iletişim, bugün anlaşıldığı şekliyle yazıya özgü işlevleri öngörmek veya onlara eşlik etmek. Buna ek olarak, kil tabletler, mühürler, çeşitli şekillerde süslenmiş seramik formlar ya da değerli taşlardan veya metallerden yapılmış nesneler gibi arkeolojik bağlamlardan elde edilen malzemelerin farklı çağlarda hem 'sivil' hem de 'dini' bağlamlarda kullanıldığı kanıtlanmıştır. Bu açıdan bakıldığında, sanat sembolleri, çeşitliliklerine rağmen, tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar Anadolu'nun maddi kültüründe ortak bir unsur temsil etmektedir.

Bu kitabın kapak resminin - Arslantepe'de (Malatya) bulunan ve Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde (Ankara) muhafaza edilen Yeni Anadolu dönemine ait bir ortostat - bir hükümdarın bir tanrıya libasyon sunduğu ve Luvce hiyeroglif yazıtlar sergilediği bir resim olarak seçilmesi fikri de buradan doğmuştur: yukarıda anlatılan bazı sanatsal geleneklerin ve motiflerin örnek bir sentezi.

Bu ciltteki müdahaleleri ve ilgili konuşmacılarını sunarken, okuyucunun sanatsal ifadelerin geniş 'dilin'in ortaklıklarını, farklılıklarını ve özelliklerini anlamasına yardımcı olmak için uzmanlara alan bırakmayı amaçlıyoruz.

Sonuç olarak, konferansın gerçekleştirilmesinde çeşitli şekillerde yer alan ve katkıda bulunan herkese teşekkürlerimi sunmak isterim. Dr. Grazia Semeraro'ya ve Salento Üniversitesi'ndeki çalışma grubuna bu kitabın editörlüğü ve yayın koordinasyonu için özel teşekkürlerimi sunarım.

Sonuç olarak, konferansın gerçekleştirilmesinde çeşitli şekillerde yer alan ve katkıda bulunan herkese teşekkürlerimi sunmak isterim. Dr. Grazia Semeraro'ya ve Salento Üniversitesi'ndeki çalışma grubuna bu kitabın editörlüğü ve yayın koordinasyonu için özel teşekkürlerimi sunarım.



Neolitik Çağ'dan İlk Tunç Çağ'a Mersin-Yumuktepe'de Çanak Çömlek Dekorasyonu

La decorazione della ceramica a Mersin-Yumuktepe dal Neolitico al Bronzo Antico

Isabella Caneva

Salento Üniversitesi / Università del Salento

Giriş: kimlik ve kültürel hafıza

Söylediklerimiz, kullandıklarımız veya ürettiklerimiz aracılığıyla, bilmeden kişiliğimizi, sadece bireysel olanı değil, aynı zamanda kültürel olanı da tanımlayan unsurlar dizisi inşa ediyoruz.

Yine, bazı unsurları diğerlerine tercih ederek, kısmen kişisel zevk gereksinimlerimize, kısmen de ilişki kurduğumuz ve ilişkilendirmek istediğimiz kişilere “benzer”, kendimizi diğerlerinden “farklı”, ifade etme ihtiyacımıza cevap vermeye çalışırız.

Kimliğimizin kültürel düzeyini tanımlayan bu bileşenler, birbiriyle tamamen bütünleşmiştir ve bunlar kültürümüzü ve de ona ait olan tekil bireyleri birbirine bağlayan “bağlayıcı yapı”yı oluştururlar (Assmann 1997, XII).

Dolayısıyla, bu öğeler aracılığıyla, toplumun işleyişini yansıtan iletişim örgüsü

Premessa: identità e memoria culturale

Attraverso ciò che diciamo, usiamo o fabbrichiamo, inconsapevolmente costruiamo insieme di elementi che definiscono la nostra personalità, non solo quella individuale, ma anche quella culturale. Infatti, scegliendo alcuni elementi rispetto ad altri, rispondiamo in parte ad esigenze di gusto personale, in parte all’esigenza più generale di somigliare a quelli con cui ci relazioniamo e con cui vogliamo associarci come ‘simili’, distinguendoci da altri, “diversi”. Queste componenti, che definiscono il livello culturale della nostra identità, sono totalmente integrate tra loro, e costituiscono la “*struttura connettiva*” della nostra cultura, ciò che lega insieme i singoli individui che le appartengono (Assmann 1997, XII). Attraverso queste componenti si attuano quindi, all’interno della società, dei sistemi di comunicazione che ne riflettono il funzionamento.

hayata geçirilmiş olur.

Herhangi bir toplumun en doğrudan ve belirgin sosyal iletişim aracı dildir. Bununla birlikte, daha az açık olsalar bile, iletişim kurmanın gerçek anlamdaki dilden farklı sonsuz başka yolları da mevcuttur. Bunlar arasında müzik, sanat, jestler, giyim, günlük yaşamdaki nesneleri inşa etme ve kullanma biçimi ve çok daha fazlasını sayabiliriz.

Tüm bu iletişim biçimlerine ilişkin en eski arkeolojik belgeler yalnızca maddi nesnelerden oluşur, ki bunların hepsi günümüze ulaşmaz, ve bu nedenle, antik toplumlardaki sosyal iletişimi araştırmak için tek anahtarımız birkaç dayanıklı materyal kalıntısı üzerine odaklanmıştır.

İnsan, kendisini çevreleyen nesnelere *“işlevsellik, rahatlık ve güzellik hakkındaki fikirlerine ve de dolayısıyla bir anlamda kendisine yatırım yapar”* (Assmann 1997, XVI).

Bu nedenle, insan tarafından üretilen veya kullanılan nesneleri araştırdığımızda, tanımlandıkları pratiğin ötesinde, içlerinde sonsuz farklı *“işlevlerin”* bir arada bulunabileceğini düşünmeliyiz. Aslında, her nesne aynı zamanda bir prestij göstergesi, bir kimlik doğrulaması, eski geleneklere veya teknolojik yeniliklere bir referans veya son olarak sanatsal bir yaratım olarak rol oynayabilir.

Bu değerlendirmelere dayanarak, tarih öncesi bağlamlarda bazı nesnelerin, özellikle çanak çömleklerin, pratik işlevlerinin ötesinde, oynamış olabilecekleri soyut rolü analiz etmek mümkündür.

Sanat ve sembolizm kavramlarını ve bu konuda zaman içinde üretilmiş geniş literatürü burada tartışmak mümkün değildir. Bu nedenle, bu kavramları mutlak terimlerle tanımlamak yerine, onları karşılaştırılan tekil arkeolojik bağlamlardan çıkararak, olası nesnel durumları içinde araştırmaya çalıştık.

Bu amaçla, örnek olay olarak Mersin-Yumuktepe sitesini inceledik (Res. 1). Yumuktepe, çok farklı toplumların birbirini takip ettiğini kanıtlayan birkaç bin yıllık bir tabakalanmaya sahiptir (Garstang 1953).

Bu çeşitlilik çanak çömlek üretiminin kapsadığı işlevleri ve onunla ilişkilendirilen üslup ve simgesel yönleri ve farklı üretim tekniklerini de içermektedir.

La comunicazione sociale più diretta ed evidente, in qualsiasi tipo di società, è il linguaggio. Esistono però infiniti altri modi di comunicare, con veri e propri linguaggi diversi, anche se meno espliciti.

Tra questi possiamo contare la musica, l'arte, la gestualità, l'abbigliamento, il modo di costruire e usare gli oggetti della vita quotidiana, e ancora altro. Di tutte queste forme di comunicazione, in realtà, nella documentazione archeologica più antica sono solo gli oggetti, e nemmeno tutti, a conservarsi, ed è quindi in questi pochi residui di materia durevole che possiamo trovare la nostra unica chiave di indagine sulla comunicazione nelle società antiche.

Negli oggetti che lo circondano, l'uomo *“investe le sue idee di funzionalità, comodità e bellezza e dunque in certo qual senso anche se stesso”* (Assmann 1997, XVI).

Quando ci occupiamo di oggetti fabbricati o usati dall'uomo, quindi, siamo consapevoli che in essi possono convivere infinite differenti *“funzioni”*, al di là di quella pratica con cui li si definisce. Ogni oggetto può infatti avere un ruolo anche come esibizione di prestigio, come affermazione identitaria, come rimando a tradizioni antiche o all'innovazione tecnologica, o infine come creazione artistica.

Sulla base di queste considerazioni, ci siamo proposti con questo contributo di analizzare il ruolo astratto che alcuni oggetti, in particolare il vasellame ceramico, possono aver rivestito in contesti preistorici, al di là della loro funzione pratica. Non sarebbe possibile in questa sede, dibattere sul concetto di arte e di simbolo e sulla letteratura vastissima che nel tempo si è prodotta al riguardo. Invece di definire questi concetti in assoluto, quindi, abbiamo tentato di ricercarli nella loro concretizzazione contingente, estraendoli da singoli contesti archeologici posti a confronto.

A questo scopo, abbiamo preso come caso studio il sito di Mersin-Yumuktepe (Fig. 1). Il sito comprende infatti una stratificazione plurimillennaria di abitati e mostra il susseguirsi di società molto diverse tra loro (Garstang 1953). In questa diversità si collocano necessariamente anche le



Res. 1 - Mersin-Yumuktepe'nin 9000 yıllık kültürel tabakalanması.

Fig. 1 - Il sito multi-stratificato di Mersin-Yumuktepe.

Çanak çömleğin belgelendirme değeri

Antik bir arkeolojik yerleşmede korunan nesneler arasında en yaygın olanı çanak çömlek parçalarıdır. Büyük miktarları, bir yandan yerleşim yerlerinin tüm dönemlerinde çanak çömleğin yaygın olarak kullanılmasından, diğer yandan kırılabilirliğinden ve sonuç olarak, parçalanmış kapların sürekli ve hızlı bir şekilde restore edilmesi ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Sürekli yenilenmesi çanak çömleği kullanım bağlamlarında meydana gelen değişikliklere karşı son derece hassas hale getirirken; bolluğu ve iyi korunması zaten yüksek olan belgelendirme değerini artırmaktadır.

İnsan elinden çıkmış diğer eserler gibi, çanak çömlek üretimi de pratik işlevsellik, stilistik ifade ve teknik bilginin bir karışımının sonucu üretilir. Tamamlanmış bir üründe çoğu zaman birbirinden ayrılamayan bu bileşenler arasındaki biçimsel öğeler, çeşitli kültürlerde üretim teknikleri açısından açıkça ayırt edilebilir ve tanımlanmış kümeler oluştururlar. Kapların şekilleri bir çanak

funzioni rivestite dalla ceramica e gli aspetti stilistici e simbolici ad essa legati, nonché le diverse tecniche di fabbricazione.

Il valore documentario del vasellame ceramico

Tra gli oggetti conservati in un deposito archeologico antico, i frammenti ceramici sono i più frequenti. La loro grande quantità è dovuta, da un lato, all'uso comune di vasellame ceramico negli insediamenti di tutte le epoche, dall'altro alla sua fragilità e, di conseguenza, alla necessità di ripristinare in continuazione e tempestivamente i recipienti andati in frantumi. Il suo costante rinnovamento rende così il vasellame ceramico estremamente sensibile ai cambiamenti che intervengono nel suo contesto d'uso, accrescendone il valore documentario, peraltro già elevato per la sua abbondanza e la sua buona conservazione nel tempo.

Come tutti i manufatti dell'uomo, il vasellame ceramico è il risultato di una com-

çömleğin fonksiyonel yönünü tanımlarken, renk ise üretim tekniklerini yansıtır.

Farklı siteler arasında kültürel ve kronolojik benzerlikler aramak ve bu siteler arasında var olabilecek ilişki tipini önerebilmek için kapların form, renk ve dekorasyonu geçerli unsurlar olarak kabul görürler. Siteler arasındaki farklar, çanak çömleğin her bağlamda oynadığı özel rolü anlamamıza da izin verir. Esas olarak dikkate alınması gereken önemli nokta; her üretim eserinde olduğu gibi, çanak çömleğin oynadığı rolün evrensel ve zaman içinde değişmez olmadığı, aksine farklı toplum tiplerinde değiştiğidir (Wengrow 1998).

Bu varsayımı doğrulamak ve kültürel terimlerle yorumlamak için Yumuktepe'nin Neolitik, Kalkolitik ve İlk Tunç Çağı'na ait en anlamlı kontekstleri inceledik. Bu örnekler, yalnızca 4000 yıldan fazla bir süre boyunca değişen kültürel bir gelişmeyi değil, aynı zamanda bu uzun dönemde eski evrelerin eşitlikçi toplumları ile sonraki evrelerin merkezileşmiş toplumları arasında meydana gelen kritik değişimin de altını çizerek niteliktedirler.

Eşitlikçi toplumlar

MÖ 7000 ile 6000 arasına tarihlenen en eski Neolitik evrelerdeki kazılar, evlerin dikdörtgen bir plana sahip olduğunu ve dönemin çeşitli evrelerinde neredeyse tam olarak birbirinin üzerine inşa edildiği bir yerleşim dizisini ortaya çıkarmıştır (Caneva 2022). Budurum, Neolitik toplulukta kievlerin konum, şekil, yön ve boyutunun önceden belirlenen sabit bir anlayışla inşa edildiğini, ve de dolayısıyla uyumlu ve "muhafazakar" bir toplum gerçeğini ortaya koymaktadır.

Neolitik grupların belirgin teknik ve biçimsel homojenliğe sahip çanak çömlek üretimi bu tablo ile uyumluluk arz etmektedir. Sınırlı çeşitliliğe sahip kapların tümü küçük boyutlu ve küresel, az ya da çok açık bir forma sahiptirler (Res. 2). Bu çok eski dönemlere ait çömleklerin, başlangıçta bitkisel veya hayvansal katkı malzemelerinden üretilmiş ve izleri kaybolmuş dayanıksız kapların yerini yavaş yavaş aldığını biliyoruz. Dolayısıyla başlangıçta bu çömlek kapların çok sınırlı bir işleve sahip olduğunu düşünebiliriz ve boyutları göz önüne alındığında,

mistione di aspetti di funzionalità pratica, di espressione stilistica e di conoscenze tecniche. Tra queste componenti, spesso inscindibili l'una dall'altra nel prodotto finito, gli elementi formali costituiscono insieme ben distinguibili e definiti, nelle varie culture, rispetto alle tecniche di fabbricazione. Le forme vascolari possono peraltro definire anche l'aspetto funzionale di un insieme ceramico, e il colore riflettere le tecniche di fabbricazione.

Forma, colore e decorazione sono quindi elementi molto validi per ricercare corrispondenze culturali e cronologiche tra siti diversi, e per ipotizzare il tipo di legame che eventualmente intercorreva tra questi siti. Le differenze tra siti permettono, inoltre, di comprendere il ruolo specifico che la ceramica rivestiva all'interno di ciascun contesto. Un punto importante da tenere in considerazione, infatti, è che il ruolo rappresentato dalla ceramica, come del resto da ogni tipo di manufatto, non è universale e immutabile nel tempo, ma al contrario cambia nei diversi tipi di società (Wengrow 1998).

Allo scopo di verificare questo assunto e interpretarlo in termini culturali, abbiamo preso in esame alcuni dei contesti più significativi del sito di Yumuktepe, dal Neolitico, al Calcolitico, al Bronzo Antico. Questi esempi dovrebbero mettere in evidenza non solo uno sviluppo culturale che varia in un arco di tempo di oltre 4000 anni, ma anche un cambiamento cruciale che si verifica in questo arco di tempo, tra le società egalitarie delle fasi più antiche, e quelle a gestione centralizzata delle fasi successive.

Le società egalitarie

Nei livelli Neolitici più antichi, datati tra 7000 e 6000 a.C., lo scavo ha rivelato una sequenza di aree abitative in cui le case sono di forma quadrangolare e sono costruite l'una sull'altra, in corrispondenza quasi esatta nei vari livelli (Caneva 2022). La localizzazione, la forma, l'orientamento e le dimensioni delle case di questa comunità sembrano essere quindi predeterminate e costanti, rivelando una società molto coesa e conservatrice nel tempo.

La ceramica di questi gruppi rient-



Res. 2 - Erken Neolitik çanak çömlek: ince işlenmiş sofrta takımı.

Fig. 2 - Il vasellame del Neolitico antico, esclusivamente fine, da tavola.

bunun esas olarak gıda tüketimi ile ilgili olduğunu, diğer işlevlere sahip kapların ise bozulabilir ve dayanaksız malzemelerden üretilmiş olabileceğini varsayabiliriz.

Bu ön gözlemler, çanak çömleğin kullanımının başlangıçta değerli nesnelerden oluştuğunu, bu da hem saf bir karışım ve mükemmel pişirme gibi teknik unsurlara, hem de düzenli formlara özellikle neden önem verildiğini bize açıklıyor. Çok ince çeperli, özenle perdahlanmış ve cilalı olan bu mallara, neredeyse her zaman dekorasyon eşlik etmiştir.

Özetle, grup içinde paylaşılan ve sınırlı pratik işlevlere sahip olan ilk çanak çömleklerin dış görünüş ve de uygulama tekniklerinde ortak bir dekorasyona sahip olduğu söylenebilir. Ama her kap belirli nüanslarda farklılık gösterdiği için, birbirinin tıpatıp aynısı değildi. Bu nedenle, sonuçta, bu bağlamlarda, büyük ölçüde ortak bir dil içinde ifade edilen ancak tekil bir farklılaşmadan bahsedilebilir.

Neolitik'in bir sonraki evresinde, tüm bu özellikler, farklı biçimlerde, küçük formda, özenle üretilip bezenmiş, sofrta takımlarıyla ilişkili olduğu anlaşılan seramik repertuarının varlığıyla devam eder. Ancak buna renk olarak oldukça farklı bir repertuar eşlik eder ki bu mal grubu şekil ve kaba işçilik açılarından yiyecekleri pişirmek ve saklamak gibi pratik işlevlerle bağlantılı gibidir (Balossi Restelli 2006). Her zaman baskılı olan ince kaplar üzerindeki bezeme, siyah zeminin aksine, baskılı tasarımın beyaz hamurla doldurulmasıyla kromatik

ra bene in questo quadro, con la sua marcata omogeneità tecnica e formale. I vasi sono tutti di piccole dimensioni e di forme globulari, più o meno aperte ma poco variate (Fig. 2). Sappiamo che la ceramica di queste fasi così antiche sostituisce gradualmente contenitori che erano originariamente di materia vegetale o animale e di cui si sono perse le tracce.

Possiamo quindi pensare che inizialmente questi vasi in ceramica avessero una funzione molto limitata, e, date le dimensioni, possiamo presumere che questa riguardasse essenzialmente la consumazione di cibi, mentre le altre funzioni erano ancora svolte con contenitori in materiali deperibili.

Da queste osservazioni preliminari, possiamo immaginare che l'uso della ceramica sia consistito in un primo tempo in oggetti di pregio, il che spiega perché fossero particolarmente curati sia nei loro elementi tecnici, come impasto depurato e ottima cottura, che nella loro forma, regolare, con pareti molto sottili, ben levigate e lustrate, a cui si aggiunge quasi sempre la decorazione.

In sintesi, possiamo dire che la prima ceramica aveva funzioni pratiche limitate, condivise all'interno del gruppo, e mostrava una decorazione a sua volta comune, sia nella collocazione sul vaso che nelle tecniche di esecuzione, ma che si differenziava in ogni vaso per minuti particolari, in modo che nessuno fosse esattamente uguale a un altro. In definitiva sembra quindi esserci in questi contesti un'istanza di differenziazione individuale che si esplica però all'interno di un linguaggio largamente comune.

Nella fase successiva del Neolitico, tutti questi caratteri continuano, sia pure in forma diversa: continua la presenza di un repertorio ceramico di piccole dimensioni, di fattura accurata, decorato, che fa evidentemente riferimento a stoviglie da tavola, ma a questo si affianca un repertorio ben distinto nel colore, nella forma e nella fattura grossolana, legato invece a funzioni pratiche, come la cottura e la conservazione dei cibi (Balossi Restelli 2006). La decorazione sulla ceramica di pregio, sempre impressa, si arricchisce di una componente cromatica, con il riempimento del disegno

bir bileşenle zenginleştirilmiştir. Dekoratif desenin altını çizen renk, çanak çömlek yüzeylerinde daha sonra tamamen gelişecek olan kromatizm arayışını başlatır. Aslında Geç Neolitik'in bundan sonraki evresinde koyu renk karışımlar arka plana geçerken, açık renkli yüzeyler üzerine boyanmış motiflerin kullanımı yaygınlaşacaktır. Boyalı desenlerle, dekoratif motiflerin kompozisyon çeşitliliği tekil farklılığı artırsa da; bu mallarda yinelenen şemalar ortak referans dilinin devam ettiğinin göstergesi olarak görülebilir (Res. 3).



Res. 3 - Geç Neolitik'te seramik üretim artışı ve dekoratif motiflere göre farklılaşma.
Fig. 3 - Incremento e differenziazione per colore e motivi decorativi nel vasellame del Neolitico tardo.

Merkezi toplumsal yapıların başlangıcı

Yumuktepe'de Kalkolitik Dönem'de ortaya çıkan durum tamamen farklıdır. MÖ 5000 ile 4500 arasına tarihlenen en eski evrede, yerleşim, birbirine yaslanmış iki odadan oluşan ve birlikte bir sur duvarı oluşturan birbirinin aynı evlerin bulunduğu bir *compound* oluşturur (Caneva 2019). Bu durumda evler sadece biçim ve konum olarak değil, aynı zamanda işlev olarak da toplumsal ihtiyaçlara göre belirlenmiş görünmektedir.

Çanak çömlek, işlev açısından Neolitik'e göre daha çeşitli ve geniş bir form ve boyut repertuarına sahiptir. Bununla birlikte, tüm

impresso con pasta bianca, in contrasto con il fondo nero. La sottolineatura di colore del motivo decorativo dà così avvio alla ricerca di cromatismo sulle superfici del vasellame, che si svilupperà pienamente in seguito. Nella fase successiva, infatti, del Neolitico Tardo, gli impasti scuri passeranno in seconda linea, mentre si diffonderà l'uso di motivi dipinti su superfici chiare (Fig. 3). Con i disegni dipinti, la varietà di composizione dei motivi decorativi, e quindi di distinzione individuale, sarà moltiplicata, pur restando all'interno di schemi ricorrenti, che costituiscono evidentemente una cornice in cui si svolge il linguaggio comune di riferimento.



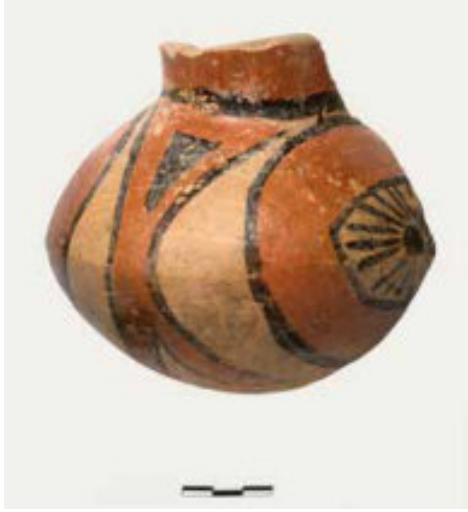
Res. 4 - Erken Kalkolitik'te Ubaid kültürünün standartlaştırılmış motiflerinin yayılması.
Fig. 4 - Il Calcolitico antico e la diffusione dei motivi standardizzati della cultura Ubaid.

L'avvio delle società centralizzate

Totalmente diversa è la situazione che si presenta nello stesso sito nel Calcolitico. Nella fase più antica, datata tra 5000 e 4500 a.C., l'insediamento è costituito da un *compound* con case uguali, costituite da moduli di due ambienti, addossate l'una all'altra, che formano nel loro insieme un recinto di fortificazione (Caneva 2019). In questo caso, le abitazioni appaiono determinate socialmente non solo nella forma e nella collocazione, ma anche nella funzione.

La ceramica appare più variata nelle funzioni rispetto al Neolitico, mostrando

tipolojik sınıflar içinde form ve süslemeler oldukça standartlaşmıştır (Res. 4). Büyük iki kulplu kaplar, son derece tekrarlanan boyalı dekoratif motiflerle hakim grubu oluşturur: kapların kenar, boyun ve gövde gibi önemli kısımlarını işaretleyen dalgali çizgiler veya şeritler (Palumbi 2019). Boyama her zaman açık zemin üzerine siyah veya kahverengi ile yapılır. Bu kontekste de, hem siyah/beyaz kontrastı hem de kırmızı ve siyahın kromatik etkileriyle tanımlanan ve tamamen farklı dekoratif motiflerle diğerlerinden açıkça ayrılan, küçük bir değerli kap sınıfı vardır (Res. 5).



Res. 5 - Erken Kalkolitik'te renk ve tasarımıyla farklılaşan prestij çanak çömlek.

Fig. 5 - I vasi di prestigio del Calcolitico antico, differenziati per colore e disegni.

Özetle, dekorasyon, motifler ve renklerin tekrarlanmasıyla bireysel ayırım belirtileri olmayan, farklı işlevlere sahip çanak çömlek sınıflarının net bir tanımını teyit eder. Dekoratif motifler, MÖ 5. binyılın ilk yarısında ortaya çıkan ve Güney Mezopotamya'dan Doğu Anadolu'ya kadar uzanan Ubeyd kültürüne özgüdür. Bununla birlikte, dekoratif kimliğin bu geniş uzantısına rağmen, Yumuktepe'nin kap biçimleri, diğer tüm Ubeyd kültür yerleşmelerinde farklıdır. Bu nedenle, tamamen yerel olan kap formlarına karşılık, dekoratif modelin grubun iç dilini temsil etmediği, "uluslararası" bir dil biçimi olarak dışarıdan bir şekilde empoze edildiği izlenimini verir.

Kalkolitik'in en son evresi olan MÖ 4500-4200 arasına tarihlenen Yumuktepe'de, Suriye ve Mezopotamya'daki Ubaid

un ampio repertorio di forme e dimensioni. Tuttavia, sia le forme che le decorazioni sono molto standardizzate all'interno di ogni classe tipologica (Fig. 4). I grandi vasi biansati formano il gruppo prevalente, con motivi decorativi dipinti estremamente ripetitivi: linee ondulate o festoni che scandiscono le parti essenziali della struttura del vaso, come orlo, collo e pancia (Palumbi 2019). La pittura è sempre nera o bruna su fondo chiaro. Anche in questo contesto è presente una piccola classe di vasi di pregio, distinta nettamente dal resto per motivi decorativi del tutto diversi, definiti soprattutto da effetti cromatici sia di contrasto bianco/nero, sia di colore rosso e nero (Fig. 5). In sintesi, la decorazione assume qui una netta definizione di classi con funzioni diverse, ribadite dalla ripetitività dei motivi e dei colori al loro interno, e senza segni di distinzione individuale. I motivi decorativi sono quelli tipici della cultura Ubaid, che nella prima metà del V millennio a.C. si estende dalla Mesopotamia meridionale all'Anatolia orientale.

A fronte di questa vastissima estensione di identità decorativa, tuttavia, le forme vascolari di Yumuktepe sono diverse da quelle di tutti gli altri siti di cultura Ubaid. Si ha quindi l'impressione che il modello decorativo non rappresenti in questo caso un linguaggio interno al gruppo, ma sia in qualche modo imposto dall'esterno, come forma di linguaggio "internazionale", a forme vascolari che sono invece del tutto locali.

Nella fase più recente del Calcolitico, datata tra 4500 e 4200 a.C., compare a Yumuktepe un nuovo modello abitativo, con un edificio di forma tripartita, tipico delle abitazioni di cultura Ubaid in Siria e Mesopotamia. Oltre alle grandi dimensioni, l'edificio è costruito su una piattaforma e mostra altre peculiarità che lo definiscono a priori come edificio "speciale" (Caneva, Palumbi, Pasquino 2012).

A conferma di questa specificità, la ceramica rinvenuta all'interno dell'edificio è particolare sia nel tipo, che nel numero, che nella localizzazione: a differenza della sala centrale, che era vuota, le stanze laterali contenevano infatti un numero esorbi-

kültür evlerine özgü üçlü bir yapıya sahip yeni bir konut modeli ortaya çıkar. Bu bina, büyük boyutunun yanı sıra bir platform üzerine inşa edilmiş ve onu “özel” bir yapı olarak tanımlayan başka özellikler de sergilemektedir (Caneva, Palumbi, Pasquino 2012).

Binanın içinde bulunan çanak çömlekler, tip, sayı ve de konum açısından, bu özgünlüğü doğrular nitelikte özeldir; boş olan merkez salonun aksine, yan odalarda aşırı sayıda kase belgelenmiştir, yaklaşık 700, bu toplam çömlekçiliğin % 90’una karşılık gelmektedir (Res. 6, 7).



Res. 6 - Geç Kalkolitik’tebaskın çanak çömlek: “saray” odalarında çanak yığınları.
Fig. 6 - La ceramica dominante del Calcolitico tardo: accumuli di ciotole nelle stanze del “palazzo”.

Bu kaselerin üretimi hızlı, seri ve özensizdir ve üzerlerinde herhangi bir dekorasyon izi yoktur. Bu kontekstte de, dekorasyonun neredeyse mutlak bir kimlikle tekrarlandığı, ince boyalı çok küçük bir değerli kap sınıfı hâlâ mevcuttur. Yine, lokal süslemelerin görülmediği ithal bir kap, uzun mesafeli ticaretin varlığını belgeler niteliktedir. Tüm bu unsurlar, organize bir ticaretin kanıtları ve ilk sosyal tabakalaşma ile bir merkezi üretim biçimini düşündüren yiyecek dağıtma pratiği (gıda “tayınları” veya ziyafetler), bu yapıyı basit bir konut olarak tanımlamayı mümkün kılmamaktadır. Bu bağlamda, genel bir “kültürel topluluğa” katılım biçimi olarak dekorasyon gibi, bireysel özgüllüğe duyulan ihtiyacın da ortadan kalktığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla; çanak çömlek üretiminde sadece pratik işlevin ön planda olduğunu, estetik

tante di ciotole, circa 700, che costituivano il 90 % del totale del vasellame (Fig. 6, 7).

La fabbricazione di queste ciotole appare veloce, in serie, inaccurata. La decorazione è del tutto assente. Esiste, ancora, in questo contesto, una ridottissima classe di vasetti di pregio, con tazze in ceramica fine dipinta, nelle quali la decorazione si ripete con quasi assoluta identità. Inoltre, un vasetto di importazione, con una decorazione non locale, indica la presenza di un commercio a lunga distanza.

Tutti questi elementi definiscono questo edificio come non esclusivamente domestico, con l’attestazione di un commercio organizzato e di una pratica di distribuzione di cibo (razioni alimentari o banchetti) che suggeriscono una forma di produzione centralizzata, con le prime stratificazioni sociali. In questo contesto, l’esigenza di specificità individuale è del tutto scomparsa, come è scomparsa la decorazione come forma di partecipazione a una “comunità culturale” generale. Resta solo la funzione pratica, in cui né la cura estetica né quella tecnologica sono importanti.

L’ultimo modello preso in considerazione è quello del Bronzo Antico, datato all’inizio del 3 millennio a.C. Dopo un iato temporale considerevole, il sito viene trasformato in una fortezza, protetta all’esterno da un grande muro in pietra che riveste l’intera collina. Non sappiamo quasi nulla dell’insediamento, che è stato distrutto dai livelli successivi. E’ stata scavata solo



Res. 7 - Geç Kalkolitik: bezemesiz seri üretim kaseler.

Fig. 7 - Le ciotole di produzione in serie del Calcolitico tardo, non decorate.

ve teknolojik özenin önemli olmadığını, söylemek mümkün görünmektedir.

Dikkate alınan son model, MÖ 3. binyılın başlarına tarihlenen İlk Tunç Çağı'na aittir. Hatırı sayılır bir boşluktan sonra, bu dönemde site, tüm tepeyi kaplayan büyük bir taş duvarla dışarıdan korunan bir kaleye dönüştürülmüştür. Daha sonraki tabakalar tarafından tahrip edilen bu yerleşim hakkında neredeyse hiçbir şey bilmiyoruz. Bu dönem kazıları preferik çukur bir depo alanı ve buradan gelen materyallerle sınırlıdır.

Son derece parçalı olmasına rağmen, iki ayrı kategoriye işaret eden çanak çömlek grubu mevcut görünüyor: büyük depolama kapları ve servis kapları, ikincisi olağanüstü bir hamur ve pişirme kalitesiyle üretilmiştir. Bu gruptaki formlar esas olarak tek kulplu, gaga ağzılı, son derece ince cidarlı kaplardan oluşur. Aşırı ısı bu gruba mavimsi bir kırılma ve metalik ses özelliği vermiştir. Ancak bu kapların en şaşırtıcı özelliği; açık renkli zemin üzerine beyaz, siyah ve kahverengi olmak üzere çeşitli renklerde boyanmış dekorasyonlarıdır. Motifler, serbest fırça darbeleriyle, üst üste bindirilerek yapılmıştır ve önceden belirlenmiş herhangi bir geometrik şemaya uymadıkları gibi, minimum düzeyde standartlaştırılmamıştır (Res. 8). Bu dekorasyonların bir nevi individualizmin zaferini temsil ettiğini söyleyebiliriz. Ancak bu üretimde daha önce hiç rastlanmayan bir unsur, yani kulplara kazınmış veya boyanmış olan birtür çömlekçi mührü olarak karşımıza çıkıyor (Res. 9).



Res. 8 - İlk Tunç Çağı'nda çömleklerin desen-siz dekorasyonu.

Fig. 8 - La decorazione libera della ceramica del Bronzo antico.

un'area periferica di stoccaggio, con materiali provenienti da silos scavati nel suolo.

Benché estremamente frammentario, il vasellame sembra definire due categorie ben distinte: grandi vasi da stoccaggio, e vasi da servizio, questi ultimi realizzati con una eccezionale qualità d'impasto e di cottura. Le forme di questo gruppo sono essenzialmente brocche mono-ansate con orlo a becco, a pareti estremamente sottili. L'ipercottura dà a questa ceramica una frattura azzurrina e un suono metallico. Ma la caratteristica più stupefacente di questi vasi è la decorazione, dipinta in vari colori, bianco, nero e bruno su fondo chiaro. I motivi sono realizzati con pennellate libere, sovrapposti gli uni agli altri, e non seguono alcuno schema geometrico predeterminato, né sono minimamente standardizzati (Fig. 8). Possiamo dire che questi disegni rappresentano in qualche modo la conquista dell'individualismo. Compare però in questa produzione un elemento mai incontrato prima, cioè il marchio di vasaio, inciso o dipinto sulle anse (Fig. 9).

Benché non sia chiaro se il marchio intenda distinguere il fabbricante dei vasi o il loro contenuto (Hacar, Yener 2020), la ceramica di questa fase non sembra comunque essere più prodotta in un ambito familiare, in cui il marchio non avrebbe senso, ma piuttosto in poche botteghe commerciali che svolgono anche una distribuzione dei prodotti su scala territoriale più vasta.

Conclusioni

I modelli fin qui esaminati mostrano nello stesso sito la successione di società diverse nell'arco di circa 4000 anni. Mentre le condizioni geografiche e ambientali restano immutate, in questo arco di tempo cambiano radicalmente le condizioni storiche, sociali e politiche.

È a queste ultime, quindi, che si devono attribuire i cambiamenti osservati nelle caratteristiche formali del vasellame ceramico: non solo questi cambiamenti sottintendono un ruolo di volta in volta diverso delle forme e delle decorazioni ceramiche, ma il cambio di ruolo a sua volta rispecchia cambiamenti importanti nel funzionamento della società.

İşaretin veya mührün kapların üreticisini mi yoksa içindekileri mi ayırt etmeye yönelik olduğu net olmasa da (Hacar Yener 2020), bu evredeki çanak çömleklerin bir hanei ihtiyacı için üretilmekten ziyade, aksi takdirde mühürlenmezlerdi, geniş bir coğrafi ölçekte ürünlerin dolaşımı sağlayan bir ticari atölye bağlamlarında üretildikleri söylenebilir.

Sonuçlar

Şimdiye kadar incelenen modeller, yaklaşık 4.000 yıl boyunca aynı sitede farklı toplumların yerleşim dizinin birbirini takip ettiğini göstermektedir. Bu süreçte coğrafi ve çevresel koşullar değişmeden kalırken, tarihsel, sosyal ve politik koşullar kökten değişime uğramış gibidir. Bu nedenle, çanak çömleğin biçimsel özelliklerinde gözlemlenen değişiklikleri ikincisine atfetmeliyiz: ki bu değişiklikler kap formları ve dekorasyonun farklı rolleri dışında, aynı zamanda, toplulukların işleyişindeki önemli değişiklikleri yansıtır.

Bağlamların her birinde, ortak dili oluşturan formlar kodları açıkça tanımak mümkündür. Bununla birlikte, Neolitik'in çeşitli evrelerinde, formlar ve dekorasyonun artışı ile ilgili işaretlerin yelpazesinin aşamalı bir genişlemeye sahip olduğu görülüyor. Bu, tekrarlayıcı olmalarına rağmen hiçbir zaman aynı olmayan ve bu nedenle kişisel bir ayırım arama eğilimini yansıtmaya girişimi gibidir.

Tersine, Kalkolitik evrelerde bu eğilim ortadan kalkar ve çanak çömlek üretiminin tüm yönleri, dekorasyon dahil, kasıtlı olarak aynı biçimde uygulanan standartlaştırılmış, önceden belirlenmiş kriterlere sıkıştırılır. Uygulamada, Kalkolitik dizideki dekorasyon, bir yandan motiflerin açık bir şekilde standartlaştırılmasıyla bireysel ayırımın tamamen yokolana kadar basitleştirilmesi ve azaltılmasıyla Neolitik'inkine zıt bir evrimsel süreçten geçer ve muhtemelen çanak çömlek üretimi bu dönemle beraber aile ortamından atölye ortamına kaymaya başlar.

İlk Tunç Çağı'nda çanak çömlek üretimi, tamamen bağımsız bir dekorasyon şemasıyla, kendisini bu süreçten ayırmış görünmektedir. Bununla birlikte, bu durumda, tam da bu şema eksikliği, dekorasyonun değer kaybına işaret ederken, çanak çömlek karakterizasyonunun belirleyici rolü,



Res. 9 - İlk Tunç Çağı kapmarkaları.

Fig. 9 - I marchi di vasaio sul vasellame del Bronzo antico.

In ciascuno dei contesti riconosciamo chiaramente i codici formali che costituiscono il linguaggio comune.

All'interno di questo, tuttavia, nelle diverse fasi del Neolitico sembra verificarsi un progressivo ampliamento della gamma di segni, relativi alla moltiplicazione delle forme e delle decorazioni, che, benché ripetitivi, non sono mai uguali e sembrano quindi tendere alla ricerca di una distinzione personale. Al contrario, nelle fasi del Calcolitico, questa tendenza scompare, e tutti gli aspetti della produzione ceramica, inclusa la decorazione, rientrano in criteri standardizzati, predeterminati e applicati in forma volutamente identica. La decorazione nella sequenza Calcolitica subisce in pratica il processo evolutivo opposto a quella Neolitica, contrastando la distinzione individuale da un lato con una netta standardizzazione dei motivi, dall'altro con la loro semplificazione e riduzione, fino a farli scomparire del tutto quando, presumibilmente, la fabbricazione del vasellame passa dall'ambito familiare a quello di bottega.

Il caso del Bronzo Antico sembra apparentemente staccarsi da questo processo, con una decorazione totalmente indipendente da schemi.

In questo caso, tuttavia, proprio questa mancanza di schemi denota una perdita di valore della decorazione, mentre il ruolo identificativo della caratterizzazione del vaso riguarda la sua forma e la sua funzione, che sono estremamente standardizzate, come è caratteristico della produzione

atölye üretiminin özelliği olarak son derece standartlaştırılmış olan form ve işlevi ile ilgilidir. Buna ek olarak, tamamen farklı türde bir sosyal değer kazanan, ticari olmasa da gerçek bir iş işareti olan kaplara basılan ticari marka ya da mühür eklenir.

Ayrıca çanak çömlek dekorasyonlarının, incelenen bağlamların bölgesel yayılımlarında, zaman içinde değişen kökten farklı bir rolü olduğu görülüyor: mikro bölgeler arasında güçlü bir şekilde farklılaşan Neolitik'teki dekoratif motifler aksine, Kalkolitik'te benzer kaplara uygulanmış olsa da, bölgeler-üstü düzeyde geniş çapta yayılmışlardır ve yine de lokal olarak farklı formlara uygulanmaktadırlar. Bu nedenle, Kalkolitik evrelerde gözlenen daha büyük homojenliğe rağmen, çanak çömlek üretimine büyük bir kültürel birimin oluşumunu değil, farklı bir metaforik rol atfetmeye yönelik genel bir eğilimi düşünmeliyiz: küçük bir grubu tanımlamaktan ziyade, daha geniş bir ilişkiler dokusuna ait olmanın genel bir kanıtı

Sonuç olarak, bu hızlı gezintiden ortaya çıkan ve her biri daha geniş bir şekilde düşünülmeyi hak eden tekil kanıtların ötesinde, çanak çömlek dekorasyonunun her halükarda çeşitli tarihöncesi toplum türlerinde sosyal ilişkilerin doğasını görünür ve somut hale getirdiğini söyleyebiliriz. Bu nedenle, çanak çömlek teknik veya estetik bir öge değil, farklı toplum modellerine göre farklılık gösteren önemli bir sosyal aidiyet göstergesidir.

di bottega. A questo si aggiunge il marchio di fabbrica impresso sul vaso, vera e propria marcatura lavorativa, se non commerciale, che assume tutt'altro tipo di valenza sociale.

Anche nella sua estensione territoriale, la decorazione ceramica dei contesti esaminati sembra avere un ruolo radicalmente diverso nel tempo: mentre nel Neolitico i motivi decorativi sono fortemente differenziati tra micro-regioni, benché applicati a contenitori simili, nel Calcolitico, al contrario, sono largamente diffusi a livello supra-regionale, e tuttavia applicati localmente a forme diverse. Nonostante l'apparente maggiore omogeneità osservata nelle fasi del Calcolitico, pertanto, non dobbiamo pensare alla formazione di una grande unità culturale ma piuttosto a una tendenza generale ad assegnare alla decorazione ceramica un ruolo metaforico diverso, non identificativo di un piccolo gruppo ma piuttosto un'attestazione di generica appartenenza a un tessuto ampio di relazioni.

In conclusione, al di là delle singole evidenze emerse da questo rapido escursus, ciascuna delle quali meriterebbe una più ampia riflessione, possiamo constatare che la decorazione ceramica rende comunque apparente e concreta la natura delle relazioni sociali in vari tipi di società preistoriche. Non è quindi un elemento tecnico o estetico anodino, ma è piuttosto un indicatore importante di appartenenza sociale, diverso secondo il diverso modello di società.

Kaynakça - Bibliografia

Assmann, J. 1997. *Das Kulturelle Gedächtniss* (La memoria culturale). Translated by Francesco de Angelis. Torino: Einaudi.

Balossi Restelli, F. 2006. *The Development of "Cultural Regions" in the Neolithic of the Near East. The "Dark Faced Burnished Ware Horizon"*. Oxford: BAR int. series 1482.

Caneva, I. 2016. "La condivisione del cibo nella costruzione della società: commensalità o razioni alimentari nel Calcolitico di Mersin-Yumuktepe." In *Libiam nei lieti calici, Studi in onore di Lucio Milano*, edited by E. De Vecchi, N. De Zorzi and P. Corò, 101-113. Munster: Ugarit Verlag.

Caneva, I., G. Palumbi, and A. Pasquino 2012. "The Ubaid Impact on the Periphery: Mersin-Yumuktepe during the Fifth Millennium BC". In *After the Ubaid: interpreting changes from the Caucasus to Mesopotamia at the down of urban civilisation (4500-3500 BC)*, edited by C. Marro, 353-389. Varia Anatolica XXVII, IFEA, De Boccard. Istanbul: Institut Français d'Études Anatoliennes-Georges Dumézil.

Caneva, I. 2019. "Yumuktepe Level XVI: the field data". In *The Chalcolithic at Mersin-Yumuktepe. Level XVI reconsidered*, edited by G. Palumbi and I. Caneva, 23-44. Istanbul: Ege yayınları.

Caneva, I. 2022. "Mersin-Yumuktepe in the seventh millennium BC: the Social Dimension of Technological Changes". In *Times of change: the turn from the VII to the VI mill. BC in the Near East and Europe*, edited by P. Biehl and Eva Rosenstock. Cambridge: University Press.

Garstang, J. 1953, *Prehistoric Mersin*. London.

Hacar, A., and K. A.Yener 2020. "Anatolian Pot Marks in the 3rd Millennium BC." *Adalya* 23: 25-58.

Palumbi, G. 2019. "The ceramic production of Yumuktepe Level XVI". In *The Chalcolithic at Mersin-Yumuktepe. Level XVI reconsidered*, edited by G. Palumbi and I. Caneva, 49-118 . Istanbul: Ege yayınları.

Wengrow, D. 1998. "The changing face of clay: continuity and change in the transition from village to urban life in the Near East." *Antiquity* 72: 783-795.

Tarihöncesinde Arslantepe Maddi Kültürünün Duyusal Dili

Il linguaggio sensoriale della cultura materiale nella tarda preistoria ad Arslantepe

Francesca Balossi Restelli

Roma "La Sapienza" Üniversitesi / Università di Roma "La Sapienza"

Bu Konferansın başlığı "Antik Anadolu'nun maddi kültüründe sanat, işlev ve semboller" çoğu arkeologun (belki de daha çok Tarihöncesi Dönem çalışmaların) antik sanat tartışmasına bakış açısını mükemmel bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, "sanat" kavramını doğrudan "sembol" kavramıyla ilişkilendirmekte, sanatsal ifadenin sembolik değerini öne çıkarmaktadır. Bu nedenle, sanatsal ifadelerin arkeolojik analizleri, anlamlarını ve dolayısıyla işlevlerini tanımlamayı amaçladığından, "sanatın işlevi" de ana odak haline gelmektedir (Corbey et al. 2004). Farklı ama tamamlayıcı olduğunu düşündüğüm bu bakış açısını ortaya koymamda, sanat tarihçilerinin bana yardımcı olacaklarını umuyorum.

Üst Paleolitik Dönem'de sanatın kökeni,

Il titolo di questo convegno "Arte, funzione e simboli nella cultura materiale dell'Anatolia antica" introduce perfettamente il punto di vista di buona parte degli archeologi (e forse ancora di più degli archeologi preistorici) nel dibattito sull'arte antica. Tale approccio lega direttamente il concetto di "arte" a quello di "simbolo", in quanto l'interesse è per il valore simbolico dell'espressione artistica. In questo genere di studi è centrale l'interesse nei riguardi della "funzione dell'arte"; si mira a comprenderne il significato e dunque la funzione (Corbey et al. 2004). Spero che gli storici dell'arte mi accordino questo punto di vista diverso ma che ritengo complementare. Non a caso il dibattito sull'origine o meglio sull'abbondanza dell'arte nel Paleolitico Superiore, ha

daha doğrusu sanatın bu denli yaygın olması üzerine gerçekleşen tartışmalarda, bu fenomenin, ritüel ve inanç sistemlerinin gelişimi gibi, insan davranışının diğer dönüşümleriyle yakından bağlantılı olarak görülmesi tesadüf değildir. Paleolitik mağara resimleri gibi sanat eserleri, pek çok bilim insanı ve özellikle de modern sanatçılar tarafından "sanatın neden olduğu duygular anlamlarını aştı" (Bataille 1955) densede ve sanatın başlı başına bir amaç olduğu fikri güçlenmiş olsa da, ben, sanatsal üretimlerin saf bir estetik zevki temsil etmediğine inandığımı ve biz arkeologların bu konuda hâlâ hemfikir olduğumuzu iddia edersem, yanılmayacağımı sanıyorum.

Sanat, ifade edilmek istenen mesajların, semboller tarafından iletilen, estetik bir ifadesidir; bu, bugün burada bahsetmediğimiz şiir, müzik veya diğer sanat türleri için olduğu kadar görsel sanatlar için de geçerlidir. Sanat mesajlar ileterek, kesinlikle duyguları aktarabilir (hatta belki de duyguları aktarmak için gereklidir). Görsel sanat formları çerçevesinde, estetik ve faydacı işlev arasındaki ilişki, dini ve büyü temelli sanatlarda çok belirgin bir şekilde görülmektedir. Resimler, renkler ve şekiller inananları etkileme ve tanrısallık veya doğaüstü ile iletişimi kolaylaştırma işlevine sahiptir. Bu nedenle sanat işlevseldir, bilgi taşır ve sosyal davranış etkiler (Coe 1992).

Buna ek olarak, görsel sanat, sanatçıların kimliği ve sosyo-kültürel bağamları hakkında anlamlar ve bilgiler barındırmaktadır (Domingo Sanz et al. 2008, 15).

Sanat, canlılığın, insanoğlunun etrafındaki dünyaya bakışının ve farklı gruplar arasındaki ilişkilerin ifade edildiği malzeme, renk ve şekillerin bir kombinasyonunun ürünüdür. Ancak insan, onu çevreleyen dünyayı doğrudan ifade etmez, sanat yoluyla onu açığa çıkarır, yüzeyine nüfuz eder ve en derin bilgi seviyelerine ulaşır (Ingold 2000, 130).

İlginç bir şekilde bu tanım, anlamlarla dolu olan ve üreticisinin sosyo-kültürel bağlamına ilişkin pek çok bilgiyi barındıran herhangi bir arkeolojik objeye uygulanabilir (Domingo Sanz et al. 2008). İngilizce bir terim olan artefact kelimesinin, art-fact

visto questo fenomeno come strettamente connesso con altre trasformazioni del comportamento umano, come lo sviluppo di forme di ritualità e di sistemi di credenze.

Sebbene opere d'arte come le pitture rupestri Paleolitiche abbiano rafforzato in diversi studiosi e soprattutto in artisti moderni l'idea che le "emozioni provocate dall'arte trascendano il loro significato" (Bataille 1955) e che l'arte sia fine a sé stessa, credo di non sbagliare se sostengo che noi archeologi siamo comunque in buona compagnia a ritenere invece che le creazioni artistiche non rappresentino un puro piacere estetico.

L'arte è espressione estetica di simboli attraverso i quali vengono veicolati messaggi; questo vale tanto per l'arte visiva, quanto per la poesia, la musica o altre forme d'arte che non siamo qui a discutere oggi. Nel veicolare messaggi, l'arte certamente può (e forse deve?) trasmettere emozioni.

Restando nell'ambito delle forme di arte visiva, questa relazione tra funzione estetica e utilitaristica è molto evidente nell'arte religiosa e in quella magica, in quanto le immagini, i colori e le forme raffigurate hanno la funzione di impressionare i credenti e facilitare la comunicazione con la divinità o con il sovrannaturale. L'arte dunque è funzionale, veicola informazioni e influenza i comportamenti sociali (Coe 1992).

Inoltre, l'arte visiva è carica di significati e di informazioni sull'identità degli artisti e sul loro contesto socio-culturale (Domingo Sanz et al. 2008, 15).

L'arte è il prodotto di un connubio di materiali, colori e forme, che sono espressioni di vitalità, della visione dell'uomo sul mondo che lo circonda, delle relazioni tra i diversi gruppi. L'uomo però non rappresenta direttamente il mondo che lo circonda ma attraverso l'arte ne rivela, ne penetra la superficie, per raggiungere i livelli più profondi di conoscenza (Ingold 2000, 130).

E' interessante notare che questa definizione potrebbe valere per qualsiasi manufatto archeologico, che è infatti carico di significati e codifica diversi livelli di informazioni sull'identità dell'artigiano e sul suo contesto socio-culturale (Domingo-Sanz et

sanat ve olgu kelimelerinden oluştuğunu sanat objesi anlamına geldiğini vurgulamak isterim. Potansiyel olarak her bir nesne biçim farkları üzerinden, farklı sosyal grupları tanımlamak için kullanılabilir, bir sanat eseri olarak işlev görebilir. Her bir nesne, malzeme, şekil, boyut ve renk seçimleri bağlamında, bu nesneleri üretenlerin ve kullananların çok iyi anladıkları, sözel olmayan, görsel iletişim yoluyla bilgi alışverişi sağlarlar. Bunların içerdikleri mesajların ve anlamların yeniden yapılandırılması, özellikle Tarihöncesi gibi uzak bağlamlarda, imkânsız olmasa bile son derece zordur. Ritüel veya sembolizm ile ilişkili herhangi bir madde ifadede olduğu gibi, sanat çalışmasında da genellikle çözümlenemeyen karanlık noktalar, varsayımsal veya çözümsüz bir taraf bulunur.

Nesneler ile iletilmek istenen mesajın anlaşılması son derece karmaşık olsa da, bunu yapmak için kullanım amacının yanı sıra nesnenin algısı da yeniden oluşturulmalıdır, sanat nesnelerinin ait oldukları bağlamın incelenmesi buna katkıda bulunabilir. Bu tartışmanın ekseninde Arslantepe yerleşiminden bazı örnekler vermek istiyorum. Odağı, nesneden, kullanım bağlamına kaydırmak, nesnenin nasıl algılandığını hakkında bir fikir verebilir (Bradley 2008).

Arslantepe’de Kalkolitik dönem, çok benzer, kaba, topluca üretilmiş, binlerce seramik kâseyi içeren, seramik endüstrisi ile karakterize edilmektedir (Res. 1a). Bunlar kolektif, kamusal alanların yanı sıra, sıradan insanların evlerinde ve aynı zamanda elitlerin evlerinde de görülmektedir. Bir litereden az hacimli, standart boyutlara sahip kâseler, gıda tüketiminde monoton veya başka bir şekilde kodlanmış bir olguya işaret etmektedir (Balossi Restelli 2019; Frangipane 2018). Daha nadir olarak, yüksek ayaklı kaselere rastlanmakta ve genellikle diğer kaselere benzer hamurdan üretilmelerine rağmen, delikli bir ayağı veya boya bezemeli olanlarına rastlanmaktadır (Res. 1b-c). Özellikle bir tanesi ise, perdahlı, koyu renkli (Res. 1d), ayak etrafında fitil uygulamalı ve iplerle süslü olmasıyla diğerlerinden ayrılmaktadır (Frangipane et al. 2017). Kâselere hemen hemen her yerde çok sayıda

al. 2008). Mi piace sottolineare la somiglianza del termine inglese artefact con art-fact, arte-fatto, oggetto d’arte. Potenzialmente ogni manufatto funziona come un’opera d’arte, le cui differenze stilistiche possono essere utilizzate per identificare gruppi socialmente distinti; la scelta del materiale, della forma, della dimensione e del colore degli art-facts mette in moto un piano di comunicazione visiva non verbale e di scambio di informazioni, che chi produceva e chi usava quegli oggetti comprendeva sicuramente molto bene. I manufatti, dunque possono essere considerati arte-fatti. Essi hanno un uso pratico ma anche una funzione “simbolica”, derivante dall’espressività artistica dell’artigiano.

Ricostruirne il messaggio o significato, soprattutto per contesti lontani come quelli preistorici, è estremamente difficile, se non quasi impossibile. Come per qualsiasi espressione materiale che riguarda i comportamenti rituali o gli aspetti simbolici, lo studio dell’arte spesso lascia qualche lato oscuro, ipotetico o insoluto.

Sebbene comprendere il messaggio che veicolano sia estremamente complesso, in quanto per poterlo fare avremmo bisogno di ricrearne la percezione, oltre che l’uso, uno studio del contesto a cui appartengono gli arte-fatti può contribuire in modo interessante ad affrontare questo dibattito ed è in questo senso che vorrei proporre degli esempi provenienti dal sito di Arslantepe. Spostare l’attenzione dall’oggetto al suo contesto d’uso può suggerire qualcosa nel merito di come tale oggetto veniva percepito (Bradley 2009).

Il periodo Calcolitico ad Arslantepe è caratterizzato dalla presenza di una produzione ceramica varia, tra cui migliaia di ciotole prodotte in massa, tutte molto simili le une alle altre e molto grezze (Fig. 1a). Queste vengono ritrovate in contesti di commensalità collettiva ma anche nelle case della gente comune, così come nelle residenze delle élite. Hanno dimensioni piuttosto standardizzate, con volume sotto al litro, suggerendo dei modi di consumare il cibo piuttosto monotoni o comunque codificati (Balossi Restelli 2019; Frangipane 2018). Più rare



Res. 1 - Geç Kalkolitik 3-4 çanak çömlek: a) toplu üretim kâseler; b-d) yüksek ayaklı, yarı-katkılı karışık malzeme ile kâseler (b), bitkisel karışım (c), ve koyu rengi mineral karışım, perdahlı (d).

Fig. 1 - Ceramica del Tardo Calcolitico 4 e 5: a) ciotole grezze prodotte in massa; b-d) ciotole su alto piede, con impasto semi-fine (b), con impasto vegetale (c) e scure con impasto minerale, brunita (d).

birakıldığı alanda, karşılama salonunda taht platformunun yanında bulunmuştur (Frangipane 2016).

Bu nedenle, özel seçilmiş, farklı malzemelerden yapılmış, değişik rengi, şekli ve görünümü olan nesne, belki de yönetici tarafından kullanılan bir bardaktı, sıradan olmayan özellikleri buna işaret edebilir. Diğer çanaklar, ağırlıklı olarak açık renkli, yüzeyleri pürüzlü, gözenekli ve opaktır. Diğerlerinden belirgin bir şekilde öne çıkan bu bardak, koyu renkli ve perdahlıdır.

Bu nedenle onu üreten zanaatkar veya sanatçı, diğerlerinden ayrı bir etki yaratmak adına, farklı bir ayak şeklinin yanı sıra ve ta-

sono delle ciotole su alto piede e sebbene abbiano quasi sempre un impasto simile a quello delle ciotole, possono avere il piede forato o una decorazione dipinta (Fig. 1b-c). Una di esse si distacca dalle altre perché di colore scuro (Frangipane et al. 2017), brunita e con il piede decorato con dei cordoni applicati e attorcigliati attorno al piede (Fig. 1d).

Mentre le ciotole si trovano ovunque e sono tantissime, quelle su alto piede sono rare, provengono dal complesso palatino della fine del IV millennio a.C. e dalle residenze delle élite e dovevano dunque essere utilizzate in situazioni ristrette e particolari (D'Anna 2010, 2019).

La coppa scura, unica nel suo genere, è stata infine trovata di fianco alla piattaforma del trono nel salone delle udienze, laddove probabilmente venivano poggiati i doni portati al capo (Frangipane 2016). Era questa, dunque, una coppa particolare, forse utilizzata direttamente dal capo e questo diverso valore è ben espresso dalla scelta particolare dei materiali, del suo colore e della sua forma e del suo aspetto. Le altre coppe, così come le ciotole, sono di colore prevalentemente chiaro e la superficie è grezza, porosa e opaca. Questa coppa, che doveva distinguersi chiaramente dalle altre, è scura e brunita. L'artigiano o l'artista ha scelto dunque di dare un effetto e un colore diametralmente opposto a quello delle altre coppe, oltre che una forma del piede differente. Al suo uso nella zona di massima rappresentanza del complesso palatino è certamente dovuta la realizzazione unica di questa coppa su alto piede, dal forte impatto emotivo, ricercata non solamente nella scelta delle tecniche di manifattura, ma anche nell'aspetto. Lo spettatore doveva aver chiara percezione di trovarsi di fronte a qualcosa di diverso e di unico.

Come nella ceramica, lo stesso vale per le spade, le più antiche in rame arsenicale, che erano appese al muro di un vano del complesso palatino (Fig. 2). La loro dimensione, ma soprattutto gli intarsi in argento sull'elsa, lasciano immaginare che le spade non dovessero essere utilizzate. L'elsa di una spada in uso infatti sarebbe stata cer-

mamen zıt bir renk seçmiştir. Saray Kompleksinin temsiliyet açısından yüksek sembolik değerler içeren önemli bir alanında, bir ayak üzerinde yükseltilmiş bardağın sadece üretim tekniğinde değil aynı zamanda görünüşünde de güçlü bir duygusal etki bırakması için tasarlandığı düşünülebilir. İzleyicilerde, farklı ve benzersiz bir şeyle karşı karşıya kaldığına dair net bir algı yaratılması amaçlanmıştır. Seramiklerde saptanan benzer duruma, Saray Kompleksinde bir odanın duvarına asılmış, en eski arsenikli bakır kılıçlarda da rastlanır (Res. 2).

Boyutları, ama en önemlisi kılıç kabzalarında yer alan gümüş kakmalar, bu kılıçların kullanılmak üzere üretilmediğini düşündürmektedir.

Kılıç kabzaları ahşap malzemeyle veya daha rahat tutulabilir olmaları için deriyle kaplanır, ancak böyle bir uygulama en gösterişli ve göze çarpan kısımlarını kapatırdı.

Bu kılıçlar, büyüklük ve güç hissini simgelemek için tasarlanmış ve kullanılmayacağı göz önünde bulundurularak üretilmiştir. Hiç şüphesiz bir sanatçı olarak tanımlanabilecek zanaatkar, kasıtlı olarak iki ayrı tonda malzemenin değerini ve parlaklığını kullanarak, objenin üzerine dikkatleri çekmeyi başarmıştır.

Bir nesneyi bir sanat eseri haline getiren benzersizliği değildir; sanatçı, nesneleri kullananlarla iletişim kurmak için bilinçli olarak renk ve şekilleri farklı şekillerde kullanır ve bu yolla, sosyal davranışları etkiler. Neolitikten gelen kökenleri olan Anadolu ve Kuzey Mezopotamya geleneğinde iyice yer etmiş sanatsal ifadeler, daha geleneksel olarak Geç Kalkolitik dönemde, Arslantepe bölgesinde görsel sanatların sanatsal ifadeleri olarak tanımlayabileceğimiz şeylerde açıkça görülebilmektedir (Frangipane and Fazio 2013; Caneva 2020).

Evlerin duvarlarında oldukça sık rastlanan boya izleri Geç Kalkolitik evrelerde kamusal alanlarda da görülmektedir. Genellikle korunma durumları, yorumlama için büyük imkanlar sunmaz, ancak eşkenar dörtgen veya paralel hatlar gibi sürekli tekrarlanan bazı unsurlar, köklü ve sözel olmayan bir dilin kullanımına işaret etmektedir (Res. 3-4).



Res. 2 - Gümüş kakmalı iki kabzanın detayları ile Geç Kalkolitik 5 Sarayı kompleksinde bulunan arsenikli bakır kılıçlar.

Fig. 2 - Le spade in rame arsenicale rinvenute nel complesso palatino del Tardo Calcolitico 5 con i dettagli di due elseton intarsi d'argento.

tamente più comoda in legno oppure ricoperta in cuoio, ma in questo caso essa avrebbe coperto la sua parte più vistosa e importante. Questa spada era stata pensata e realizzata per essere vista, guardata, per incutere una sensazione di grandezza e di potere, non per essere utilizzata. Anche in questo caso dunque, l'artigiano, che potremmo definire senza ombra di dubbio un artista, ha giocato intenzionalmente sulla bicomia, sulla preziosità del materiale, sulla sua lucentezza, oltre che sulla sua esperienza per attirare l'attenzione su quell'oggetto.

Non è solo l'unicità a rendere un oggetto un'opera d'arte; l'artista usa intenzionalmente e combina in modo variabile colori e forme per comunicare con chi usa gli oggetti e in questo modo influenzare i com-

Bağlamın, sanat eserlerinin anlamı ve içerdikleri mesaj hakkında düşünmemize nasıl yardımcı olabileceğini göstermek amacıyla, hepinizin daha önce birkaç tane-sini görmüş olduğunu tahmin ettiğim, en iyi korunmuş ve en iyi bilinen duvar resimlerinden bahsetmek istiyorum (Frangipane ed. 2010).

Bunlar, M.Ö. 3400'e tarihlenen Saray kompleksinin özel mekanlara erişim sağlayan spesifik duvarlarında bulunmaktadır; Ziyaretçi avlusu, giriş ve depolar (Res. 5). Bu mekanlar, çoğu kişinin erişiminin yasak olduğu ancak muhtemelen dışarıdan içeriye "göz atmanızın" beklendiği konumlarda bulunmaktadır (Saray Tapınakları, özel kişilerin girişine izin verilen tören yerleri). Hem Marcella Frangipane hem de Giuseppina Fazio (2013, 2014), bu resimlerin anlamını, uygulama tekniklerinin yanı sıra, özel konumları hakkında uzun uzun tartışmışlar ve yazılar yazmışlardır. Bu durumda, bu eserlerin anlamlarının en makul okunmasına imkan veren bağlamın altını çizmek isterim. İnsanların erzak almak için gittikleri depoların baktığı avlunun girişinde tasvir edilen görseller ister muhafızları, tanrıları, şamanları ister erken Arslantepe devlet liderlerinin temsil etsinler, buraya gelen kişilerde korku ve saygı uyandırarak girişi koruyordu (Res. 6), korku ve saygı aşılayan bir görünüşle gelenlere doğru bakıyorlardı. Verilen mesaj büyük olasılıkla "Dikkatli olun çünkü sizi kontrol ediyoruz" anlamını taşıyordu.

Saray'ın bu bölümüne gelen kişiye sistemin ekonomik ve idari gücünü hissettiriyordu. Seyircinin avlusuna bakan diğer bir resimde ise yöneticinin karakteri her şeyin garantisini veren patron olarak yansıtılmakta (Res. 7); Harman kızıağı üzerinde kralı tasvir ettiği bilinen Sümer İkonografisini takip ederek (Frangipane 1997, 67), bol miktarda yiyecek üretilip dağıtıldığından dolayı, hayat verici role sahip kişiyi göstermektedir. Halk, huzura çıkmadan önce, garantör figürü tarafından memnuniyetle karşılanırken, önceki durumda bir koruyucu veya gözetmen olarak temsil edilir (Res. 8a). Bu resimler izleyiciye, saray sakinleri ve görevlileri açısından rollerinin ne olduğunu hatırlatmaktadır. Kişiler üzerinde yarattıkları güçlü duy-

portamenti sociali. E questo è ben visibile anche in quelle che più tradizionalmente possiamo identificare come espressioni artistiche, di arte pittorica, piuttosto comuni nel sito di Arslantepe per tutto il periodo Tardo Calcolitico, e che ben si inquadrano in una lunga tradizione anatolica e nord mesopotamica che ha le sue origini nel Neolitico (Frangipane, Fazio 2013; Caneva 2020). Piuttosto comuni sono le tracce di pittura sulle pareti delle case e poi nelle fasi calcolitiche più tarde, quando compaiono, anche nei luoghi pubblici. Spesso il loro stato di conservazione non lascia grandi possibilità di interpretarne il soggetto, ma la ricorrenza nel tempo di alcuni elementi suggerisce un linguaggio non verbale ben radicato, come l'uso dei rombi o delle linee parallele (Figs. 3-4).

Con l'intento di mostrare come il contesto può aiutarci a ragionare sul messaggio e quindi sul significato delle opere d'arte mi vorrei soffermare sui dipinti meglio conservati e certamente anche meglio conosciuti, che immagino abbiate tutti già visto più volte (Frangipane 2010). Sono i dipinti presenti in una serie limitata di punti delle pareti del complesso palatino del 3400 a.C., nei luoghi che davano accesso ad ambienti particolari: alla corte delle udienze (Fig. 5), al cortile da cui si ricevevano le razioni, oppure all'ingresso di luoghi il cui accesso era interdetto ai più, ma dove era probabilmente previsto che si "sbirciasse" dall'esterno (i templi palatini, sedi di cerimonie ristrette).

Sul significato di tali dipinti, oltre che sulla loro tecnica di realizzazione, ma anche sulla loro posizione particolare, hanno già discusso e scritto lungamente sia Marcella Frangipane che Giuseppina Fazio (2013, 2014). In questo ambito vorrei sottolineare come è nuovamente il contesto a fornire la lettura più plausibile del significato di queste opere. Le immagini raffigurate all'ingresso del cortile su cui danno i magazzini (Fig. 6), dove la gente si reca per ricevere le razioni, sia che rappresentino guardiani, divinità, sciamani, o i capi stessi di quello stato primitivo di Arslantepe, sono a guardia dell'ingresso, si rivolgono verso chi arriva con un aspetto che sembra incutere timore



Res. 3 - Geç Kalkolitik 3-4 duvar süslemeleri.
Fig. 3 - Decorazioni parietali dal Tardo Calcolitico 3-4.



Res. 4 - Geç Kalkolitik 5 Sarayı kompleksi'nden duvar süslemeleri. Bunlar, taze siva üzerine bir kalıp kullanılarak elde edilen, bazen daha sonra boyanmış kabartma bezemelerdir. Daha büyük olan figürde, duvara boyanmış resimsel dekorasyonu da görebilirsiniz (Şekil 7'de görülenin bir detayıdır).

Fig. 4 - Decorazioni parietali dal Tardo Calcolitico 5, dal complesso palatino. Si tratta di decorazioni a rilievo, ottenute con l'uso di uno stampo sull'intonaco fresco, a volte poi dipinte. Nella figura più grande si vede anche la decorazione pittorica dipinta sul muro (si tratta di un dettaglio di quella visibile alla figura 7).



Res. 5 - Duvar resimlerinin bulunduğu alanların belirtildiği sarayı kompleksinin planı.
Fig. 5 - Planimetria del complesso palatino con indicazione delle aree in cui sono stati rinvenuti dipinti parietali.

gusal etkiyi hayal etmek çok zor değil.

Duvar resimlerinde figürlerin güçlü stilize yapıları, kökleri daha önceki Geç Kalolitik evrelere dayanan üçgen ve eşkenar dörtgenlerin bol kullanımı, uygulanan sanatsal çözümlerin muhtemelen kodlanmış olduğunu gösteriyor. Yerleşimin çağdaş gliptik sanatı, bize meselenin insan ya da hayvan figürlerinin nasıl temsil edileceğinin bilinmemesi olmadığını, bunların natüralistten, son derece güçlü stilize olanlara kadar çok farklı çözümlerle ifade edilmektedir. Hayvanları ve insan figürlerini temsil etmek için kullanılan çözümlerin zenginliği, uygulamada mükemmel bir becerinin yanı sıra, tükenmez bir hayal gücünü ve yaratılan formlarda adeta modern bir zevki yansıtmaktadır (Res. 8).

Bu nedenle Saray freskinde karakterlerin -dikey olarak- ve boğanın- yatay olarak- tasvir edilmesinde kullanılan kum saati şekli, resimsel bir çözümdür ve izleyiciler tarafından anlaşılabilir olması için özellikle arzulanan bir öge, bir çeşit kodlamadır.

Bunların fresk oldukları, renklerde bağlayıcıların bulunmaması ve duvarların kireç sıvası ile kanıtlanmaktadır (Mignardi et al. 2021). Muhtemelen ilkel fırınlarda üretilen bir kireç olduğu ve fresklerin çok uygun olmadıklarını sıva ve renklerde bağlayıcı malzeme bulunmaması ile anlaşılmaktadır. Duvarlarda kullanılan kirecin muhtemelen basit fırınlarda, uygunsuz kireç söndürme işlemiyle üretildiği kalsite edilmemiş parçacıklar ve karbon kalıntıları izlerinden anlaşılmaktadır. Özellikle, XRPD analizinde kalsit ve kil minerallerinin birlikte saptanması, başlangıç hammaddesi olan marnlı kireçtaşının 800-950 °C'nin altındaki sıcaklıklarda pişirildiği hipotezini desteklemektedir (Mignardi et al. 2021).

Renk kullanımında, bilinen metoda bağlı kalınmış, insan vücutlarında duygusal olarak daha güçlü bir renk olan kırmızı kullanılmış, onları öne çıkarmak veya çizgileri daha iyi vurgulamak için genellikle siyah çizgilerle sınırlandırılmışlardır. Boğaların kum saati gövdeleri ise siyaha boyanmıştır.

Demir mineralleri (okr) ve kömür gibi kolay bulunabilen renk tonlarıyla kesinlikle bağlantılı olan bu çift ton uygulamasının çok

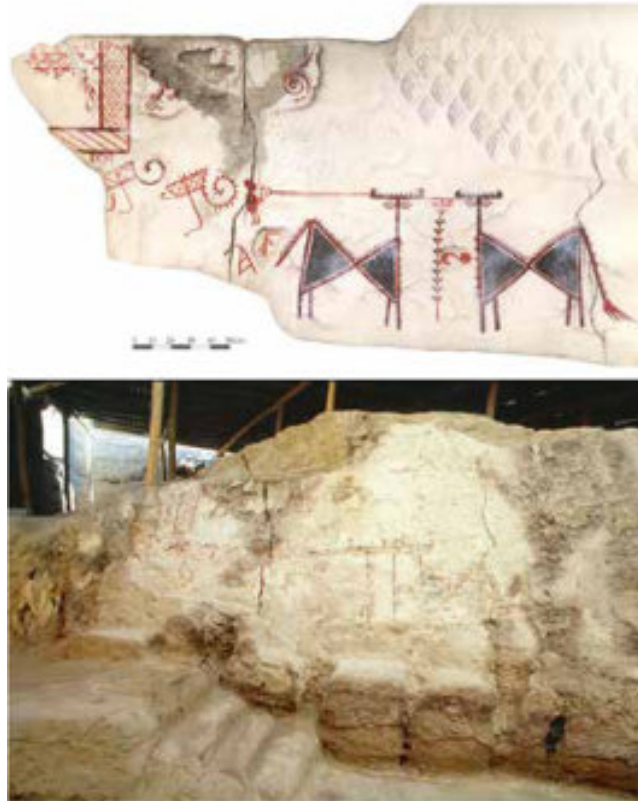
e rispetto. Il messaggio potrebbe dunque essere “attenzione perché vi controlliamo”, il cui destinatario è chi sta accedendo al luogo del controllo economico e gestionale del sistema palatino. L'altro dipinto, che dà sul cortile delle udienze invece (Fig. 7), introduce al personaggio del capo come a colui che garantisce tutto; la rappresentazione ricalca la ben conosciuta iconografia sumerica del re sulla slitta trebbiatrice (Frangipane 1997, 67), che è colui che dà vita, in quanto produce e distribuisce cibo in abbondanza (Fig. 8a). Prima di giungere al suo cospetto, il pubblico è accolto dalla sua figura di garante, mentre nel caso precedente è rappresentato come guardiano, o sorvegliante. Questi dipinti comunicano allo spettatore quale sia il suo ruolo rispetto ai residenti e ai funzionari del palazzo; il forte impatto emotivo non è difficile da immaginare.

Probabilmente codificate sono anche le soluzioni artistiche utilizzate, la forte stilizzazione delle figure, l'uso abbondante dei triangoli e dei rombi, che affondano le radici nelle fasi Tardo Calolitiche precedenti. Non si tratta infatti di non sapere rappresentare figure umane o animali, come ben ci mostra l'arte glittica contemporanea del sito stesso, dove queste sono realizzate con soluzioni molto varie, da quelle naturalistiche a quelle fortemente stilizzate. La ricchezza delle soluzioni adottate per rappresentare animali e figure umane mostra un'ottima abilità nella realizzazione, oltre che un'inesauribile fantasia e un gusto per le forme quasi moderno (Fig. 8). La soluzione pittorica a clessidra adottata nella raffigurazione dei personaggi - in verticale - e dei tori - in orizzontale - sull'affresco palatino è quindi probabilmente voluta e codificata affinché le forme rappresentate siano comprensibili agli spettatori. Che si tratti di affreschi è dimostrato dall'assenza di leganti nel colore e dall'intonaco in calce delle pareti (Mignardi et al. 2021). E' una calce prodotta probabilmente in forni rudimentali con un improprio processo di estinzione della calce viva perché vi sono tracce di particelle non calcinate e di residui di carbone. In particolare, la co-occorrenza di calcite e minerali argil-



Res. 6 - Arka avluya erişim sağlayan sarayı kompleksinin depolarının orta bölmesindeki iki resim.

Fig. 6 - I due dipinti nel vano centrale dei magazzini del complesso palatino, che dava accesso al cortile posteriore.



Res. 7 - Binanın koridorundaki T. D'Este'nin çizimi ve fotoğrafı.

Fig. 7 - Disegno di T. D'Este e fotografia del dipinto nel corridoio centrale del palazzo.

özel bir anlamı olmalıydı. Aslında Geç Kalkolitik Çağ boyunca, insanoğlunun tasvirinin kırmızı olması gibi hem Saray kompleksinde hem de daha erken dönem tapınağında (Tapınak C, MÖ. 3400) seramiklerde ve duvar resimlerinde de hâkim renk kırmızıdır, ancak birkaç yüzyıl sonra bu durum tersine döner.

Saray sisteminin çöküşünden sonra, Arslantepe'de Kafkas Dünyası etkileşimli gruplar, siyahın hâkim olduğu bikrom, iki tonlu, kırmızı ve siyah seramikler üretirler. Bu dönemde siyah baskın renk olur. Giulio Palumbi (2003), bikrom dokunun seramiğin formuna göre değişiklik gösterdiğini ve seçimin, her zaman siyah rengi öne çıkartmak olduğunu belirtiyor (Res. 9).

İçini görebildiğiniz açık formlarda iç yüzeyler siyahken, dışları görülen kapalı formlarda dış yüzeyler siyahtır. Siyah rengin özelliği, değeri neydi? Neden bu renk seçilmişti? Bu seramik grubu ile temsil edilen klanlar altında organize olmuş, yarı göçebe çoban gruplarının Dünyası, Sarayın Dünyasıyla neredeyse taban tabana zıttır. Farklı bir estetik seçim olabilir miydi? Bikrom renklerin bu toplulukların çok iyi bildikleri metal nesnelerle benzerlik gösterdiği öne sürülmüştür.

Ayrıca önce ve sonra var olan yerel toplulukların açık tonlarda, toprak rengi veya kırmızımsı renkler kullandıkları seramik endüstrileriyle bariz bir karşıtlık oluşturması çarpıcıdır.

Bu sistem ile Bronz Çağı başında oluşturulan sistem arasındaki karşıtlık, iki dünyada kırmızı ve siyah renklerin ters kullanımı ile güçlü bir şekilde vurgulanır ve hemen fark edilebilir.

Böylelikle sanatsal ifadenin bir örneği olarak seramiğe yönlendiğimizde, renk uygulamalarının, izleyicide duygusal bir tepki yarattığını görüyoruz. Konumuzun kahramanları olan sanatçıları düşünerek bu kısa konuşmayı bitirmek istiyorum:

Arslantepe'nin zanaatkârı ya da sanatçısı, yaptığı eseri boyarken eski bir menteşe halkasını palet olarak kullanan (Frangipane ed. 2004, 63), fırçasının kuruması için yaptığı jestleri hayal edebildiğimiz kişidir (Res. 10). Aynı zamanda muhtemelen kimsenin fark etmeyeceğini düşünerek boyanın sera-

losi, osservata da un'analisi XRPD, supporta l'ipotesi di una cottura del calcare marnoso, che è la materia prima di partenza, a temperature inferiori a 800-950 °C.

Anche il colore avrà seguito un suo schema noto, con il rosso - emotivamente più forte - che riempie i corpi umani, ma viene spesso bordato dal nero per sottolinearne meglio le linee o farle risaltare. I corpi a clessidra dei tori al contrario sono campiti in nero.

Questa bicromia, certamente legata anche alle tonalità di colori più facilmente reperibili, da minerali ferrosi (ocra) e carbone, doveva avere un significato ben preciso. Per tutto il Tardo Calcolitico, infatti il colore dominante è il rosso, sulla ceramica e nei dipinti parietali, così come sono rossi gli esseri umani, sia nel complesso palatino che nel Tempio di età precedente (Tempio C, 3400 a.C.). Qualche secolo dopo però la situazione si inverte. Dopo il crollo del sistema palatino, ad Arslantepe, gruppi influenzati dal mondo caucasico producono ceramiche bicrome, rosse e nere, dove però a dominare è ora il nero. Giulio Palumbi ha notato che il pattern della bicromia cambia a seconda della forma del vaso, e che la scelta è sempre quella di mostrare principalmente il colore nero (Palumbi 2003): le forme aperte, dunque, delle quali si vede principalmente l'interno, hanno il nero dentro (Fig. 9), mentre quelle chiuse, di cui è l'esterno ad essere in vista, hanno il nero fuori. Che valore ha il colore nero? Perché la scelta ricade su questo? Il mondo rappresentato da questa ceramica è quasi agli antipodi di quello palatino, costituito da gruppi di pastori, semi-nomadici, organizzati in maniera clanica. Che si tratti di una diversa scelta estetica? E' stato suggerito che la bicromia ricalcasse quella degli oggetti in metallo, materiale che queste popolazioni conoscevano benissimo, e certo colpisce anche il contrasto evidente con le produzioni ceramiche delle popolazioni locali, precedenti e successive, sempre di colore chiaro, camoscio o rossiccio. Il contrasto tra quel sistema e quello che si viene a creare all'inizio dell'età del Bronzo è fortemente riflesso e immediatamente percepito.



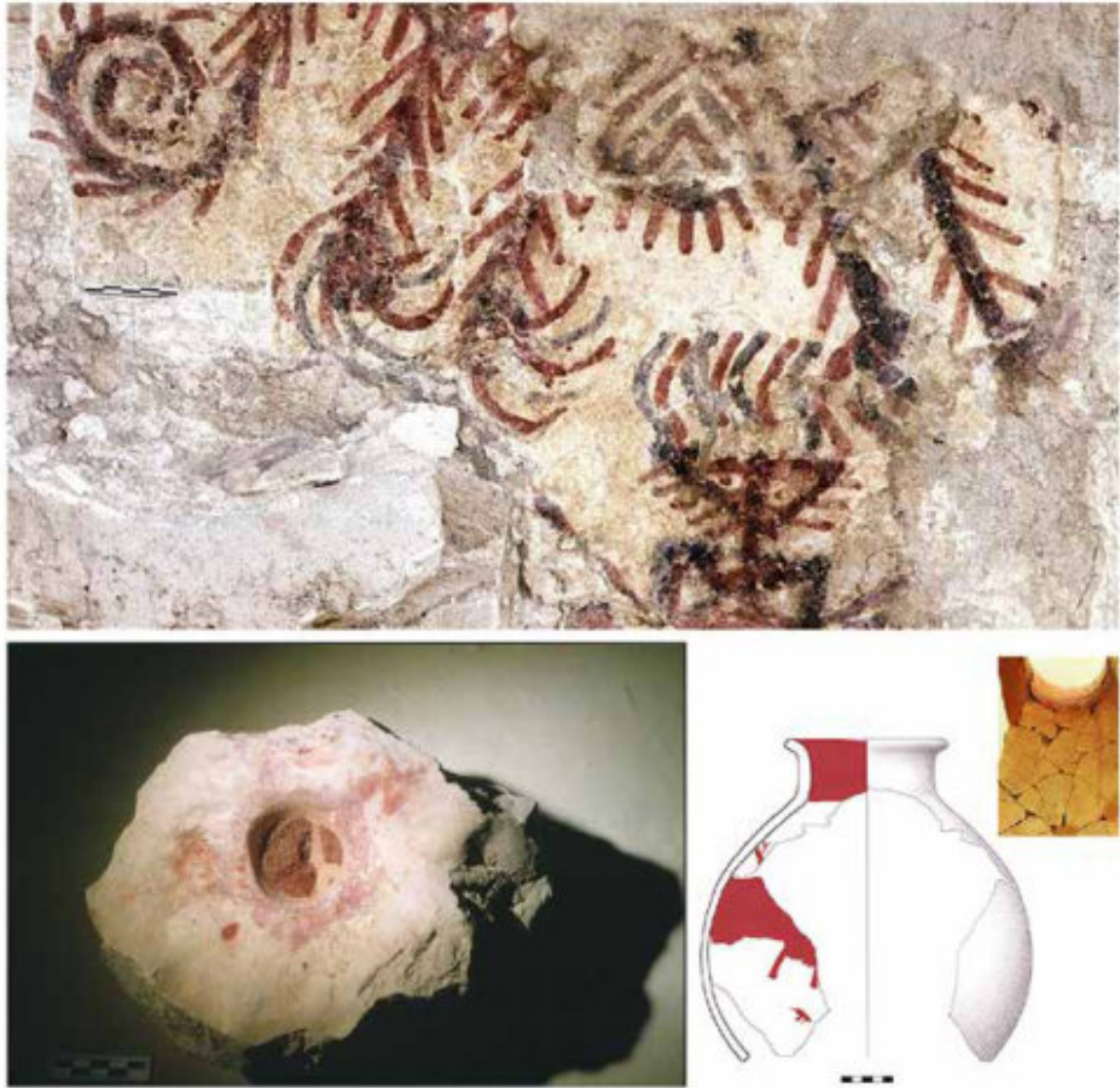
Res. 8 - Saray dönemine ait bazı mühürlerin kretula (kil) üzerine baskılarından elde edilen ikonografisi. İlki, kralın harman kızağı üzerinde durduğu tipik bir Mezopotamya sahnesini tasvir ediyor.

Fig. 8 - Iconografia di alcuni sigilli del periodo del palazzo, ottenuta dalle loro impronte rinvenute sulle cretulae (argilla). Il primo raffigura una scena tipicamente mesopotamica, del re sulla slitta trebbiatrice.



Res. 9 - İlk Tunç Çağı I. Kırmızı-Siyah çanak çömlek. İki tonlu renk, kapalı profilli seramiklerde dışı siyahı görürken, açık profilli seramiklerde tam tersi: içte siyah ve dışta kırmızı.

Fig. 9 - Ceramica Rosso-Nera del periodo Bronzo Antico 1a. La bicromia vede il nero fuori nelle forme chiuse, mentre per le forme aperte è l'opposto: nero dentro e rosso fuori.



Res. 10 - Ressamın jestleri: Duvar resimlerinde fırçanın darbe sonunda bıraktığı fazla renk damlalarını, «palet» (yeniden kullanılmış menteşe halkası) üzerinde fırçayı kurutmak için bırakılan renk işaretlerini ayrıntılardan görebilirsiniz) ve kapların ağzının iç kısmından aşağı akan aşırı renkli fişkirtmalar.

Fig. 10 - I gesti del pittore: dai dettagli si possono notare le gocce di colore in eccesso lasciate dal pennello alla fine del tratto sui dipinti parietali, i segni di colore lasciati per asciugare il pennello sulla “tavolozza” (una ralla di cardine riutilizzata), e i rivoli di colore in eccesso che scendono lungo l’interno della bocca dei vasi.

miğin iç yüzeyine fazlaca damlmasına izin veren kişidir. Ancak bir gün onu parçalar halinde bulacağımızı ve bu nedenle içinin de en az dışarısı kadar açıkça görülebileceğini düşünmemişt!

Geçmiş hayal etmek, bizim için çok zor olsa da bu eserlerin günümüz izleyenleri üzerinde bıraktığı his çok açıktır. En iyi örnek, ekibimizin fotoğrafçısı Roberto Ceccacci'nin bu eserlerle ilgili yaptığı çalışmaların yarattığı etkidir (Res. 11), kendisi bu sanat gerçeklerini, değer ölçeğinden geçirerek, tamamiyle kesin olmasada, gerçeği ortaya koymuştur.



Res. 11 - Roberto Ceccacci'nin fotografik yorumuyla, MÖ 3400-3200'den ayakli koyu rengi kâseler.

Fig. 11 - Le ciotole scure su alto piede del 3400-3200 a.C., nell'interpretazione fotografica di Roberto Ceccacci.

bile dall'uso opposto dei due colori rosso e nero da questi due mondi.

Sono così tornata alla ceramica come esempio di espressione artistica, in cui è nuovamente il colore a trasmettere un'emozione, una reazione nello spettatore. Ed è proprio con un pensiero ai protagonisti che vorrei chiudere questo breve intervento: agli artisti e ai loro spettatori. L'artigiano o l'artista di Arslantepe è colui che ha lasciato visibili le gocce cariche di colore in fondo al tratto dato con il pennello (Fig. 10a), colui che ha riutilizzato una vecchia ralla di cardine come tavolozza (Fig. 10b, Frangipane ed. 2004, 63), guardando la quale ci si immaginano perfettamente i suoi gesti per asciugare il pennello dal colore in eccesso, ma è anche colui che ha lasciato gocciolare troppo il colore nell'interno del vaso pensando bene che nessuno se ne sarebbe accorto (Fig. 10c). Non immaginava però che un giorno noi lo avremmo trovato in frammenti e che quindi l'interno sarebbe stato ben visibile, almeno quanto l'esterno!

E sugli spettatori, mentre è molto difficile per noi immaginare quelli passati, è invece molto chiara la sensazione che queste opere hanno sugli spettatori presenti. L'esempio migliore è l'effetto prodotto sul fotografo della nostra missione archeologica, Roberto Ceccacci, che ha fatto risalire lungo la scala dei valori questi arte-facts, questi manufatti del passato, creando ora, forse a volte non del tutto giustificatamente, l'opera d'arte dell'opera d'arte (Fig. 11).

Kaynakça - Bibliografia

- Balossi Restelli, F. 2019. *Arslantepe Period VII. The Development of a Cerimonial/Political centre in the first half of the 4th millennium BCE (Late Chalcolithic 3-4)*. Rome: Sapienza Università di Roma.
- Bataille, G. 1955. *Lascaux ou La naissance de l'art*. Paris: Skira.
- Bradley, R. 2009. *Image and Art. Rethinking prehistoric art*. Oxford: Oxford University Press.
- Caneva, I. 2020. "Red painted plaster at Neolithic Yumuktepe: a case of symbolic remembering?" In *Pathways through Arslantepe. Essays in Honour of Marcella Frangipane*, edited by F. Balossi Restelli, A. Cardarelli, G.-M. Di Nocera, L. Manzanilla, L. Mori, and G. Palumbi, 613-618. Rome and Viterbo: Sapienza Università di Roma Edizioni Sette Città.
- Corbey, R. H. A., R. Layton, and J. Tanner. 2004. "Archaeology and art." In *A companion to archaeology*, edited by J. Bintliff, 357-379. London, New York: Blackwell.
- D'Anna, M. B. 2019. *The Ceramic Assemblage of Arslantepe Period VI A and its Significance in Food Related Practices*. Berlin: PhD dissertation Freie Universität Berlin, unpublished.
- D'Anna, M. B. 2010. "The Ceramic Containers of Period VI A: Food Control at the Time of Centralisation." In *Economic Centralisation in Formative States: The Archaeological Reconstruction of the Economic System in 4th Millennium Arslantepe*, edited by M. Frangipane, 167-191. Rome: Sapienza Università di Roma.
- Domingo Sanz, I, D. Fiore, and S.K. May, eds. 2008. *Archaeologies of art: time, place, and identity*, London, New York: Routledge.
- Frangipane, M. and A. Palmieri, eds. 1983. "Perspectives on Protourbanization in Eastern Anatolia: Arslantepe (Malatya). An interim report on 1975-1983 campaigns", *Origini* 12: 599-617.
- Frangipane, M. 2016. "The development of centralised societies in Greater Mesopotamia and the foundation of economic inequality." *Tagungen des Landesmuseums für Vorgeschichte Halle, Band 14/II*: 469-489.
- Frangipane, M. 2018. "From a subsistence economy to the production of wealth in ancient formative societies: a political economy perspective." *Economia Politica* 35,3: 677-689.
- Frangipane, M., ed. 2004. *Alle Origini del Potere. Arslantepe, la Collina dei Leoni*. Milano: Electa.
- Frangipane, M., ed. 2010. *Economic Centralisation in Formative States. The Archaeological Reconstruction of the Economic System in 4th millennium Arslantepe*. Roma: Sapienza Università di Roma.
- Frangipane, M., and G. Fazio. 2013. "Le pitture murali del Palazzo Tardo Calcolitico di Arslantepe-Malatya (Turchia)". In *L'officina dello sguardo. Saggi in onore di Maria Andaloro*, edited by G. Bordi, I. Carlettini, M.L. Fobelli, M.R. Menna and P. Pogliani, 581-592. Rome: Gangemi.

Frangipane, M., and G. Fazio 2014. "Conservazione ed esposizione di un complesso monumentale in terra cruda sull'alto Eufrate turco: il palazzo del IV millennio ad Arslantepe, Malatya". In *Sharing Conservation 2. Several approaches to the conservation and restoration of art made with different materials*, edited by S. Pandozy: 142–155. Vatican City: Edizioni Musei Vaticani.

Frangipane, M., F. Manuelli, and C. Vignola 2017. "Arslantepe, Malatya: Recent Discoveries in the 2015 and 2016 Seasons. In *The Archaeology of Anatolia Volume II. Recent Discoveries (2015-2016)*, edited by S.R. Steadman and G. McMahon: 66–93. Cambridge: University press.

Ingold, T. 2000. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London and New York: Routledge.

Mignardi, S., C. De Vito, M. Botticelli, G. Favero, F. Balossi Restelli, L. Marinacci, S. Alkhasoneh, and L. Medeghini 2021. "Lime production in the late chalcolithic period: The case of arslantepe (eastern anatolia)." *Heritage*, vol. 4, MDPI AG, no. 1: 91–104.

Palumbi, G. 2003. "Red-Black Pottery: Eastern Anatolian and Transcaucasian Relationships around the Mid-Fourth Millenium B.C." *Ancient Near Eastern Studies*, 40: 80–134.

Amik anak-ömleklerinin M.Ö. II ve I Binyıllar Arasındaki İşlev ve Sembolleri

Funzioni e Simboli nella ceramica dell'Amuq tra secondo e primo millennio a.C.

Marina Pucci

Floransa Üniversitesi \ Università degli Studi di Firenze

Giriş

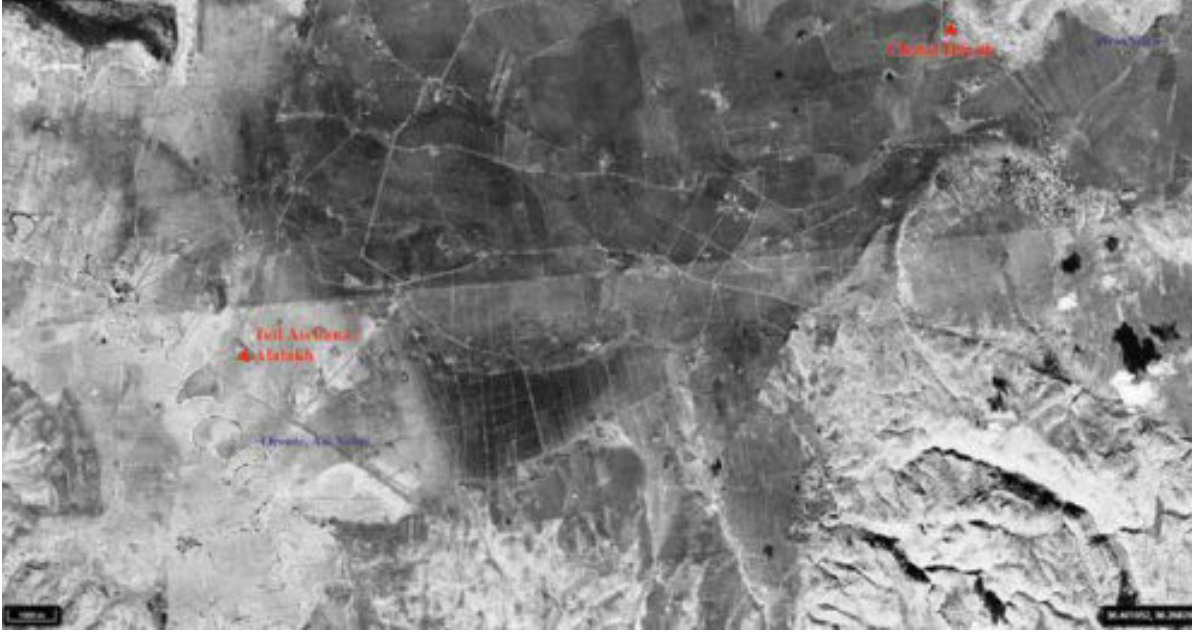
Amik (Hatay) bölgesinde ve özellikle Alalah/Tell Aççana sitinde hayata geçirilen Türk-İtalyan İş Birliği Projesi 2013'te başlamış ve 2021'de sona ermiştir (Montesanto and Pucci 2019, Montesanto 2020, Pucci 2020). Proje kapsamında Tell Aççana Alan 4'te ele geçirilen çanak-çömleklerin incelenmesi çalışmalarına katılan bir grup öğrenci, doktora sonrası araştırmacı ve meslek profesyoneli, 2020'ye kadar Aslıhan Yener ve 2020'den itibaren Murat Akar başkanlığında saha çalışmaları yürüten Türk ekiple yakın iş birliğinde bulunmuştur. 2019 yılında, Alan 4'te yer alan Geç Tunç Çağı dönemine tarihlendirilebilir nitelikteki evreler, en eski Orta Tunç Çağı tabakalarına varana dek tamamen gün ışığına çıkarılmıştır. Bu anak-çömlek buluntularının analizi, belge-

Introduzione

Il progetto di Cooperazione Turco-Italiana nell'Amuq (Hatay), in particolare sul sito di Alalakh/Tell Atchana è nato nel 2013 e si è concluso nel 2021 (Montesanto and Pucci 2019, Montesanto 2020, Pucci 2020). Questo progetto ha coinvolto un gruppo di studenti, post-doc e professionisti nello studio della ceramica proveniente dall'Area 4 di Tell Atchana in stretta collaborazione con gli interventi sul campo condotti dal gruppo turco sotto la direzione di Alihan Yener, fino al 2020 e Murat Akar dal 2020. Nel 2019 le fasi ascrivibili al periodo del Bronzo Tardo in Area 4 sono state interamente portate alla luce fino a raggiungere i livelli più antichi di Bronzo Medio. L'analisi, la documentazione e lo studio di questo materiale ceramico è stata portata a termine nel 2021,

lenmesi ve incelenmesi çalışmalarının 2021 yılında tamamlanmasıyla birlikte sahadaki iş birliği sonlandırılmış olup; araştırma sonuçlarının Geç Tunç I Nihai Ortak Kazı Raporu içerisinde yayımlanması amacıyla, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi ekibiyle çalışmalara devam edilmiştir (Res. 1, 2).

concludendo il progetto di collaborazione sul campo e continuando a lavorare con il team della Mustafa Kemal Üniversitesi di Hatay per la pubblicazione congiunta dei risultati di questa ricerca nel report finale sul Bronzo Tardo I dello scavo (Fig. 1, 2).



Res. 1 - Hatay bölgesinin genel haritası ile Tell Açıana ve Chatal Höyük sitelerinin konumu.

Fig. 1 - Carta generale della regione di Hatay con localizzazione dei siti di Tell Atchana e Chatal Höyük.

Geç Tunç Çağı (M.Ö. 1550-1150) ve Demir Çağı (M.Ö. 1150-550) çanak-çömlek üretimine odaklanan bu proje, Chatal Höyük'teki son derece zengin çanak-çömlek repertuarı üzerinde halihazırda tamamlanmış olan çalışmalardan büyük ölçüde faydalanmıştır (Pucci 2019) (Res. 3). Açıana'dan yalnızca otuz kilometre uzaklıkta bulunan bu yerleşim, eşzamanlı yerleşim evreleri barındırmakta olup; gerek Geç Tunç gerekse Demir Çağı dönemlerinde, Alalah'ta tespit edilene oldukça benzer bir maddi kültür birikimini gözler önüne sermektedir. Bununla birlikte, bu iki arkeolojik alandaki yerleşimlerin üstlendikleri siyasi roller birbirinden farklıdır: Alalah, Geç Tunç Çağı boyunca hem Mitanni evresi hem de Hitit fethi döneminde bölgenin başlıca şehri ve idari merkezi olmuş; ardından Erken Demir Çağı süresince yerleşim alanlarının giderek daralmasını takiben, Orta Demir Çağı'nda

Questo progetto concentrato sulla produzione ceramica di età del Bronzo Tardo (1550-1150 a.C.) e dell'età del Ferro (1150-550 a.C.) ha ampiamente beneficiato del lavoro già completato sul ricchissimo repertorio ceramico proveniente dal sito di Chatal Höyük (Pucci 2019), sito che dista soli trenta chilometri da Atchana, presenta fasi insediative coeve ed un orizzonte di cultura materiale sia nel periodo del Bronzo Tardo che in quello dell'età del Ferro del tutto simile a quello identificato ad Alalah (Fig. 3). Tuttavia gli insediamenti nei due siti hanno ricoperto un ruolo politico diverso: Alalah è a lungo stata la città principale, sede amministrativa, della regione durante il Bronzo Tardo, sia durante la fase di Mitanni sia durante il periodo di conquista ittita, vivendo una fase di contrazione insediativa durante il Ferro Antico fino al suo completo abbandono durante il Ferro Medio. Chatal

tamamen terk edilmiştir. Öte yandan Chatal ise, aynı şekilde bir yerleşim alanı olmakla birlikte, Geç Tunç Çağı'nda herhangi idari bir işlev üstlenmemiş olup; Erken ve Orta Demir Çağı evrelerinde giderek genişlemesinin ardından, Geç Demir Çağı'nda ikinci seviye bir merkez olma statüsünü elde etmiştir. Dolayısıyla, bu iki yerleşimin çanak-çömlek repertuarı göz önüne alındığında, Alalah yerleşiminde Geç Tunç Çağı mallarının, Chatal Höyük yerleşiminde ise Demir Çağı mallarının daha bol olması kaçınılmaz görünmektedir. Bu makale, çanak-çömlek repertuarındaki semboller ve işlevler konusunu artzamanlı olarak ve iki vaka incelemesi üzerinden ele almayı amaçlamaktadır.

invece, pur essendo insediata, non ha ricoperto una funzione amministrativa durante il Bronzo Tardo, ma è andata progressivamente ingrandendosi nelle fasi di ferro Antico e Medio, fino a raggiungere un ruolo di centro di secondo livello durante il Ferro tardo.

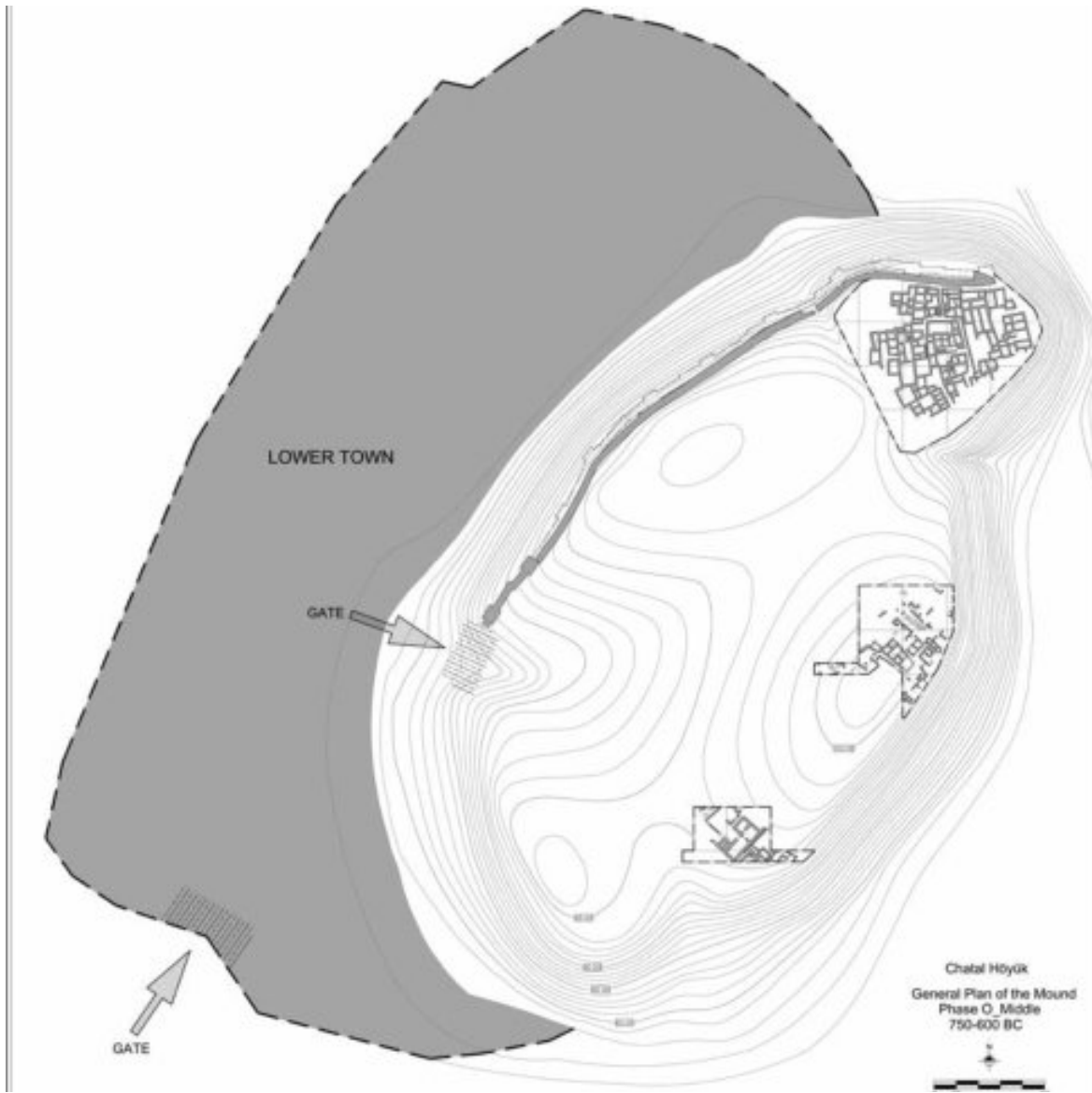
Appare quindi inevitabile che prendendo in considerazione il repertorio ceramico di questi due siti, il materiale di Bronzo Tardo sia più abbondante nel sito di Alalakh, mentre quello di età del Ferro sia prevalente nel sito di Chatal Höyük.

Questo contributo intende affrontare il tema dei simboli e delle funzioni nel repertorio ceramico in senso diacronico e attraverso due casi studio.



Res. 2 - Tell Aççana sitinin, Alan 4'ün konumunun belirtildiği genel planı.

Fig. 2 - Planimetria generale del sito di Tell Atchana con indicazione dell'area 4.



Res. 3 - Chatal Höyük. Demir Çağı evresinin genel planı.

Fig. 3 - Chatal Höyük. Planimetria generale della fase dell'età del Ferro.

Çömlekçi işaretleri

İlk vaka incelemesi, çömleklerin üzerinde yer alan ve kodlanmış bir iletişim sistemine ait 'semboller' olarak yorumlanan 'işaretler'e, diğer bir deyişle 'çömlekçi işaretleri'ne odaklanmaktadır.

Anadolu, Mezopotamya ve Levanten çanak-çömlek üretimlerinde M.Ö. IV binyıldan itibaren görülmekte olan bu işaretler, pişirmeden önce çömleğin içine kazınabilmekte, yine pişirmeden önce özel damgalar kullanılarak yüzeye basılabilmekte ya da pişirmeden sonra çömleğin yüzeyine kazınabilmektedir. İlk iki işaret tipi, ister kabin içerisine kazınmış geometrik işaretler ister

I segni dei vasai

Il primo caso-studio si concentra sulla presenza di "segni" sul vaso, che sono stati interpretati come "simboli" e parte di un sistema di comunicazione codificato: i cosiddetti marchi da vasaio.

Questi segni osservati nelle produzioni ceramiche di ambito anatolico, mesopotamico e levantino fin dal IV mill. a.C., possono essere incisi nel vasellame prima della cottura, impressi sulla superficie tramite appositi stampi, sempre prima della cottura, oppure incisi sulla superficie del vaso in un secondo momento, dopo la cottura. I primi due tipi, sia che si tratti di segni ge-

yüzeye basılmış semboller olsun, henüz üretim aşamasından itibaren objenin bir parçası haline gelmeleri ve dolayısıyla ayrılmaz bir parçası olmaları açısından özellikle ilgi çekicidir. Söz konusu işaretlerin üretim aşamasında çömlekçi atölyesinde kazınmış olmaları ve objeler üzerinde çoğunlukla ikincil nitelikte ve hemen seçilemeyen bir konumda yer almaları nedeniyle, bunların yalnızca üretime ilişkin semboller olduğu ve kapların yapıldıkları atölyeyi, dolayısıyla 'zanaatkârın kimliğini'; kabın neyi içerdiğini ve kapasitesini, dolayısıyla işlevini; ya da merkezi üretim zinciriyle yakından bağlantılı sayısal ve/veya hecesel bir göstergeyi belirttikleri düşünülmektedir (Gates 2001, Hirschfeld 2008, Glatz 2012).

Alalah ve Chatal Höyük'teki Geç Tunç Çağı çanak-çömlek repertuarında çömlekçi işaretlerine rastlanmakta, ancak toplam üretimin çok düşük bir yüzdesini temsil etmektedir. Geç Tunç Çağı tabakalarında yerel çanak-çömleklerin yalnızca %0,001'inde çömlekçi işareti olması muhtemel unsurlar bulunmakta olup; bu durum, işaretlerin oldukça kısıtlı bir mal topluluğunda gözlendiği daha önceki Orta Tunç Çağı tabakalarından çok da farklı değildir (bkz. Horowitz 2017, 323). Açıçana'da ele geçirilen ilk örnek olan halka şeklinde bir kaideye sahip konik çanak (Res. 4), yerel kilden üretilmiş ve hamura bol miktarda saman eklenmiştir.

ometrici incisi o di simboli stampati sulla superficie, sono particolarmente interessanti, dal momento che entrano a far parte dell'oggetto fin dalla sua fase produttiva, sono quindi parte integrante del manufatto. Il fatto che questi segni siano incisi nella bottega del vasaio durante la fase di produzione e la loro posizione, spesso secondaria e non immediatamente visibile, ha portato gli studiosi a immaginare che si trattasse di simboli legati unicamente alla produzione, indicanti la bottega, quindi "l'identità dell'artigiano", oppure il tipo di contenuto o la capacità, quindi la funzione del vaso, oppure un indicatore numerico e/o sillabico strettamente legato alla catena di produzione centralizzata (Gates 2001, Hirschfeld 2008, Glatz 2012).

Nel repertorio ceramico dell'età del Bronzo Tardo da Alalakh e Chatal Höyük, i marchi da vasaio sono presenti ma rappresentano una percentuale bassissima della produzione generale: nei livelli di Bronzo Tardo lo 0.001% della ceramica locale presenta quello che potrebbe essere un segno di vasaio, una situazione non molto diversa dai livelli precedenti di Bronzo Medio, nei quali la presenza di marchi rimane pur sempre molto bassa (cf. Horowitz 2017, 323). Il primo esempio da Atchana è un piatto conico su base ad anello (Fig. 4) prodotto in argilla locale con aggiunta di molta paglia.



Res. 4 - Çömlekçi işaretleri: Tell Açıçana Alan 4'te bulunan AT24286 tabağı üzerinde yer alan örnek.

Fig. 4 - Segni da vasaio: esempio sul piatto da T. Atchana AT24286 ritrovato in Area 4.

Kabın yüzeyleri işlenmede bırakıldığından, saman oldukça rahat seçilebilmekte ve kenar işçiliğinde bazı kusurlar dikkat çekmekte olup; bu iki özellik, hızlı ve muhtemelen merkezi bir el işçiliğinin göstergesidir. Ağız kenarının altındaki dış kısımda, obje pişirilmeden önce kazınmış olduğu anlaşılan son derece açık bir 'X' dikkat çekmektedir. Alan 4, Yerel Evre 2'de ele geçirilen, dolayısıyla M.Ö. 13. yüzyıla tarihlendirebileceğimiz bu çanağın, M.Ö. 14. ve 13. yüzyıl Orta Anadolu üretimi açısından tipik olarak nitelendirilen bazı özelliklere sahip olduğu görülmektedir: Düşük kalite hamur, hayli basit bir şekil ve ağız kenarının altındaki dış kısımda bir çömlekçi işaretinin varlığı bir arada ele alındığında, Hitit İmparatorluğu'nun son evresinde çanak-çömlek üretiminin standartlaştığı bir aşamada, bu işaretin kolektif bir üretim sistemi içerisinde belirli bir kişiyi tanımladığı şeklinde yorumlanmış ve söz konusu üretim sürecinin karakteristik unsurları olarak kabul edilmiştir (bkz. Gates 2001, 157).

Bu buluntuların Alalah repertuarında düzensiz nitelikte oluşu dikkate alındığında, bu objenin ve alanda ele geçirilen diğer birkaç örneğin, Kilikya bölgesinde birçok örneğine rastlanan ancak Amik vadisinde daha dağınık olarak rastlanan bir üretimin parçası olması muhtemel görünmektedir. Aynen Chatal'da olduğu gibi, Alalah'ın Geç Tunç Çağı repertuarında da, başka yerlerde 'drab ware' olarak adlandırılan, genellikle çömlekçi çarkının izlerini taşıyan kaba bir tabana sahip, standartlaştırılmış formda düşük kaliteli çanak çömleklerin seri üretimine dair buluntulara rastlanmamıştır. Bu durum, Alalah'taki yerel çanak-çömlek üretiminin, bölgenin M.Ö. 14. yüzyılın sonlarında Hititler tarafından fethedilmesinin ardından imparatorluğun ekonomik programının bir parçası haline getirilmek suretiyle köklü bir değişim yaşamadığını göstermektedir. Çömlekçi işaretinin ikinci örneğine, Chatal Höyük'te erken M evresine ait bir gömüt içerisindeki cenaze eşyalarının arasında rastlanmıştır: Genellikle İğ Biçimli Şişe (Res. 5) olarak adlandırılan yerel üretime ait olmayan kırmızı sırlı objenin üzerinde bulunan işaret (iki paralel çizgi), kabın sırlanma-

Le superfici non sono trattate, quindi la paglia è molto visibile, l'orlo presenta un paio di imperfezioni nella lavorazione, due fattori che sono indice di una lavorazione veloce e verosimilmente centralizzata. Nella superficie esterna, al di sotto dell'orlo è incisa una X, chiaramente, un segno praticato prima della cottura dell'oggetto. Questo piatto ritrovato nell'area 4, fase locale 2, quindi in una fase che potremmo indicare di XIII secolo a.C., sembra avere alcune caratteristiche considerate tipiche della produzione centro-anatolica di XIV e XIII sec. a.C.: la bassa qualità dell'impasto, la forma molto semplice, la presenza di un segno da vasaio nella parte esterna sotto l'orlo sono stati considerati elementi caratteristici di questa produzione, interpretando il segno appunto identificativo dell'individuo all'interno di un'impresa collettiva, in una fase di standardizzazione della produzione ceramica nell'ultima fase dell'Impero ittita (cf. Gates 2001, 157).

Data la sporadicità di questi ritrovamenti nel repertorio di Alalakh, sembra verosimile che questo come i pochi altri esempi ritrovati nel sito facessero parte di una di queste produzioni ben attestate in Cilicia, ma di fatto non comuni nella valle dell'Amuq.

Infatti, nel repertorio di Bronzo Tardo da Alalakh, come in quello coevo di Chatal, la produzione massificata di quella che altrove viene chiamata "drab ware", ceramica di bassa qualità e di forma standardizzata spesso con una base non rifinita con frequenti tracce di tornio, non è attestata: questo fatto sembra indicare che la conquista ittita di Alalakh avvenuta alla fine del XIV sec. a.C. non ha profondamente modificato la produzione ceramica locale inserendola nel programma economico imperiale.

Il secondo esempio di marchio da vasaio ricorre su una bottiglia da importazione lustrata in rosso comunemente chiamata Spindle Bottle (Fig. 5) trovata come parte del corredo funerario in una sepoltura da Chatal H. del livello di fase M iniziale; il marchio (due linee parallele) è collocato esternamente sotto la basa nella zona del contenitore che non è lustrata e non è visibile. A questo ritrovamento sono da collegare tre



Res. 5 - Chatal'da ele geçirilen iğ biçimli bir şişenin altındaki çömlekçi işaretleri A26967.
Fig. 5 - I segni da vasaio sul fondo di una Spindle bottle A26967 da Chatal.

miş kısmında yer almakta olup; kaidenin dış yüzüne görünmeyecek şekilde işlenmiştir. Açıana'da son dönemde gerçekleştirilen kazılar sırasında Geç Tunç Çağı tabakalarında ele geçirilen aynı tipteki üç kap parçası (AT16979; AT 24691) da bu buluntuyla ilişkilidir: Her üçünde de şişenin tabanı altına kazınmış işaretler bulunmakta, ancak özellikle Chatal Höyük'teki örnekte objenin altına kazınmış işaret olan iki paralel çizgi, Alalah'ta (AT16979) tespit edilen aynı biçimli objenin altına kazınmış olanlarla aynı olup; Doğu Akdeniz repertuarında benzerlerine rastlanmaktadır.

Sayısı az olmakla birlikte, bu özel kap tipindeki çömlekçi işaretlerinin sıklığını dikkate alındığında, Chatal'da bulunan iğ biçimli şişelerin %50'sinin tabanında bazı işaretler bulunduğu görülmekte olup; bu Alalah'ta

frammenti dello stesso tipo di contenitore ritrovati nei livelli di Bronzo Tardo negli scavi recenti da Atchana (AT16979; AT 24691): tutti e tre presentano dei segni incisi sotto la base della bottiglia, ma in particolare, le due linee parallele, il segno inciso sotto il manufatto da Chatal H., sono identiche a quelle incise sotto la stessa forma identificata ad Alalakh (AT16979), e ricorrono tra i repertori attestati Mediterraneo orientale.

Per quanto numericamente molto bassi, se prendiamo in considerazione la frequenza dei marchi da vasaio su questo specifico tipo di contenitore, a Chatal, il 50% delle bottiglie affusolate ritrovate presenta dei segni alla base, una percentuale identica di quelle ritrovate ad Alalakh, un dato ben più alto rispetto a quanto osservato nell'esempio della ciotola in ceramica semplice.

ele geçirilenlerle aynı yüzdeye karşılık gelmekte ve basit seramik kaplar örneğinde gözlemlenenden çok daha yüksek bir rakam teşkil etmektedir. Bu özel şeklin (iğ biçimli şişe) ve mal sınıfının (kırmızı sırlı kaplar) Doğu Akdeniz ticaret ağı dahilindeki yaygın bir ithalat rotası aracılığıyla Kıbrıs'tan veya Kilikya'dan gelen tipik ürünler oldukları düşünüldüğünde (Kozal 2019), ister kabin ticari işleviyle bağlantılı olsun isterse içerisinde yer aldığı mal grubunu, menşeyini veya içeriğini belirtsin, bu 'işareti' taşıyan şişelerin büyük olasılıkla Sabuniye limanından başlayıp Afrin vadisine ve Suriye'nin içlerine ulaşan bir ticaret yolunu izleyerek hem Alalah'a hem de Chatal'a ulaşmış olması mümkün görünmektedir.

Renkli 'sofra'

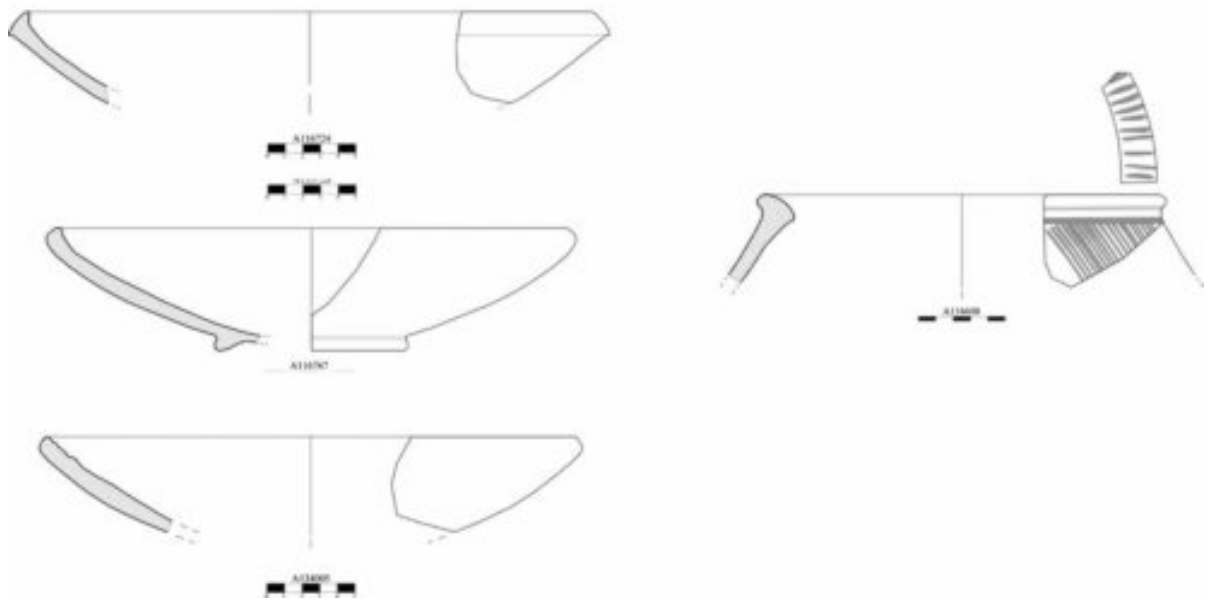
Yukarıda bahsedildiği gibi, Geç Tunç ve Demir Çağı repertuarında çok nadir görülen belirli 'işaretler/sembollerin' varlığı bir yana, gündelik nesnelerin dış görünüşü, bu nesnelerin aracı oldukları faaliyetlerle bağlantılı görsel bir iletişim sistemine ait bir 'mesaj' olarak kabul edilebilir. Sofra seramikleri olarak adlandırılan, diğer bir deyişle gıda tüketimi sırasında, gündelik olmasına rağmen kolektif nitelikte değerlendirilmesi gereken ve aynı ailenin/topluluğun üyeleriyle paylaşılan bir faaliyet kapsamında kullanılan kaplar, 'görsel iletişim aracı' olgusunun harikulade bir örneği şeklinde yorumlanabilir. Tell Aççana ve Chatal Höyük'teki Geç Tunç ve Demir Çağı repertuarında, bu belirgin kategorinin görsel dilinde bir değişim gözlenmektedir (Res. 6, 7). Gündelik kullanıma yönelik bir sofraya repertuarı ile özel ziyafet günlerinde kullanılan bir sofraya repertuarı arasında ayırım yapmanın hiçbir dönemde mümkün olmadığından yola çıkılarak, Tell Aççana'daki çanak-çömlek envanterinin incelenmesi ve işlevsel analizi, bu 'görsel dil' çalışmasına temel bir katkı sağlamıştır: Alan 4'teki Geç Tunç Çağı II sofraya takımları ve akropolde ele geçirilen örnekler, herhangi bir bezeme veya yüzey işleminden yoksun, sıradan çanak çömleklerden oluşan bir tabak ve küçük kâse topluluğundan oluşmaktadır.

Considerando che questa specifica forma (la bottiglia affusolata) e classe ceramica (la lustrata rossa) sono importazioni considerate tipiche nella rete commerciale del Mediterraneo orientale come provenienti o da Cipro o dalla Cilicia aspra (Kozal 2019), sembra possibile che questo specifico marchio, sia legato alla funzione commerciale del contenitore, sia che indicasse il tipo di lotto, provenienza o contenuto; sembra verosimile che le bottiglie accomunate da questo "segno" abbiano raggiunto sia Alalah sia Chatal seguendo una rotta commerciale che dal porto, verosimilmente di Sabuniye, raggiungeva la valle dell'Afrin e la Siria interna.

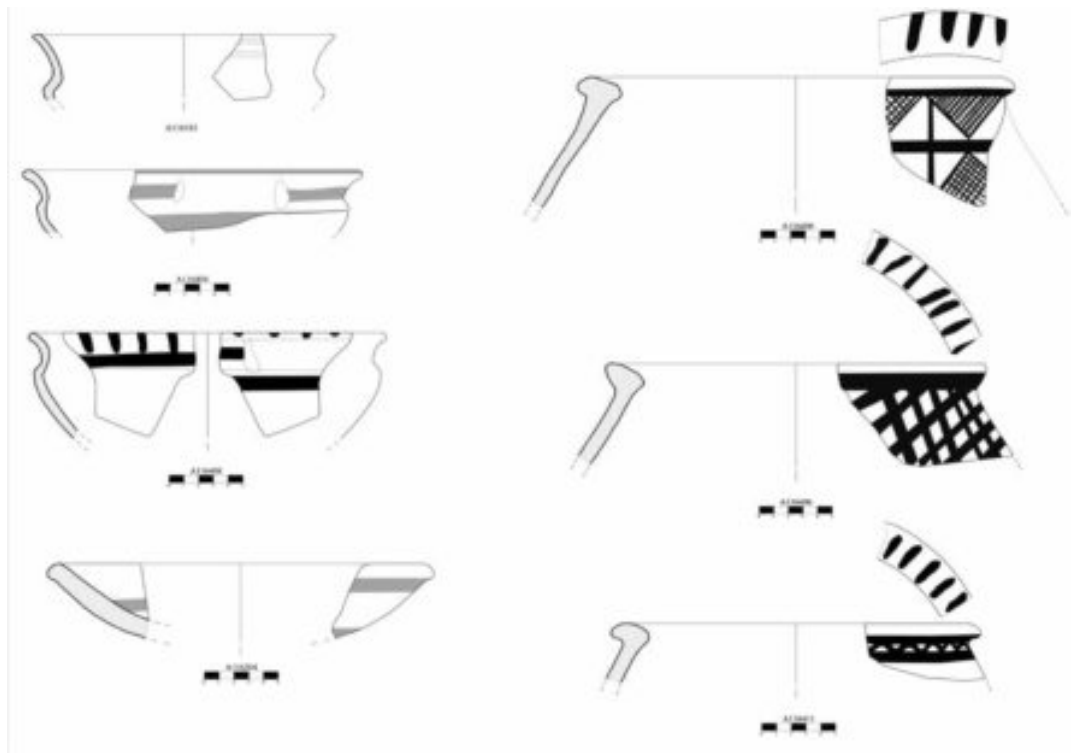
La "tavola" colorata

Al di là della presenza di specifici "segni/simboli", come detto prima rarissimi nel repertorio di Bronzo Tardo e di età del Ferro, l'aspetto esteriore di oggetti di uso quotidiano può essere considerato un "messaggio", parte di un sistema di comunicazione visiva connesso alle attività di cui questi oggetti sono strumenti. La ceramica da mensa, quindi quei contenitori che venivano utilizzati al momento del consumo del pasto, durante un'attività che seppur quotidiana è da considerarsi collettiva e condivisa con membri della stessa famiglia/comunità, può essere interpretata come un ottimo esempio di veicolo di comunicazione visiva.

Nel repertorio di Bronzo Tardo e di età del Ferro da Tell Atchana e Chatal Höyük si assiste ad un cambiamento nell'linguaggio visivo di questa categoria specifica (Fig. 6, 7). Premesso che in nessuna epoca è possibile distinguere tra un repertorio da mensa di uso quotidiano rispetto ad un repertorio da mensa utilizzato in occasioni speciali di banchetto, lo studio e l'analisi funzionali dell'inventario ceramico condotto a Tell Atchana ha dato un fondamentale contributo nello studio di questo "linguaggio visivo": la ceramica da mensa del Bronzo Tardo II dell'area 4, così come quella dall'acropoli, mostra un inventario di piatti e piccole ciotole di ceramica comune prive di



Res. 6 - Tell A'ççana ve Chatal Höyük'ten Geç Tunç Çağı sofrta seramikleri.
Fig. 6 - Ceramica da mensa di Bronzo Tardo da Chatal H.



Res. 7 - Tell A'ççana ve Chatal Höyük'ten Erken Demir Çağı sofrta seramikleri.
Fig. 7 - Ceramica da mensa di età del Ferro Antico da Chatal H.

İçlerinde yalnızca kraterler diğerlerinden ayrılmaktadır: Muhtemelen sıvıları karıştırmak için kullanılan bu büyük kaplar üzerinde yer alan dekoratif unsurlar, ele geçirilen bazı örneklerde (Nuzi çanak çömleği olarak adlandırılan) Mitanni, (Suriye-Kilikya çanak çömleği olarak adlandırılan) boyalı yerel kaplar ve çok daha nadiren Miken (Geç Helladik IIIa) boyama geleneğiyle benzerlik göstermektedir.

Bu fenomen, aynı dönemde Kuzey Levant bölgesindeki diğer yerleşimlerden de iyi bilinmekte olup; bir içecek servis kabı olan krater, sofraya görsel anlamda hâkim olan kolektif (birlikte yemek yiyenler tarafından paylaşılan) bir objedir. Örneğin Ugarit'te kraterler genellikle Ege ve Miken dünyasından ithal edilmekte ve sahibinin zenginliğini ve farklı kültürlere (söz konusu durumda Ege kültürüne) açıklığını simgelemektedir. Dolayısıyla, donatılmış bir sofraya hayal edildiğinde zihnimizde canlanan tabloda kapların homojen bir renk taşıdığı, tek porsiyonluk tabakların çoğunlukla işlenmemiş olduğu ve çömlekçi çarkı çizgilerinin hâlâ seçilebildiği düşünülürse, görsel olarak öne çıkan tek unsur -sofrada bulunduğu durumlarda- krater olmaktadır. Bu görsel etki, Demir Çağı'na geçişle birlikte değişmekte olup; sofraya takımlarının biçim olarak sadece kısmen, ancak dekorasyonda büyük ölçüde değişime uğradığı görülmektedir. Nitekim tabaklar, derin kâseler, kraterler ve küçük fincanların, yerel ya da Ege bölgesindekilerden esinlenen geometrik motiflerle bezendikleri dikkat çekmektedir. Alalah yerleşiminin M.Ö. 13. ve 12. yüzyıllar arasındaki boyutları önceki yüzyıllara kıyasla oldukça daralmış olduğundan, Erken Demir Çağı'na atfedilebilecek arkeolojik kontekstler yalnızca tapınak civarındaki akropolde tespit edilmiştir (Montesanto e Pucci 2019).

Burada muhtemelen tapınağın son kullanım evresine ilişkin yerleşim planları bulunmuş; alanın nihai olarak terk edilmesinden önce, bölgesel başkent rolünü yakındaki Tell Tayinat'ta tespit edilen Khunalua yerleşimi üstlenmiştir. Bunun aksine Chatal köyü Erken Demir Çağı'nda yerleşim alanı olmaya devam etmiş, Orta ve Geç Demir Çağı'n-

qualunque decorazione o trattamento di superficie. Solo un contenitore sembra distinguersi, il cratere: questo ampio contenitore, verosimilmente usato per mescolare liquidi, presenta in alcuni esempi una decorazione pittorica di tradizione, sia Mittanica (la cosiddetta ceramica di Nuzi), sia locale dipinta (la cosiddetta ceramica siro-cilicia) e, molto più raramente, Micenea (Tardo eladica IIIa).

Questo fenomeno è ben noto anche da altri siti del Levante settentrionale durante questo periodo: il contenitore per la mensa, il cratere, è l'oggetto collettivo (condiviso da chi mangia insieme) che domina visivamente la mensa. Ad Ugarit, per esempio, i crateri sono spesso oggetti d'importazione dal mondo egeo e miceneo, emblema della ricchezza del proprietario e dell'apertura verso culture (in questo caso quella egea) diverse.

Quindi se si immagina una tavola imbandita, i contenitori hanno un colore omogeneo e molto spesso, i piatti da porzione singola, non sono rifiniti e si vedono ancora le linee del tornio, l'unico elemento che spicca visivamente, quando è presente, è appunto il cratere.

Questo impatto visivo cambia con il passaggio all'età del Ferro: la ceramica da mensa cambia solo in parte nelle forme ma sostanzialmente nell'apparato decorativo. Piatti, coppe profonde, crateri, coppette presentano una decorazione dipinta a motivi geometrici, locali o ispirati a quelli di ambito egeo.

L'estensione della città di Alalakh tra il XIII e il XII sec. a.C. è già molto ridotta rispetto ai secoli precedenti, e contesti archeologici ascrivibili al periodo del Ferro Antico sono stati identificati solo sull'acropoli nelle vicinanze del tempio (Montesanto and Pucci 2019), dove sono stati ritrovati piani di occupazione probabilmente relativi ad un'ultima fase di utilizzo del tempio, prima del definitivo abbandono del sito, sostituito nel ruolo di capitale regionale, dall'insediamento di Khunalua identificato nella vicina Tell Tayinat.

Il villaggio di Chatal, al contrario, continua ad essere insediato nel Ferro Antico e

da ise genişleyip gelişmiştir. Demir Çağı'na ait sofra kapları, daha karmaşık bir morfolojiye ve neredeyse tüm sofra kaplarında gözlenen ve repertuarı karakterize eden dekoratif unsurlara sahip oluşları ve tüm formların en azından yüzeylerinin işlenmiş nitelikte oluşu dikkate alındığında, işçilik ve üretim açısından şüphesiz daha maliyetlidir. Hamurun kalitesinde (kilin içine çok miktarda saman karıştırıldığından daima düşük seviyededir) ya da fırınlama sıcaklığında bir önceki evreye kıyasla fazla bir değişiklik yoktur.

Bu iki unsur, şekil ve boyutlardaki güçlü eklektizmle birleştğinde, birbirinden farklı birkaç atölyeye dağılmış bir çanak-çömlek üretimine, dolayısıyla merkezi nitelikten uzak ve kısıtlı bir standardizasyonun hayata geçirildiği bir sisteme işaret ettiği düşünülmektedir. Bu sayede sofra çanak çömleği üretimine daha fazla zaman ayrılmakla kalınmamış, bu repertuarın yarattığı görsel etki de tamamen değişmiştir: Kraterler gibi ortaklaşa kullanılan kaplar resimsel bir dekorasyon sunmakta; aynı zamanda ve hepsinden önemlisi, tek porsiyonluk kaplar, kâseler, fincanlar ve tabakların ise, bazen yatay şeritler gibi çok basit, bazen de taralı üçgenler veya stilize figüratif öğeler gibi daha karmaşık, kapların bazı kısımlarını kaplayacak şekilde uygulanmış kırmızı ve/veya siyah bezemelere sahip oldukları görülmektedir.

Buna karşın, pişirme ya da saklama kapları gibi diğer işlevsel sınıflarda ya da yemek hazırlama (seramik filtreler) veya taşıma gibi özel faaliyetler amacıyla kullanılan kaplarda, dekoratif unsurlardaki bu artışa rastlanılmamaktadır. Gıda tüketim faaliyeti, söz konusu durumda ziyafet, yalnızca bireylerin beslenme ihtiyacını karşılamak için değil, aynı zamanda aile topluluğu içindeki ilişkilerin inşa edilmesi ve sağlamlaştırılması için de temel olan kolektif bir ritüeldir. Bu esnada kullanılan objeler yalnızca faaliyete dahil olan unsurlar olmakla kalmayıp, aynı zamanda 'görünümleri' ile bireylerin hatıralarının ve kolektif eylemin hafızasını inşa edilmesine hizmet etmektedir. Kısaca etkinliğe katılan bireylerin, içerisinde bulundukları grubun kimliğini tanımalarına imkân

ad allargarsi e fiorire durante il Ferro Medio e Tardo.

La ceramica da mensa dell'età del Ferro è senz'altro più costosa in termini di manodopera e produzione in quanto presenta morfologie più complesse, un trattamento della superficie almeno di rifinitura praticato su tutte le forme, e un impegno nel repertorio decorativo applicato a quasi tutte le forme da mensa; non cambia molto la qualità dell'impasto (sempre di basso livello con molta paglia mescolata all'argilla) né la temperatura di cottura rispetto alla fase precedente, due elementi che uniti ad un forte eclettismo nelle forme e nelle dimensioni sembrerebbe indicare una produzione ceramica distribuita su più botteghe con una scarsa standardizzazione e quindi centralizzazione della produzione.

Non solo quindi si investe più tempo nella produzione della ceramica da mensa, ma si cambia completamente l'impatto visivo: non solo i contenitori condivisi, come i crateri, presentano una decorazione pittorica, ma anche e soprattutto i contenitori da singola porzione, ciotole, coppe e piatti hanno decorazioni in rosso e/o nero che ricoprono porzioni del vaso, talvolta molto semplici come bande orizzontali, altre volte più articolate come triangoli campiti o elementi figurativi stilizzati.

Questo aumento delle decorazioni non è invece presente in altre classi funzionali come la ceramica da cucina o da stoccaggio, né in contenitori utili a specifiche attività, come la preparazione del cibo (filtri in ceramica) o il trasporto.

L'attività del consumo di cibo, quindi il banchetto, è un rituale collettivo utile non solo a soddisfare il nutrimento dell'individuo ma fondamentale nel costruire e consolidare i rapporti all'interno del gruppo familiare. Gli oggetti che vengono utilizzati durante questa attività di fatto non solo sono elementi che partecipano all'azione ma la loro "apparenza" serve agli individui per costruire i ricordi, la memoria dell'azione collettiva. In sostanza, diventano elementi identitari, nei quali i partecipanti riconoscono l'identità del gruppo che partecipa all'attività.

sağlayan belirleyici unsurlara dönüşmektedirler. Doğu Akdeniz’de Tunç Çağı’ndan Demir Çağı’na geçişi karakterize eden büyük siyasi, ekonomik ve kısmen kültürel değişimler göz önünde bulundurulduğunda, yerel nüfusun derin bir sosyal dönüşüm sürecinden geçmiş olması muhtemeldir: Siyasi egemenlik yapılarının (Hitit imparatorluğu) ve Geç Tunç Çağı ticaret sisteminin çöküşü, tarımsal kriz ve bunun sonucunda üretimde meydana gelen azalmaya bağlı olarak daha verimli toprak arayışındaki küçük göçmen gruplarının bölgeye olası göçü, bu sosyal dönüşümde belirleyici olan faktörlerdir.

Bu nedenle, her iki yerleşimde ve genel olarak bölgedeki tüm repertuarlarda belirgin olarak gözlenen sofrâ çanak çömleklerinin dış görünüşünün değiştirilmesi olgusunun, ailelerin ve toplulukların kimlik unsurlarının yeniden şekillendirilmesinin açık bir işareti olarak yorumlanabileceği ve özellikle de aile fertleri tarafından toplu faaliyetlerinde kullanılan repertuarı dönüştürmüş olabileceği akla yatkın gelmektedir. Akdeniz dünyasından küçük göçmen gruplarının gelişinin bu değişimin meydana gelmesinde belirleyici oldukları yorumu ise muhtemel görünmemekte; bu göçmenlerin yerel halk tarafından gönüllü olarak alınan ve mevcut sisteme entegre edilen dekoratif motiflerin ve morfolojik unsurların daha ziyade aktarılması ve yaygınlaştırılması noktasında bir araç teşkil ettikleri düşünülmektedir.

* Floransa Üniversitesi ile iş birliğini başlattıkları ve destekledikleri için Dr. Murat Akar ve Dr. Aslıhan Yener’e teşekkürü borç bilirim. Murat ve Aslıhan, kıymetli meslektaşlar ve mükemmel kazı başkanları olmanın yanı sıra yakın arkadaşlarım da olduklarından, projenin bu yıllarında Alalah’ta geçirdiğim zaman benim adıma büyük bir keyif ve değerli bir anı oldu.

Bu anı, depremin Türkiye’nin bu harikulade bölgesine ve görkemli Hatay’a verdiği hasar karşısında daha da değerli ve önemli bir hale geldi. Bu vesileyle Floransa Üniversitesi ekibi (Mariacarmela Montesanto, Caterina Fantoni, Federica Lentini, Margherita Carletti) adına Hatay’daki meslektaşlarım ve Mustafa Kemal Üniversitesi öğrencile-

Considerando i grandi cambiamenti politici, economici e in parte culturali che hanno caratterizzato il passaggio dall’età del Bronzo a quella del Ferro nel Mediterraneo orientale, sembra verosimile che la popolazione locale abbia attraversato un periodo di trasformazione sociale profonda: il crollo delle strutture politiche di dominio (l’impero ittita), del sistema commerciale del Bronzo Tardo, la crisi agricola con conseguente calo della produzione, l’arrivo verosimilmente di piccoli gruppi di migranti in cerca di terreni più produttivi sono fattori determinanti nella trasformazione sociale.

Sembra quindi probabile che cambiare l’aspetto esterno della ceramica da mensa, fenomeno che appare evidente in entrambi i siti e in generale in tutti i repertori della regione, possa essere interpretato come un evidente segno di riformulazione degli elementi identitari delle famiglie e delle comunità, trasformando principalmente quel repertorio utilizzato nelle attività di gruppo, familiari appunto.

Non sembra verosimile, invece, che l’arrivo di piccoli gruppi di migranti dal mondo Mediterraneo sia da interpretarsi come determinante nel causare questo cambiamento, piuttosto questi migranti in particolare sono stati veicolo di trasmissione di motivi decorativi e reperti morfologici che ben volentieri sono stati recepiti e integrati dalle popolazioni locali.

* Ringrazio il Prof. Murat Akar e la Prof. Aslıhan Yener per aver dato inizio ed avere sostenuto la collaborazione con l’Università degli studi di Firenze. Murat e Aslıhan sono per me non solo colleghi preziosi e ottimi direttori di missione, ma anche buoni amici, per cui il tempo passato ad Alalakh in questi anni di progetto è stato un piacere ed è un ricordo prezioso.

Questo ricordo è ancora più prezioso di fronte ai danni causati dal terremoto a questa magnifica regione della Turchia e alla splendida Hatay; colgo quindi l’occasione anche a nome del gruppo dell’Università degli Studi di Firenze (Mariacarmela Montesanto, Caterina Fantoni, Federica Lentini, Margherita Carletti) per esprimere vicinanza e solidarietà ai colleghi e agli studenti

rinin acılarını paylaştığımızı ve dayanışma içerisinde yanlarında olduğumuzu bir kez daha ifade etmek isterim.

della Mustafa Kemal Üniversitesi di Hatay.

Kaynakça - Bibliografia

Gates, M.-H. 2001. "Potmarks at Kinet Höyük and the Hittite Ceramic Industry". In *La Cilicie: Espaces et pouvoirs locaux (2e millénaire av. J.-C. - 4e siècle ap. J.-C.: Actes de la Table ronde internationale d'Istanbul, 2-5 novembre 1999*, edited by E. Jean, A. M. Dinçol and S. Durugönül, 137-158. Paris: De Boccard.

Glatz, C. 2012. "Bearing the Marks of Control? Reassessing Pot Marks in Late Bronze Age Anatolia". *American Journal of Archaeology*, 116, 1: 5-38.

Hirschfeld, N. 2008. "How and Why Potmarks Matter". *Near Eastern Archaeology*, 71,1/2:, 120-129.

Horowitz, M. T. 2017. "Pot-marks as a Feature of Interregional Connectivity at Tell Atchana-Alalakh: Evidence from the 2006-12 Excavations". In *Questions, Approaches, and Dialogues in Eastern Mediterranean Archaeology. Studies in Honor of Marie-Henriette and Charles Gates*, edited by E. Kozal, M. Akar, Y. Heffron et al, 307-330. Münster: Ugarit Verlag.

Kozal, E. 2019. "Cypriot Pottery from Periods 3-1". In *Tell Atchana, Alalakh volume 2. The Late Bronze II City. 2006-2010 Excavation Seasons*, edited by K. A. Yener, M. Akar and M. T. Horowitz, 265-282. Istanbul: KUP.

Montesanto, M. 2020. *More than a pile of sherds: functional analysis and social behaviour during Iron Age Alalakh*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste.

Montesanto, M. and M. Pucci 2019. "The Iron Age at Alalakh revisited: a functional and morphological analysis of the pottery. In *The Iron I in the Levant: the View from the North*, edited by Lynn Welton and Hanan Haraf". *Archaeology and History of the Lebanon* 50-51: 93-135.

Pucci, M. 2019. *Excavations in the Plain of Antioch, Volume 3. Stratigraphy and Materials from Chatal Hüyük*. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago.

Pucci, M. 2020. "Drinking in Iron Age Atchana". In *Alalakh and its Neighbours*, edited by K. A. Yener and T. Ingman, 247-270. Leuven: Peeters.

Yazılıkaya kabartmaları: güncel 3 boyutlu dijital taramaların ışığında volumetrilere ilişkin yeni ve eski “okumalar

Le sculture di Yazılıkaya: nuove e vecchie “letture” delle volumetrie sulla base delle recenti rilevazioni tridimensionali

Natalia Bolatti Guzzo* - Massimiliano Marazzi* - Carla Pepe* - Leopoldo Repola* - Andreas Schachner****

* Napoli Suor Orsola Benincasa Üniversitesi / Università degli Studi Suor Orsola Benincasa - Napoli,

** Alman Arkeoloji Enstitüsü İstanbul / Deutsches Archäologisches Institut – Istanbul,

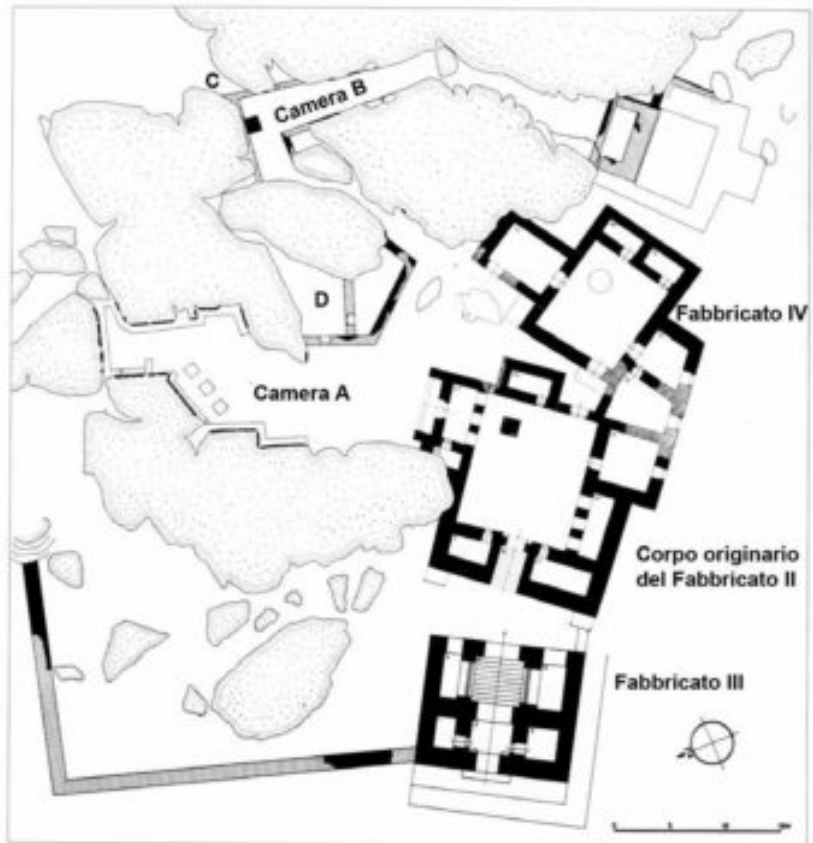
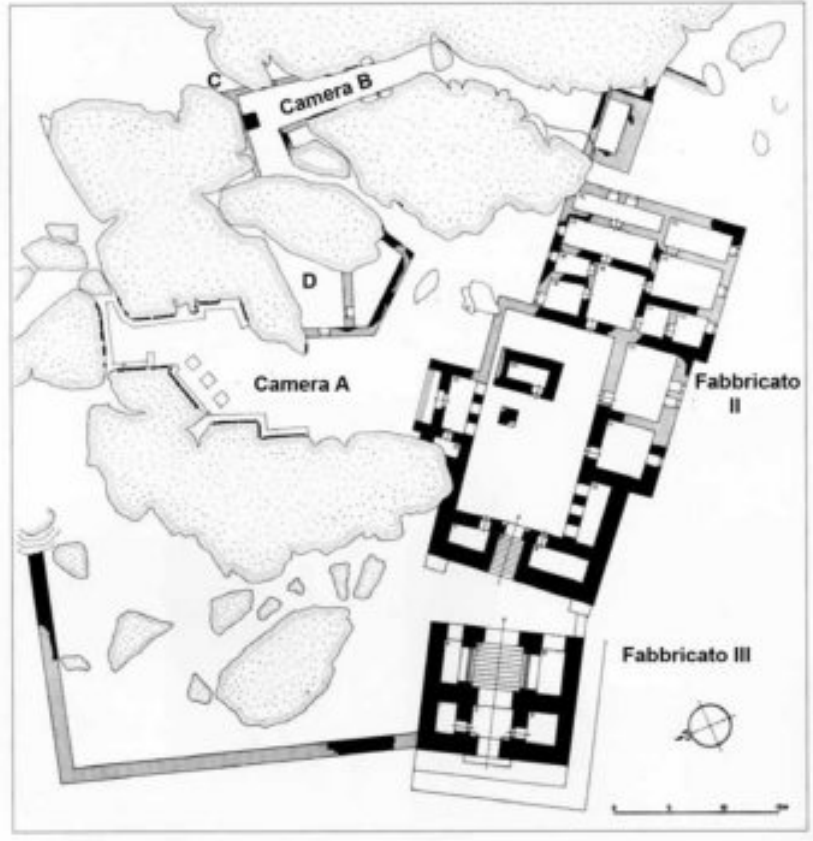
*** Napoli Federico II Üniversitesi / Università degli Studi di Napoli Federico II

Yazılıkaya açık hava kaya tapınağı, Hitit dünyasını temsil eden anıtların en önemlilerinden biri olma özelliğini her zaman korumuştur. (bkz. tümü için: Bittel 1934, Bittel, Naumann and Otto 1941, Bittel 1975; özet bilgi: Seeher 2011; araştırmanın tarihi: Marazzi 2020, Marazzi, yayın aşamasında).

Hattuş’ın birkaç kilometre kuzeydoğusunda yer alan tapınak, Anadolu platosunun bu bölgesine özgü bir oluşumun doğal kayalarına yontulmuştur. Yazılıkaya anıtı, A ve B olmak üzere iki esas doğal “oda” ile bir dizi ikincil mekân ve geçitten oluşmaktadır. Eski Hitit Çağından itibaren ibadet yeri

Lo studio del santuario rupestre di Yazılıkaya ha da sempre rappresentato uno dei monumenti più importanti del mondo hittita (v. per tutti Bittel 1934; Bittel, Naumann and Otto 1941; Bittel 1975; la sintesi in Seeher 2011; storia della ricerca in Marazzi 2020 e Marazzi forthcoming).

Situato a pochi chilometri a nord-est di Hattusa, è ricavato nelle rocce naturali di una formazione tipica di quest’area del plateau anatolico. Esso si articola in due “camere” naturali principali, A e B, e una serie di spazi e anfratti secondari. Luogo di culto fino dall’epoca antico-hittita (tracce di culto risalgono indietro al III millennio),



Res. 1 - A ve B Odaları önünde yer alan binaların yerleşim planı: a)II-III. evre planı; b) IV. evre planı (Seeher, 2011'e göre).

Fig. 1 - L'assetto dei fabbricati antistanti le Camere A e B: a) Planimetria relativa alle fasi II-III; b) Planimetria relativa alla fase IV (sulla base di Seeher 2011).

olma özelliğini(kült izleri M.Ö. 3. binyıla kadar uzanmaktadır) korumuş olan açık hava tapınağı, M.Ö. 13. yüzyılda, III. Hattuşili krallığının sonu ile, oğlu IV. Tuthaliya krallığı arasındaki dönemde detaylı bir siyasi-dini “temsil” programına konu olmuştur.

1. Mimari düzen

En başta vurgulanması gerekli olan konu, kaya yerleşimini gerçek bir tapınak yapısına dönüştürmek amacıyla, güney cephesinde inşa edilmiş olan ve cella işlevi gören iki esas odaya geçiş sağlayan bir yapı topluluğunun inşasıdır. Tapınağa ait yapılaşma evrelerinin kronolojik sıralaması, bugün özellikle iki odanın duvar süslemelerini karakterize eden kabartmalardaki betimlemelerle bağlantılı olarak revizyona tabi olsa da (son olarak Seeher 2011, 125-140), bu odaların ana özellikleri şematik olarak aşağıdaki şekilde özetlenebilir (Res. 1a-b).

A Odası: (Res. 2)

-odanın duvarlarında tanrıların toplanmasını temsil eden detaylı bir kabartma dekorasyonu gerçekleştirilmiştir: sol duvarda tanrılar, sağ duvarda tanrıçalar olmak üzere iki sıra halinde resmedilen tanrılar, dönemin Hitit panteonunun en önemli kadın ve erkek tanrılarının resmedildiği arka duvarda birleşmektedir (bkz. son olarak Hutter 2021, 189-192);

-tanrı ve tanrıça figürlerinin çoğuna, ikonik referanslar aracılığıyla resmedilen tanrının adını belirlemek amacıyla yüzlerinin ön tarafına konumlandırılmış, hiyeroglif sembollerden oluşan, “çizgi roman” benzeri bir kompozisyon eşlik etmektedir; çeşitli tanrıların temsiline yönelik olarak kullanılan bu ikonografik anlatımlar, bu tanrıların, yazılı kaynaklar aracılığıyla bilgi sahibi olduğumuz işlevleri ve nitelikleri ile de yakından ilişkilidir,

- iki sıra halinde resmedilen tanrı figürlerinden oluşan ve merkezine buluşma noktasını alan A Odası heykel süslemesinin, asıl amacı kraliyet hanedanıyla bağlantılı geç imparatorluk dönemi panteonunu yüceltmek olan, detaylı bir storytelling stratejisine göre düzenlenmiş olduğu görülmektedir;

diviene nel corso del XIII secolo a.C., fra la fine del regno di Hattusili (III) e quello di suo figlio Tuthaliya (IV), oggetto di un preciso programma di “display” politico-religioso.

1.Assetto architettonico

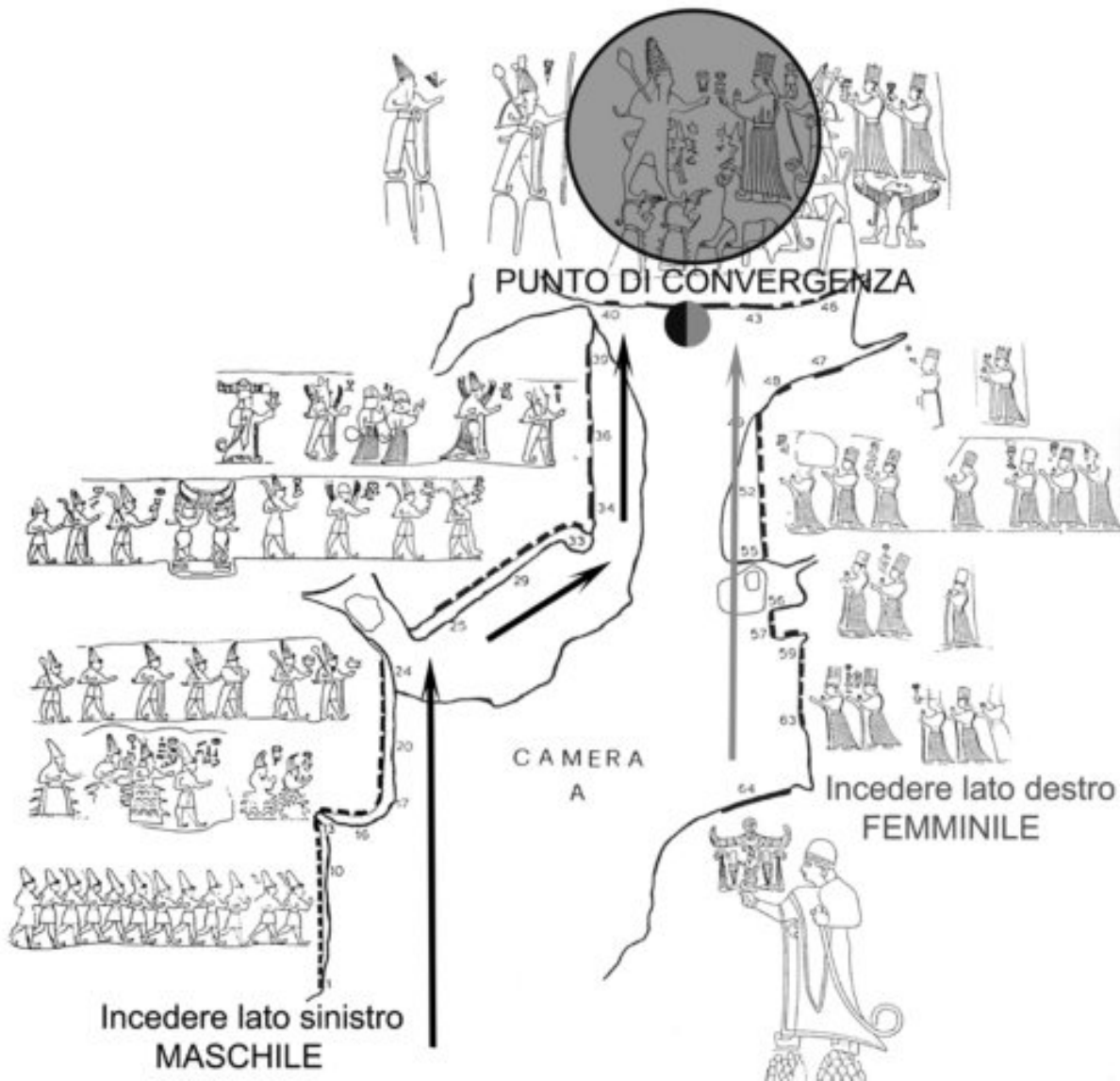
Innanzitutto va evidenziata l’edificazione sul fronte meridionale (sul quale si aprono gli accessi alle due camere principali) di un “avancorpo” finalizzato alla trasformazione del complesso roccioso in vera e propria struttura templare, con accesso alle due camere principali che assumono funzione di cella. La seriazione cronologica di queste fasi edilizie è oggi sottoposta a revisione, soprattutto in relazione agli eventi scultorei che caratterizzano le decorazioni delle due camere (da ultimo Seeher 2011, 125-140), le caratteristiche principali possono essere schematicamente riassunte come segue(Fig. 1a-b).

Camera A:(Fig.2)

- esecuzione sulle pareti della camera principale di una complessa decorazione scultorea raffigurante due teorie/serie divine, rispettivamente di divinità maschili sulla parete di sinistra, e femminili lungo la parete di destra, che si incontrano sulla parete di fondo nella raffigurazione delle due più importanti divinità, maschile e femminile, del pantheon della corte hittita dell’epoca (v. da ultimo Hutter 2021, 189-192);

- la maggioranza delle divinità raffeggiate è accompagnata da una composizione di segni geroglifici posta davanti al volto, a mo’ di “fumetto”, la quale, spesso attraverso rimandi iconici, ha il fine di identificare il nome; gli stessi tratti iconografici che caratterizzano la rappresentazione delle diverse divinità sono in stretta relazione con le funzioni e gli attributi che di esse conosciamo attraverso le fonti scritte;

- la decorazione scultorea della Camera A, con le due processioni che trovano il fuoco nel punto di incontro, si presenta, quindi, organizzata secondo un ben preciso schema di storytelling il cui fine principale è quello della celebrazione del pantheon tardo-imperiale, legato alla dinastia regia;



Res. 2 - A Odasının story-telling stratejilerini gösteren kabartma “programı” (Marazzi, 2010).

Fig. 2 - Il “programma” scultoreo della Camera A; in evidenza le strategie di story-telling (da Marazzi 2010).

- IV. Tuthaliya’nin anıtsal kabartma temsili-nin A Odası’nın hemen girişinde konumlan-dırılmış olması, bu hükümdarın tapınağın yeni düzeninin “kurucu kralı” olarak ilan edildiğini teyit etmektedir.

B Odası:

B Odası da, doğu ve batı duvarları üzerinde, güneyden kuzeye doğru yönlendirilmiş bir dizi kabartma sergilemektedir. Öte yandan mevcut kabartma süslemelerine ilişkin “sistemik” bir değerlendirmeyi güçleştiren de bir dizi sorun bulunmaktadır. Bugün üzerinde hala tartışılan birinci nokta, bu odanın orijinal girişinin, bazı araştırma-

- la rappresentazione scultorea monu-mentale di Tuthaliya IV, subito all’in-gresso della Camera A conferma la ce-lebrazione di questo dinasta come “re fondatore” del nuovo assetto del santuario.

Camera B:

Anche la Camera B presenta una se-rie di rilievi orientati da sud verso nord, sulle due pareti occidentale e orienta-le. Una serie di problemi rendono tut-tavia complessa una valutazione “si-stemica” della decorazione scultorea.

Il primo punto, ancora oggi dibattuto,

cıların öne sürdüğü gibi (yukarıdan kayan bir kaya parçasının koridoru kapatmasından önce) güneyden olması gerektiğidir (Res. 3; bkz. Bittel vd. 1941, 17' de çeşitli bölümler; Bittel vd. 1975, 45-49; Neve 1989; son olarak Seeher 2011, 117).

Güneyden orijinal bir giriş bulunduğu varsayımı geçerli sayılmadığı takdirde dahi (ki bu varsayım öndeki binaların değerlendirilmesine yönelik de bir dizi sonuç doğurabilir; **Res. 3a**; konu ile ilgili güncel bilgi: bkz. Schachner 2015, 71s.) açıkça görüldüğü gibi, B Odası, anıt tarihinin belirli bir anında, odanın, işlevi henüz belirsiz olan (altar? heykel?) kaide zemininin de bulunduğu kuzey ucuna (Res. 3b) doğrudan bağlanan, batıdan bir girişin varlığını gerektiren özel bir işlev yüklenmiş olmalıdır.

Son Hitit kralı II Şuppiluliuma döneminde kalma ayrıntılı bir çivi yazılı belgenin (KBo 12.38) yorumlanmasına dayanan mevcut görüş, bu dönüşümlerin B Odası'nın kral IV. Tuthaliya onuruna, oğlu Şuppiluliuma'nın arzusuyla bir tapınak-mezar işlevi üstlendiği sırada gerçekleştiği yönündedir. Söz konusu heykelin kimi ya da neyi (merhum kral IV. Tuthaliya'nın kendisini mi, yoksa güneş tanrısı Arinna'yi mi) temsil ettiği de aynı şekilde tartışma konusudur. (Bkz. Bolatti Guzzo, Marazzi 2004 ve 2022; Seeher 2011, 159-161).

Son olarak, bu belirsizliklerin haricinde de, B Odası kabartma süslemeleri ile ilgili sistematik bir değerlendirmeyi, en azından bugüne kadar güçlü bir şekilde etkilemiş olan iki sorun bulunmaktadır:

- doğu duvarında "Kılıç Tanrısı" kabartması ile ve IV. Tuthaliya aedikulası arasındaki doğal kaya yüzey, yaklaşık 2 metre genişliğinde bir açıklık oluşturacak şekilde kesinlikle uğramaktadır. Orijinalinde, kazı ekibi tarafından da öne sürüldüğü gibi, bir ya da birden fazla (mutlaka süslemeli) orthostat ile kapatılmış olması gereken (A Odası'nda bulunan bazı "pencere"lerde olduğu gibi) bu öge, büyük olasılıkla, hemen kuzeyinde, mevcut zemin kotunun 1 metre yukarısında yer alan IV. Tuthaliya aedikulası ile de bağlantılı olmalıdır.

-12 ktonik tanrı kabartmasının (Y69-80) bulunduğu batı duvarı 12. Tanrı figürünün

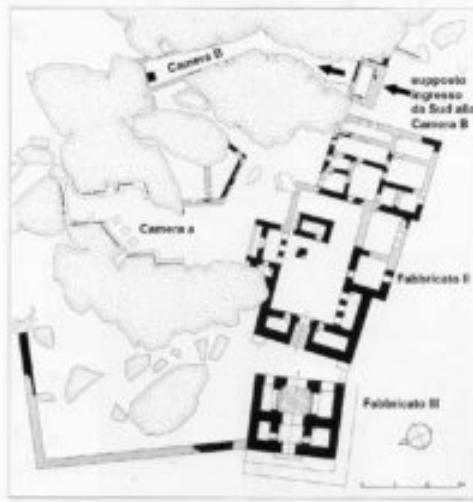
riguarda l'originario ingresso a questa camera, che, a detta di alcuni studiosi doveva essere da sud, prima dell'occlusione del corridoio d'ingresso causata dallo slittamento dall'alto di una porzione di roccia (Fig. 3; v. le diverse posizioni in Bittel et al. 1941, 17; Bittel et al. 1975, 45-49; Neve 1989; da ultimo Seeher 2011, 117).

Anche se non si accetta come valida l'ipotesi di un originario ingresso da Sud (ipotesi che porterebbe tra l'altro a una serie di conseguenze per la valutazione degli edifici antistanti (Fig. 3a); v. in proposito quanto di recente espresso in Schachner 2015, 71s.), appare evidente che, in un preciso momento della storia del monumento, la Camera B abbia assunto una particolare funzione comportante l'ingresso da Ovest conducente direttamente all'estremo nord della Camera (Fig. 3b), dove, tra l'altro è stata ritrovata la base di un possibile piedistallo la cui funzione rimane egualmente incerta (altare? statua?). L'opinione corrente, che si fonda sulla interpretazione di un preciso testo cuneiforme (KBo 12.38) dell'epoca dell'ultimo dinasta hittita (Suppiluliuma II), vorrebbe che tali cambiamenti siano intervenuti a quando la Camera avrebbe assunto la funzione di santuario funerario in onore del re Tuthaliya IV per volere del figlio Suppiluliuma. Chi o cosa rappresentasse questa statua (se lo stesso re defunto Tuthaliya IV o la divinità del Sole di Arinna) è egualmente oggetto di dibattito (v. Bolatti Guzzo, Marazzi 2004 e 2022; Seeher 2011, 159-161).

Infine, anche al netto di queste incertezze, rimangono due problemi relativi alle decorazioni scultoree della Camera B, che ne hanno, almeno fino a oggi, fortemente condizionato una valutazione sistemica: - lungo la parete est, fra il rilievo del cd. "Dio-Spada" e l'aedica di Tuthaliya IV è presente una interruzione della parte rocciosa naturale della larghezza di quasi 2 m che all'origine, sulla base di quanto affermato dagli scavatori, doveva essere "chiusa" (come è il caso anche di alcune "finestre" presenti nella Camera A) da uno o più ortostati certamente decorati, da connettere, con una certa verisimiglianza, proprio con l'aedica di Tuthaliya IV che segue immedia-

hizasında, duvarın bir dizi taş bloğu ile tamamlanarak arkadaki kuzey duvarını yakalaması, ya da (batı girişinin daha sonraki bir doneme ait olduğu olasılığı kabul edilmediği takdirde) B Odası'nın bu yöndeki giriş köşesini oluşturması gereken noktada, aniden kesintiye uğramaktadır. Bu durumda da, orijinalinde yine kabartma heykellerle bezemiş orthostatlar içermiş olabilecek bir boşluk söz konusudur.

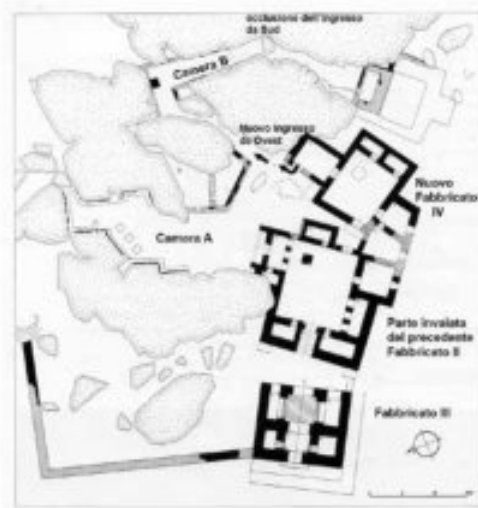
tamente verso nord, a un'altezza di più di 1 m rispetto all'odierno piano pavimentale; - lungo il lato ovest, dove è posizionato il rilievo delle 12 divinità ctonie (Y69-80), la parete si interrompe ex abrupto all'altezza della 12a divinità, proprio nel punto dove una serie di blocchi dovevano chiuderla fino a intercettare la parete nord di fondo, o, nel caso in cui non si accetti la seriorità dell'ingresso ovest, andare a costituire l'angolo di accesso alla Camera B su questo versante.



a



b



Res. 3 - B Odası girişine ilişkin olası seçenekler ve öndeki binalarla olan ilişkisi: a) Bina (Bauwerk) II evresi ile ilişkili olarak varsayılan güneyden giriş; b) Bina (Bauwerk) IV evresi ile ilişkili olarak, güney koridorunun kapanması ve batıdan (yeni?) giriş (Bittel et al 1975 planına dayanarak).

Fig. 3 - Le possibili variazioni di accesso alla Camera B e la relazione con i fabbricati antistanti: a) L'ipotizzato accesso da Sud in connessione con la fase del Fabbriato (Bauwerk) II; b) Occlusione del corridoio sud e (nuovo?) accesso da Ovest in connessione con la fase del Fabbriato (Bauwerk) IV (sulla base planimetrica di Bittel et al. 1975).

2. Yazılıkaya'da heykel diyakronileri?

Detaylı bir diyakronik bir tespiti ilişkin sorunlar B Odası'nın düzeni ve ön taraftaki binaların inşa evreleri ile doğrudan ilişkili ise, A Odası'nda bulunan kabartma heykellerin yapım evrelerine ilişkin de bazı sorunlar ortaya çıkmaktadır. Tanrı figürlerinin iki sıra halinde resmedildiği kompozisyonun bütüncül bir plana göre gerçekleşmediğine dair bir dizi ipucu, Robert Alexander tarafından 1986'da yayınlanan (ve ne yazık ki sonraki yıllarda yeterince dikkate alınmamış olan) bir kitapta zaten ortaya konmuştu. Duvar yüzeylerinin dekorasyon sürecinde kullanılan farklı ekolleri ayırtma girişimi de bu görüşün bir devamıdır. Tanrı figürlerine eşlik eden bazı hiyeroglif yazıtların incelenmesi sonucunda da, farklı yapım evrelerinin varlığını doğrulayan yeni ipuçları ortaya çıkmaktadır (bkz. Bolatti Guzzo, Marazzi 2016, 34-36, Y14-16).

Alexander'in yaklaşımı, iki kurala göre hareket etmiştir: bir yandan üslupsal ve teknik bir değerlendirmeye dayalı olarak tapınaktaki eserlerde çalışan farklı el gruplarının ayırt edilmesi, diğer yandan, III. Hattuşili krallığının son yılları ile, sondan bir önceki kral III. Arnuwanda arasındaki dönemde yaşanmış bir siyasi-dini temsil projesinin diyakronik rekonstrüksiyonu (bkz. Res. 4).

3. Yazılıkaya kabartmalarına yeni bir yaklaşım

Yazılıkaya'da, 2015 yılından beri süren araştırmaların başlangıcında, çeşitli sorunlar ortaya çıkmıştı.

En baştaki konu, kabartmaların hacimsel özelliklerini, taş yüzeylerindeki mevcut aşınmalara rağmen, uygun bir şekilde ortaya koyabilen 3 boyutlu modellerinin üretilmesi aşamasına gelebilmektir; nitekim, kabartmalara ilişkin güvenilir bir üslup analizi, ancak detaylı bir belgeleme çalışması ile mümkün olabilirdi. Bu sorun, alt bölümleri ancak 1800'lerin yarısından itibaren (önce G. Perrot, daha sonra E. Chantre tarafından) kazılan B Odası duvarlarına göre daha uzun süre bozulma koşullarına maruz kalmış olan A Odası'nın duvarlarında daha da önemli

Anche in questo caso resta uno spazio che forse all'origine poteva comprendere la messa in opera di ortostati caratterizzati da ulteriori decorazioni scultoree.

2. Diacronie scultoree a Yazılıkaya?

Se i problemi relativi a una precisazione diacronica toccano direttamente l'assetto della Camera B e il rapporto con le fasi costruttive degli edifici antistanti, alcuni interrogativi si pongono anche per quanto attiene alle fasi del progetto scultoreo della Camera A. Una serie di indizi che la composizione delle due teorie/serie divine non sia avvenuta secondo un piano messo in opera in forma unitaria furono messi in evidenza già nel 1986 in un'opera (purtroppo poco considerata negli anni successivi) di Robert Alexander, al quale si deve anche il tentativo di individuare le diverse scuole all'opera nel processo di decorazione delle superfici parietali. Ulteriori indizi sull'esistenza di diverse fasi decorative sono, d'altra parte, rilevabili anche da un'analisi di alcune iscrizioni geroglifiche che accompagnano le divinità (v. Bolatti Guzzo, Marazzi 2016, 34-36, Y14-16). L'approccio di Alexander si muoveva secondo due direttive: da un lato l'individuazione dei gruppi di mani all'opera nel santuario sulla base di un'analisi stilistica e tecnica, dall'altro la ricostruzione diacronica di un progetto di rappresentazione politico-religiosa fra gli ultimi anni di regno di Hattusili III e il regno del penultimo re Arnuwanda III (Fig. 4).

3. Un nuovo approccio alle sculture di Yazılıkaya

All'inizio delle ricerche, cominciate nel 2015, a Yazılıkaya si ponevano quindi diverse problematiche.

Innanzitutto arrivare alla elaborazione di modelli tridimensionali che permettessero una resa congrua delle volumetrie delle decorazioni scultoree a fronte della situazione di degrado delle pareti rocciose; infatti, soltanto sulla base di una documentazione adeguata risultava possibile condurre un'analisi stilistica attendibile dei rilievi scultorei. Il problema si mostrava particolarmente

The Work of the Sculptors at Yazılıkaya				
	Fraktin Master	First Assistant	Yazılıkaya Master	Second Assistant
Hattušili III 1275–1250 B.C.	55–55a 54 56–60	(54–60) 49–53 48	40 39–34 46a–47	(40–34)
Tudhaliya IV 1250–1220 B.C.			81–82 67–68 33–25 41–46 (45–46) (43)	(67–68) (33–25) (41–42) (44) 24–1 61–63
Arnuwanda III 1220–1200 B.C.		36–37* 82* 65–66* 69–80 64		
Šuppiluliuma II 1200–1190 B.C.				
() = assistance				
* = remodeling				

Res. 4 - Alexander (1986) tarafından önerilmiş olan, farklı heykeltıraş ellerine dayalı diyakronik şema.

Fig. 4 - Lo schema diacronico articolato secondo le diverse “mani” degli scultori elaborato da Alexander 1986.

hale gelmekteydi. (Bolatti Guzzo, Marazzi, Pepe, Repola ve Tilia 2018, 62-64, Marazzi 2020, Marazzi, yayın aşamasında).

Aynı derecede önemli bir başka konu, kabartmalara eşlik eden hiyeroglif yazıtların (farklı ışık koşullarında dahi) çıplak gözle görülmesi güç olan detaylarını belirlemek amacıyla, çok yüksek çözünürlüklü bir dizi tespit çalışmasının yürütülmesi gerekliliğiydi. Bu konuda da dikkatler (özellikle 1975’de H. Güterbock tarafından gerçekleştirilen yayının ardından, E. Masson tarafından, yeni alçı kopyalara dayalı olarak ortaya atılan – ve yine Güterbock tarafından şiddetle eleştirilmiş olan çeşitli değerlendirmeler nedeniyle) yine A Odası üzerinde odaklanmıştır (Güterbock 1975, Masson 1981, Güterbock 1982).

2015-2019 yılları arasında alanda gerçekleştirilen tespit çalışmalarında üretilen verilere, kabartmaların bazılarına yönelik

te önemli per le pareti della Camera A, rimaste più a lungo esposte ai fenomeni di degrado rispetto a quelle della camera B, la cui parte inferiore era stata fatta oggetto di scavo soltanto a cominciare dalla metà dell’800, con gli interventi prima di G. Perrot e, successivamente, di E. Chantre (Bolatti Guzzo, Marazzi, Pepe, Repola and Tilia 2018, 62-64; Marazzi 2020; Marazzi forthcoming).

Altrettanto importante risultava la necessità di condurre una serie di rilevazioni ad altissima definizione delle iscrizioni geroglifiche accompagnanti le sculture al fine di arrivare a individuare particolari difficilmente visibili (anche sotto diverse condizioni di luce) a occhio nudo. Anche in questo caso l’attenzione si è focalizzata sulla Camera A, soprattutto a fronte, dopo l’edizione di H.G. Güterbock del 1975, delle divergenti interpretazioni proposte da E. Masson sulla base di nuovi calchi, for-

Area	Numero Rilevo (File)	Protocollo File	Numero foto della camera rilevata (Rilevazioni fotografiche)	Rilevato il con scanner a Laser strutturale (con riferimento alla sequenza di file .obj)	Rilevato solo forme e/o calchi della Gipsformerei e nel Pergamon-Museum di Berlino (solo per i procedimenti fotografici) ■ a cura di: [nome]
Ingresso alla Camera A	Gruppo Y 65-66	Y65-66.pst	100	Y65-66.obj	
Camera A	Gruppo Y1-12 Y13	Y13.pst	24	Y1-13.obj	
	Y14	Y14.pst	25		
	Y15	Y15.pst	26	Y55-56.obj	
	Y16	Y16.pst	20	(Y14.obj, Y15.obj, Y16.obj)	
	Sequenza Y 36a-34	Y16a-34.pst	20	Y16a-34.obj	
	Y22	Y22.pst	20	(Y16a.obj, Y17.obj, Y18.obj, Y19.obj, Y20.obj, Y21.obj, Y22.obj, Y23.obj, Y24.obj)	
	Y24	Y24.pst	20		
	Y25	Y25.pst	23		Calchi: Y25-29 *
	Y26	Y26.pst	26		
	Y27	Y27.pst	25		
	Sequenza Y 28-29	Y28-29.pst	88	Y25-33.obj	
	Y30	Y30.pst	29	(Y25.obj, Y26.obj, Y27.obj, Y28.obj, Y29.obj, Y30.obj, Y31.obj, Y32.obj, Y33.obj)	
	Y31	Y31.pst	25		
	Y32	Y32.pst	25		
	Y33	Y33.pst	20		
	Y34				
	Y35	Y35-35.pst	43	Y36-38.obj	Calchi: Y34 *
	Sequenza Y 36-37	Y36-37.pst	67	(Y36.obj, Y37.obj, Y38.obj, Y39.obj, Y40.obj, Y41.obj)	Calchi: Y36-38 *
	Y38	Y38-39.pst	44		
	Y39				
	Y40	Y40.pst	39	Y40-46.obj	Calchi: Y42-46 *
	Y41	Y41.pst	143	(Y41.obj, Y42.obj, Y43.obj, Y44.obj, Y45.obj, Y46.obj)	Forme: Y42-46 *
	Sequenza Y42-46	Y41-46.pst	467		
	Sequenza Y 46a-47	Y46a-47.pst	37	Y46a-48.obj	Calchi: Y46a *
	Y 46a-Forma 1043 (= H Q) della Gipsformerei Berlin			Modello interpolato [file obj] da ARTEC STUDIO (modello interpolato con la sequenza 46a-47) .pst	Forme: Y46a *
	Y48	Y48.pst	28	Y46a-48.obj	Calchi: Y48 *
	Y49	Y49.pst	24		
	Y50	Y50.pst	17		
	Y51	Y51.pst	21	Y49-55.obj	
	Y52	Y52.pst	31	(Y49.obj, Y50.obj, Y51.obj, Y52.obj, Y53.obj, Y54.obj, Y55.obj)	
	Y53	Y53.pst	57		
	Y54	Y54.pst	29		
	Y55	Y55.pst	29		
	Y56	Y56-57.pst	48	Y56-58.obj	
	Y57			(Y56.obj, Y57.obj, Y58.obj)	
	Y58	Y58.pst	25		
	Y59	Y59-60.pst	49		
	Y60			Y59-63.obj	
	Y61			(Y60.obj, Y61.obj, Y62.obj, Y63.obj, Y64.obj)	
	Y62	Y61-63.pst	39		
	Y63				
	Y64	Y64.pst	83	Y64.obj	Calchi: Y64 *
Camera B	Sequenza Y 65-66	Y65-66.pst	70	Y65-66.obj	Calchi: Y72-75 *
	Y61	Y61.pst	173	Y61.obj	Calchi e Forme: Y61 *
	Y62	Y62.pst	64	Y62.obj	Calchi: Y62 *
	Y63	Y63.pst	74	Y63.obj	
Yekbas	Durante la campagna 2015 è stato rilevato il cc. Blocco di Yekbas e pezzo di base strutturata, che verosimilmente appartiene alla sequenza della processione funeraria fra Y55 e 56 (file: Y63a501_1000000.obj)				

Res. 5 - Yazılıkaya kabartmaları, Berlin Gipsformerei'de bulunan kalıp ve alci kopyalar ile Yekbas'ta bulunan ve araştırmacıların B Odası'ndaki kaide ile ilişkili olduğunu düşündükleri heykel parçası ile ilgili tarama (scanning) işlemlerine ilişkin tablo.

Fig. 5 - Tabella delle procedure di scanning eseguite sui rilievi di Yazılıkaya, sui corrispondenti calchi e forme presso la Gipsformerei di Berlino e della base di statua rinvenuta a Yekbas ritenuta da alcuni studiosi rappresentare parte della statua originariamente collocata sul basamento della Camera B.

olarak C. Humann tarafından 1882 yılında gerçekleştirilen ve Berlin Gipsformerei'de halen korunmakta olan kalıp ve alçı kopyalara ilişkin veriler de eklenmiştir. Berlin'deki kopyalar ve kalıplarla ilgili olarak 2017 kışında yürütülen incelemeler, bunların orijinal heykellerin günümüzdeki (gerek doğal faktörlerin gerekse ziyaretçilerin neden olduğu tahribatların sonucunda bozulan) mevcut durumuna kıyasla daha az bozulmuşluk sergilediklerini göstermiştir (Bolatti Guzzo, Marazzi, Pepe, Repola and Tilia 2018, 62-64, Marazzi 2020, Marazzi, yayın aşamasında).

temente criticate dal Güterbock stesso (Güterbock 1975; Masson 1981; Güterbock 1982). Ai dati delle rilevazioni eseguite in loco negli anni 2015-2019, si sono inoltre aggiunti quelli relativi alle matrici, e ai relativi calchi in gesso di alcune sculture eseguite da C. Humann nel 1872, ancora conservati presso la Gipsformerei di Berlino. La campagna di rilevazione delle matrici e dei calchi berlinesi, condotta nell'inverno del 2017, ha infatti permesso di accertare come questi riproducessero in molti casi uno stato decisamente meno degradato (a

Yukarıda değinilen konulara ek olarak, B Odası'nın doğu duvarında gerçekleştirilen fotogrametri çalışması, bugün çıplak gözle görülmesi mümkün olmayan bir kabartmanın izlerini ayırt etme imkânı sağlayarak, bu mekânın süsleme programı hakkındaki araştırmalara yönelik yeni öğeler ortaya koymuştur. Epigrafik bulgularla ilgili olarak bugüne kadar yayınlanmış olan çalışmalara atıfta bulunmakla yetinerek (bkz. Bolatti Guzzo, Marazzi 2020' da ki özet tablo), burada yalnızca Yazılıkaya kabartma programının yeniden değerlendirilmesi için çıkış noktası oluşturacak olan, hacimsel restitüsyonlarla ilgili bugüne kadar ulaşılmış olan sonuçlara odaklanmayı amaçlıyoruz.

4. Belgeleme yöntemleri

Res. 5 de özetlendiği gibi, tapınağın kabartmalı duvarlarındaki belgeleme çalışması, çeşitli yöntemler kullanılarak gerçekleştirilmiştir: 1) yüksek çözünürlüklü fotogrametri çekimleri; 2) dinamik yapılandırılmış ışık tekniği ile tarama; 3) sabit yapılandırılmış ışık ile tarama; 4) kaya yerleşkesinin bütününe yönelik çeşitli tip lazer tarayıcı ve drone (İHA) çekimleri. Tablo 1'de bugüne kadar üretilmiş modellerden bazı örnekler sunulmaktadır; Bu konuda akılda tutulması gerekli bir konu, tümü yer referanslı olan bu modellerin interpolasyonu ile, çeşitli yöntemlerle üretilmiş kısmi modellerdeki bilgilerin tümünü içeren ve böylece kaya yerleşiminin bütününden, hiyeroglif yazıtların detayına kadar çok yüksek çözünürlükte çıktı üretebilme imkânı sağlayan, dinamik ve "kompleks" bir modelin oluşturulmasının mümkün olabileceğidir.

Son olarak, kabartma heykellerin tekil modellerinin sanal görüntüleme ortamında gerçekleştirilen manipülasyonu, çıplak gözle görülemeyen ayrıntıları da içeren üç boyutlu görüntüler elde etme imkânı sağlamıştır.

5. Modellerin analizine yönelik 3 boyutlu altlıklar

Devam etmekte olan çalışmaları örneklemek amacıyla, üretilen modeller-

causa non solo di fattori naturali ma anche di danni arrecati da visitatori) rispetto a quello odierno degli originali (Bolatti Guzzo, Marazzi, Pepe, Repola and Tilia 2018, 62-64; Marazzi 2020; Marazzi forthcoming).

Va infine aggiunto che la fotogrammetria eseguita sulla parete orientale della Camera B, alle cui problematiche si è già sopra accennato, ha permesso di individuare le tracce di una parte di decorazione scultorea oggi praticamente invisibile a occhio nudo e quindi di fornire ulteriori elementi relativi al problema del progetto scultoreo di questo ambiente. Rinviando a quanto fino a oggi pubblicato per quanto attiene ai risultati epigrafici (v. il quadro riassuntivo in Bolatti Guzzo, Marazzi 2020), intendiamo concentrarci in questa sede sui soli risultati fino a oggi raggiunti relativi alla restituzione delle volumetrie, punto di partenza per una rinnovata valutazione del progetto scultoreo di Yazılıkaya.

4. Le procedure di rilevazione

Come è riassunto alla Fig. 5, le rilevazioni delle pareti decorate del Santuario sono state effettuate utilizzando diverse procedure: 1) riprese fotogrammetriche ad alta risoluzione; 2) scanning con tecnica a luce strutturata dinamica; 3) scanning con luce strutturata fissa; 4) riprese con diverse tipologie di laserscanner e via drone per il complesso roccioso nel suo insieme. Alla Tav. I si presentano alcuni esempi di modelli particolari fino a oggi generati; va a tal proposito tenuto presente che, essendo tutti i modelli georeferenziati, la loro interpolazione permetterà la costruzione di un modello "complesso" dinamico, capace cioè di contenere tutte le informazioni dei modelli parziali generati attraverso le diverse procedure e di offrire, conseguentemente, una resa 3D ad altissima definizione dal particolare delle iscrizioni geroglifiche, fino all'insieme del complesso roccioso. Infine, la manipolazione dei modelli delle singole decorazioni scultoree in ambiente di visualizzazione virtuale ha permesso di ottenere rappresentazioni tridimensionali contenenti elementi non visibili a occhio nudo.

den yola çıkarak görüntülenebilen volumet-
rilerden bazı örnekler sunmak istiyoruz.
Örnek olarak, A Odası'ndaki kadın ve erkek
tanrıların toplanmasını temsil eden kabart-
malardan, orta derecede bozulmuşluk du-
rumu sergileyen iki kabartma belirlenmiş-
tir: Y16 ve Y61

Bunların her biri için, aşağıdaki sıralamaya
göre sunum yapacağız:

- 1- Dokulu ortofoto çekimi (Res. 6, yu-
karıda);
- 2- Dokusuz ortofoto çekimi (Res. 6,
aşağıda);
- 3- Sanal ortamda, dinamik yapılan-
dırılmış ışıkla tarama yöntemiyle
üretilmiş (dolayısıyla yüzeyin ve
ışığın yönünü ayarlama imkânı sağ-
layan) bazı dokusuz model görü-
nümleri (Res. 7);
- 4- Ortofotogrametri yöntemi üretilmiş,
obj formatında gelişmiş sanal orta-
ma aktarılmış (dolayısıyla yüzeyin ve
ışığın yönünü ayarlama imkânı sağ-
layan) bazı dokusuz model örnekleri
(Res. 8 a-b).

Bu noktada, kabartmaların tespiti ile il-
gili bir konuya dikkat çekmek gerekiyor:
Başlangıçta düşünülenin aksine, ortofotog-
rametri ile üretilen ve sanal ortamda görü-
tülen obj modelleri, kabartmaların ana
hatlarını daha açık bir şekilde ortaya koyar-
ken, yapılandırılmış ışıkla tarama yöntemi-
le üretilen modeller, kabartma zemininin
hazırlanma detayını daha hassas bir şekilde
ortaya çıkarmakta, böylece hiyerogliflerin
çıplak gözle görülemeyen detaylarını oku-
mak imkânı sağlamaktadır (Tab. 1e'de sunu-
lan örnekte olduğu gibi).

Bu noktadan yola çıkarak, kabartma yü-
zeylerinin, zaman içerisinde maruz kaldık-
ları hava koşulları nedeniyle oluşan aşınma
ve “düzleşme” sonucu değişen derinlikleri-
ni telafi etmek amacıyla, ortofotogrametri
yöntemi ile elde edilmiş obj modeller üze-
rinde, sanal ortamda, kabartma düzlemine
dik eksende %200 oranında bir germe
işlemi uygulanmıştır.

Burada önermekte olduğumuz sonuç
(Res. 8c), gerek kabartmanın ana hatlarının,

5. Le basi tridimensionali per l'analisi dei modelli

Presentiamo, a titolo esemplificativo del
lavoro in corso di svolgimento, una serie di
esempi delle volumetrie osservabili attra-
verso alcuni modelli.

Sono state scelte come esempi due
sculture della processione maschile e fem-
minile della Camera A, che si trovano in
uno stato di degrado medio: Y16 e Y61.

Per ognuna di esse presentiamo nell'or-
dine:

1. la ripresa ortofotografica texturizzata
(Fig. 6 in alto).

2. La ripresa ortofotografica detexturiz-
zata (Fig. 6 in basso).

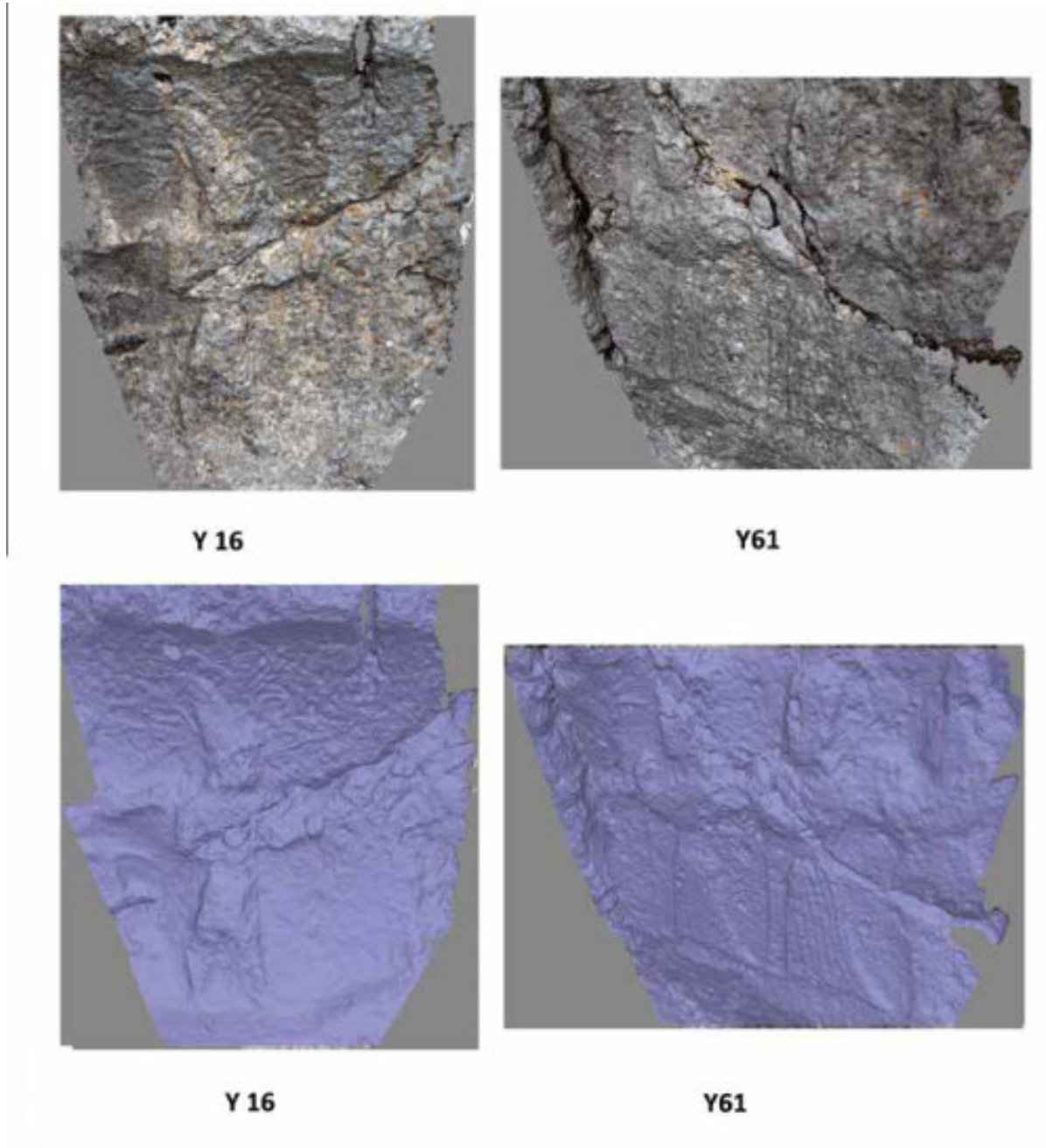
3. Una serie di viste del modello detextu-
rizzato da scanning a luce strutturata dina-
mica in ambiente virtuale spinto, quindi con
possibilità di variazione dell'orientamento
della superficie e di illuminazione (Fig. 7).

4. Una serie di viste del modello detex-
turizzato generato da ortofotogrammetria
e importato in formato obj in ambiente vir-
tuale avanzato, quindi con possibilità di va-
riazione dell'orientamento della superficie
e di illuminazione (Fig. 8a-b). Va a questo
punto notato che, per l'evidenza delle vo-
lumentrie, contrariamente a quanto si era
pensato inizialmente, i modelli obj generati
da ortofotogrammetria e visualizzati in am-
biente virtuale ne rendono più chiaramente
la consistenza, mentre i modelli generati da
scansione a luce strutturata rendono con
molta più precisione il dettaglio della prepa-
razione degli sfondi e, conseguentemente,
permettono di arrivare a leggere particola-
ri delle iscrizioni non visibili a occhio nudo
(come è il caso dell'esempio presentato alla
Tav. 1e). Su questa base si è operata, sempre
in ambiente virtuale, sui modelli obj gene-
rati da orto fotogrammetria una procedura
di stretching del 200% sull'asse perpendico-
lare al piano scultoreo, al fine di arrivare a
bilanciare la profondità della scultura, che
aveva subito fenomeni di dilavamento e
quindi di “appiattimento”.

Il risultato, che qui proponiamo (Fig. 8c),
è stato particolarmente interessante sia in
relazione alla definizione esatta dei contor-

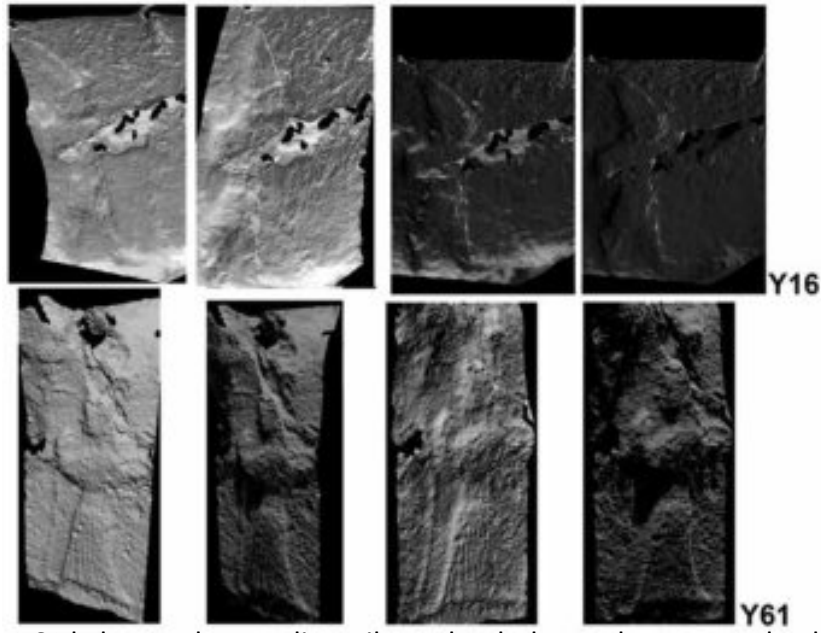
arka plana göre net bir şekilde belirlenmesi anlamında, gerekse özgün volumetriklerin gelecekteki sanal rekonstrüksiyonlarına yönelik olarak, hacim kaybı olan alanların belirlenmesi anlamında oldukça dikkat çekicidir.

ni della scultura rispetto allo sfondo, sia per l'individuazione delle aree di perdita volumetrica e quindi per possibili future ricostruzioni virtuali della volumetria originaria.



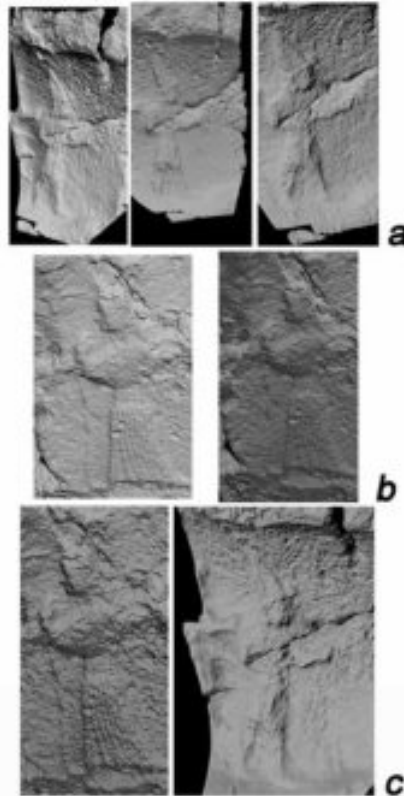
Res. 6 - Y16 ve Y61 kabartmalarının ortofotogrametri ile üretilen modelleri: a) Dokulu; b) Dokusuz.

Fig. 6 - I modelli derivati da ortofotogrammetria dei rilievi Y16 e Y61: a) testurizzati; b) detesturizzati.



Res. 7 - Y16 ve Y61 kabartmalarının dinamik yapılandırılmış ışık taramasıyla oluşturulan modelleri: ana hatların ve volumetrilerin incelenmesine yönelik olarak sanal ortamda farklı konum ve ışık koşullarında.

Fig. 7 - I modelli dei rilievi Y16 e Y61 generati da scanning a luce strutturata dinamica: le diverse posizioni in differenti condizioni di luce in ambiente virtuale per la messa in evidenza di contorni e volumetrie.



Res. 8 - a-b) Ortofotogrametri ile üretilmiş, sanal ortamda dokusuz hale getirilerek obj formatında görüntülenen modeller; c) 8.a-b modellerinin sanal ortamda germe işlemine tabi tutulmuş hali.

Fig. 8 - a-b) Modelli derivati da ortofotogrammetria, detexturizzati e visualizzati in formato obj in ambiente virtuale; c) Gli stessi modelli di 8a-b sottoposti a procedura di stretching in ambiente virtuale.

6. B Odası doğu duvarı

B Odası doğu duvarının bir bölümündeki bazı anomaliler, Yazılıkaya kabartmaları üzerinde 2018 yılında yürütülen petrografik incelemeler sırasında zaten dikkati çekmişti.

Solunda IV. Tuthaliya aedikulasının (Y83) yer aldığı, “Kılıç Tanrısı” temsili (Y82) ile (kayadaki doğal bir çatlamadan dolayı oluşan) pencere arasında kalan duvar parçasındaki doğal kaya zemin, yüzeyin çökertilmesi ve zımparalanması şeklindeki Hitit dönemine tarihlenebilecek bir işlem ile dikkatli bir şekilde hazırlanmış görünmektedir (Res. 9a). Bu hazırlama biçimi, tapınağın diğer duvarlarındaki kabartma süslemeli yüzeylerdeki durum ile benzerlik göstermektedir. Bu yüzey “Kılıç Tanrısı”nın yer aldığı yüzeyle birleşmekte, ancak alt kısmı bir çeşit basamak oluşturacak şekilde, “Kılıç Tanrısı”nın bulunduğu zemine göre 30 cm kadar yukarıda kalmaktadır. Bu yüzeyin üzerinde, yani “Kılıç Tanrısı” kabartmasının solunda, uygun ışık koşullarında bugün hala çıplak gözle görülebilecek, yaklaşık 40 cm genişliğinde ve işlenmiş yüzeyin bütün yüksekliğini kaplayan bir çeşit kabarıklık bulunmaktadır (Res. 9b). B Odası’nın doğu duvarının bu kısmının toprak dolgudan en son temizlenen bölüm olması ve duvar yüzeyinin ancak belirli ışık koşullarında detaylı olarak gözlenebilmesi nedeniyle, K. Bittel yukarıda tanımlanan bu anomaliyi ancak 1941’de gerçekleştirdiği yayında gündeme getirerek, olasılıkla (“Kılıç Tanrısı” ve IV. Tuthaliya’nın aedikulası arasında kalan” çatlak/pencere” boşluğunu kapatan (muhtemelen süslemeli) taş bloklarla birleşmesi gereken bir “tamamlanmamışlık” izi olarak kabul etmiştir (Bittel et al. 1941, 103). Daha sonra, 1975’de yaptığı yayında, K. Bittel bu konuya geri dönerek, sola dönük bir figür olma olasılığını dışlamadan, “pencere”nin iki yanındaki izlere dikkat çekerek, bu boşluğun orijinalinde, günümüzde kaybolmuş olan bir ya da daha fazla orthostat ile kapatılmış olması gerektiğini öne sürmüştür (Bittel et al. 1975, 164). P. Neve, 1989 yılında yayınladığı bir bildiride konuya farklı bir yorum getirmiştir. Araştırmacıya göre, bu “tamamlan-

6. La parete est della Camera B

Già durante le indagini petrografiche condotte nel 2018 suirilievi di Yazılıkaya si notarono alcune anomalie lungo un tratto della parete est della Camera B.

La parete compresa fra la rappresentazione del “dio spada” (Y82) e la finestra, dovuta a una fessurazione naturale della roccia, alla cui sinistra segue l’aedicula di Tuthaliya IV (Y83), appare, infatti, già in epoca hittita essere stata accuratamente preparata a mezzo di abbassamento e levigatura della parete naturale (Fig. 9a). Tale preparazione corrisponde a quella degli sfondi delle superfici con decorazione scultorea su tutte le pareti del santuario. Tale superficie si raccorda a quella del “dio spada”, ma la sua parte inferiore batte un piano di ca. 30 cm più in alto rispetto a quello del “dio spada” stesso, andando così a formare una sorta di gradino. Su di essa, alla sinistra quindi del rilievo del “dio spada”, si può ancora oggi notare a occhio nudo, in condizioni di luce favorevoli, un sorta di rigonfiamento che comprende in altezza l’intera superficie preparata e in larghezza si svolge per ca. 40 cm (Fig. 9b). Dal momento che questa parte della parete orientale della Camera B fu liberata per ultima dal suo riempimento e che l’andamento della sua superficie è osservabile nel dettaglio solo in condizioni particolari di luce, fu soltanto nella pubblicazione del 1941 che K. Bittel fece presente l’anomalia sopra descritta, e postulò la possibilità che si trattasse delle tracce di un “non finito”, da mettere forse in connessione con i blocchi (probabilmente scolpiti) che dovevano chiudere la “fessura/finestra” fra il “dio spada” e l’aedicula di Tuthaliya IV (Bittel et al. 1941, 103). Lo stesso K. Bittel ritornava, nella pubblicazione del 1975, sull’argomento e, non escludendo la possibilità che si trattasse di una figura incedente verso sinistra, confermava, attraverso l’osservazione delle tracce di lavorazione della parete ai due margini della “finestra”, che questa doveva originariamente essere chiusa dalla messa in opera di uno o più ortostati oggi andati perduti (Bittel et al. 1975, 164). Una diversa interpre-

mamış” heykel izi, daha sonra daha sağda, mevcut konumunda gerçekleştirilmiş olan” “Kılıç Tanrısı” heykelinin, duvar yüzeyinin elverişsiz durumundan dolayı terkedilmiş ilk taslağından başka bir şey değildir (Neve 1989, 362). Diğer yandan Neve bildirisinde “pencere’nin kapatılması sorunu üzerinde durmamış, böylece daha sonra kaybolmuş olabilecek bir başka kabartma süslemesinin varlığı hipotezini dikkate almamıştır.

2019 yılı çalışmaları sırasında, P. Neve önerisini ikna edici bulmayarak, dinamik yapılandırılmış ışıkla tarama yöntemi ile doğu duvarının tümüne yönelik, detaylı bir ortofotogrametrik belgeleme çalışması yapılmasına karar verilmiştir (Bolatti Guzzo, Marazzi, Pepe and Repola 2020, 48-52; Res. 9c).

Bu şekilde üretilen modeller, kaya yüzeyinin gerçekten bir başka kabartmanın izlerini taşıdığını açıkça göstermektedir. Bir “tamamlanmamışlık” durumunun varlığı, ya da (daha büyük olasılıkla) kabartmanın mevcut durumunun uzun süreli ve yoğun bir aşınma sürecinin bir sonucu olması olasılıklarının kesin bir şekilde dışlanması mümkün olmasa da, belgeleme ile ortaya çıkan ana hatlar, sola doğru, yani süslemenin devam ettiği tahmin edilen ve bugün ne yazık ki kaybolmuş olan orthostatın kapatması gereken “pencere” tarafına doğru yönelmiş bir kadın figürünü oluşturuyor görünmektedir. (Res. 10 ve 11a). Polos izleri de taşıyan kadın figürü, üzerindeki giysinin özellikleri bakımından, Y 47 kabartması ile yakın bir benzerlik göstermektedir (Res. 11b).

Ortofoto ile belgeleme yöntemi ile üretilen model, K. Bittel tarafından da daha önce belirtildiği şekilde, “pencere”nin her iki yanında, orijinalinde üzerini kapatan bir ya da daha fazla orthostatın varlığına dair izler taşıdığını çok açık bir şekilde doğrulamaktadır (bkz. Res.12, 3D model).

Kuzeye doğru yönelmiş olan yeni kadın figürü kabartması dikkate alındığında (K. Bittel tarafından da varsayıldığı gibi) kapatma orthostatının, aedikula ile de bütünleşen ve bütün sahnenin başlangıcını temsil eden bir kabartma ile süslenmiş olması geçerli bir olasılık haline gelmektedir. Hala varsayım düzeyinde olmakla birlikte, bugün

taziyone ne dava P. Neve, in un contributo del 1989. Secondo lo studioso, l’apparente “non finito” non sarebbe altro che un primo abbozzo della scultura del “dio spada”, poi abbandonato e ricollocato più a destra (dove si trova oggi) a causa del cattivo stato della superficie rocciosa (Neve 1989, 362). Nel suo contributo, d’altra parte, non si soffermava sul problema della chiusura della “finestra” e quindi non considerava l’ipotesi di un’ulteriore originaria decorazione scultorea successivamente andata perduta.

Non convinti della soluzione di P. Neve, si decise, durante la campagna del 2019, di eseguire sia un’accurata rilevazione ortofotogrammetrica che una scansione a mezzo di luce strutturata dinamica dell’intera porzione della parete orientale (Bolatti Guzzo, Marazzi, Pepe and Repola 2020, 48-52; Fig. 9c).

I modelli così generati mostrano chiaramente come la parete rocciosa mantenga effettivamente tracce di un ulteriore rilievo. Sebbene non si possa escludere con sicurezza se si tratti di un “non finito” o che invece, come appare più probabile, che lo stato della scultura sia dovuto a un forte e lungo fenomeno di dilavamento, i contorni offerti dalle rilevazioni eseguite appaiono identificare un personaggio femminile incedente verso sinistra, cioè in direzione della “finestra” dove si suppone che la decorazione scultorea dovesse continuare sull’ortostato posto a chiusura, oggi purtroppo andato perduto (Figg. 10 e 11a). La figura femminile in questione, della quale appaiono anche tracce del polos, mostra, anche sulla base della forma della veste, una stretta similitudine con il rilievo Y 47 (Fig. 11b).

Il modello derivato dal rilievo ortofotografico conferma inoltre molto chiaramente, come già considerato da K. Bittel, che la “finestra” presenta, lungo i due lati di destra e di sinistra, le chiare tracce dell’impostazione dell’ortostato (o degli ortostati) che originariamente doveva(-no) chiuderla (v. il modello 3D alla Fig. 12).

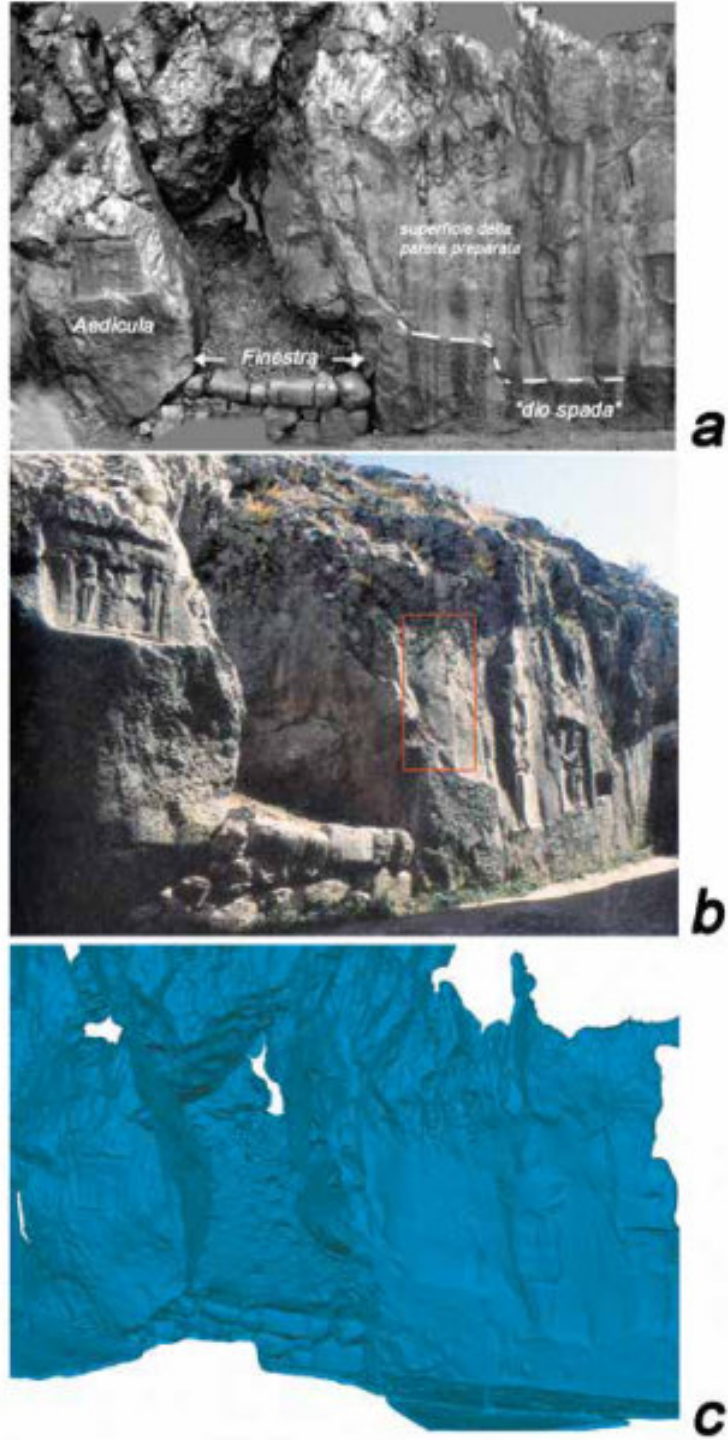
Tenuto conto del nuovo rilievo femminile incedente verso Nord, risulta pertanto verosimile (come già ipotizzato da K. Bittel) che l’ortostato di chiusura fosse decorato con un rilievo di cui l’aedikula fosse par-

mevcut olmayan orthostat üzerindeki kabartmanın, hemen sonrasında yer alan aedikula ile de ilişkili olabilecek şekilde (gerek konumu gerekse yerleştirildiği yüksekliğin önerdiği gibi) kraliyet figürünü betimlediği düşünülebilir. KRALIÇE+KRAL+STEL/ALTAR/KÜLT HEYKELİ sıralaması, daha erken bir örneğini Alaca kapısı hakkındaki araştırmalarda bulmaktadır (bkz konu ile ilgili: Alexander 1989 e Taracha 2011; tarihlleme ile ilgili: Schachner 2011, 207-21, Müller-Karpe et al. 2009'a atıfla). B odasının kuzey duvarı üzerinde yer alan kaidenin bir tanrı heykeli/temsili, bir altar ya da bir stele ait olup olmadığı bilinmemekle birlikte, konumu doğu duvarının son kısmındaki varsayılan "Kadın figürü" (=KRALIÇE)+KRAL+Aedikula sıralaması ile tam olarak uyumludur.

Öte yandan, B Odası'nın kabartma programının ayrıntılı bir diyakronik incelemesi sorunu varlığını sürdürmektedir. Nitekim, Tuthaliya 'ya adanmış bir "mozole" işlevi kabul edildiği takdirde dahi (bugün çoğu araştırmacı tarafından kabul edildiği, doğu duvarındaki öne sürülen kabartma sıralamasının da doğruladığı gibi (bkz son olarak: Seeher 2011, 159-164, plan görünümü altında; bkz. Schachner 2011, 103 e 165s.) kabartma süslemelerinin (veya bir bölümünün) söz konusu kral henüz hayatta iken mi gerçekleştirildiği, dolayısıyla gerek Oda'da yer alan diğer kabartmalarla gerekse bitişik A Odası'ndaki kabartmalarla nasıl bağlantılandırılacağı sorusu geçerliliğini korumaktadır.

te integrante e che il nuovo rilievo quindi rappresentasse l'inizio dell'intera scena. Anche se ancora a livello di ipotesi, si può pensare che il rilievo sull'ortostato andato perduto raffigurasse proprio la figura regia, cui l'aedícula immediatamente susseguente poteva riferirsi (come tanto la posizione, quanto l'altezza alla quale è impostata sembrerebbero suggerire). La sequenza REGINA+RE+STELE/ALTARE/STATUA DI CULTO trova, d'altra parte, un suo precedente nelle teorie scultoree del portale di Alaca (v. in proposito Alexander 1989 and Taracha 2011; sulla datazione Schachner 2011, 207-21, con rif. a Müller-Karpe et al. 2009). Se la base presente lungo la parete Nord della Camera B supportasse una statua/rappresentazione di una divinità, un altare o una stele, non è dato saperlo con certezza; la sua collocazione, tuttavia, si armonizza pienamente con l'ipotizzata sequenza "Personaggio femminile (=REGINA)+RE+Aedícula" sulla parte finale della parete orientale.

Rimane, tuttavia, problematica una scansione diacronica dettagliata del programma scultoreo della Camera B. Se infatti se ne interpreta la funzione quale "mausoleo" dedicato a Tuthaliya (come ritenuto oggi dalla maggioranza degli studiosi, e come la supposta sequenza scultorea della parete orientale sembrerebbe confermare, v. da ultimo Seeher 2011, 159-164; sotto il profilo planimetrico v. Schachner 2011, 103 e 165s.) resta aperto il problema se/come quale parte della decorazione scultorea sia stata eseguita quando il re in questione era ancora in vita e, di conseguenza, sia il rapporto interno con le altre sculture presenti nella stessa Camera, sia con le sculture eseguite nella adiacente Camera A.



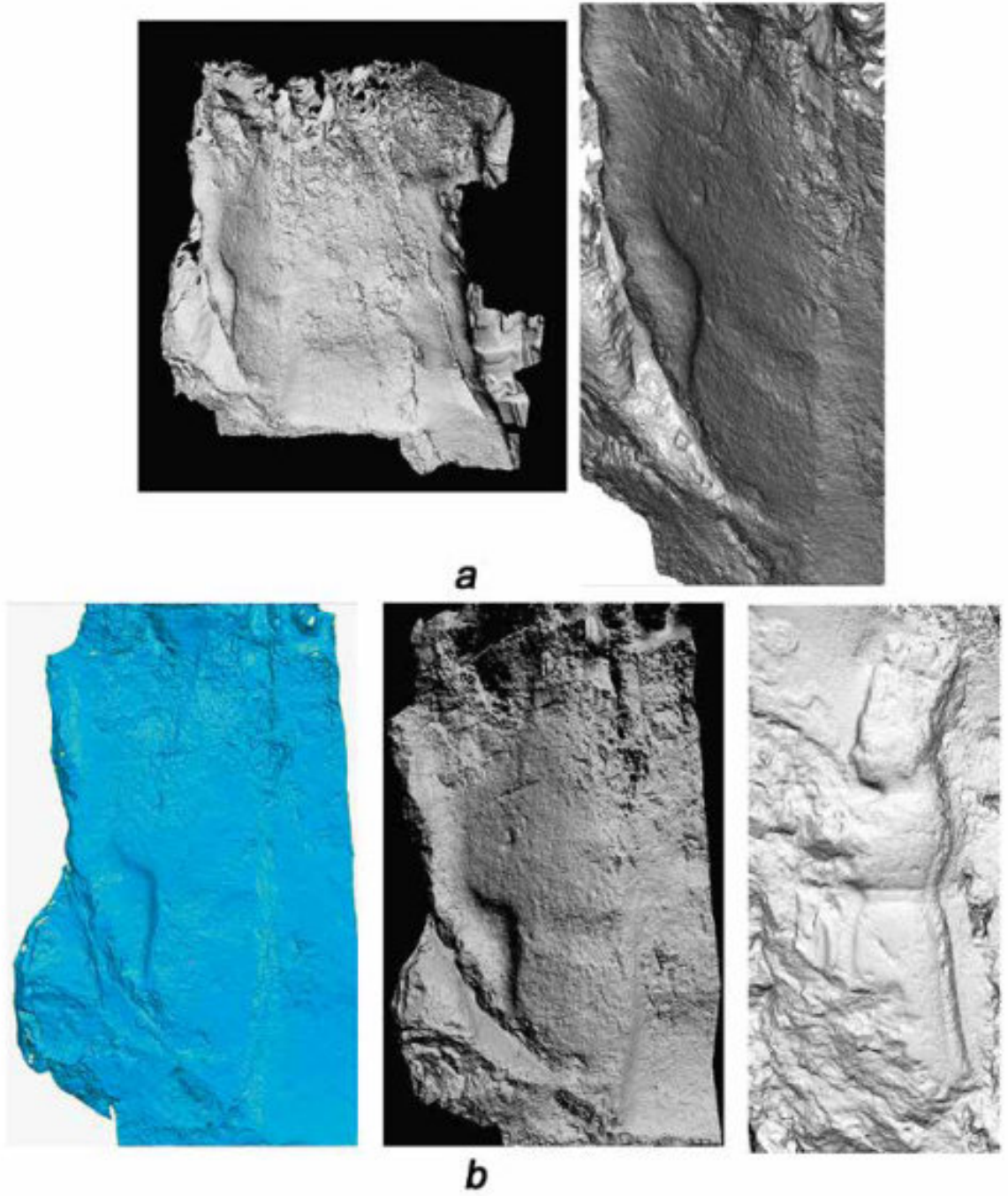
Res. 9 - B Odası doğu duvarının “Kılıç tanrısı” kabartması ile IV. Tuthaliya aedikula’sı arasındaki bölümü: a) Zımparalanmış yüzey, pencere, ve IV. Tuthaliya aedikula’sı arasındaki yükseklik bağlantıları (dokusuz ortofotogrametrik görüntüden); b) Aynı duvarın özel ışık koşullarındaki (yeni kabartma yüzeyini gösteren) görüntüsü c) Ortofotogrametri ile üretilen 3 boyutlu model.

Fig. 9 - La parete Est della Camera B compresa fra il rilievo del “dio spada” e l’aedícula di Tuthaliya IV: a) I rapporti fra i livelli altimetrici delle superfici levigate, della “finestra” e dell’aedícula di Tuthaliya IV (da ortofotogrammetria detesturizzata); b) Foto della stessa parete in particolari condizioni di luce (in evidenza l’area del nuovo rilievo); c) Modello 3D generato da ortofotogrammetria.



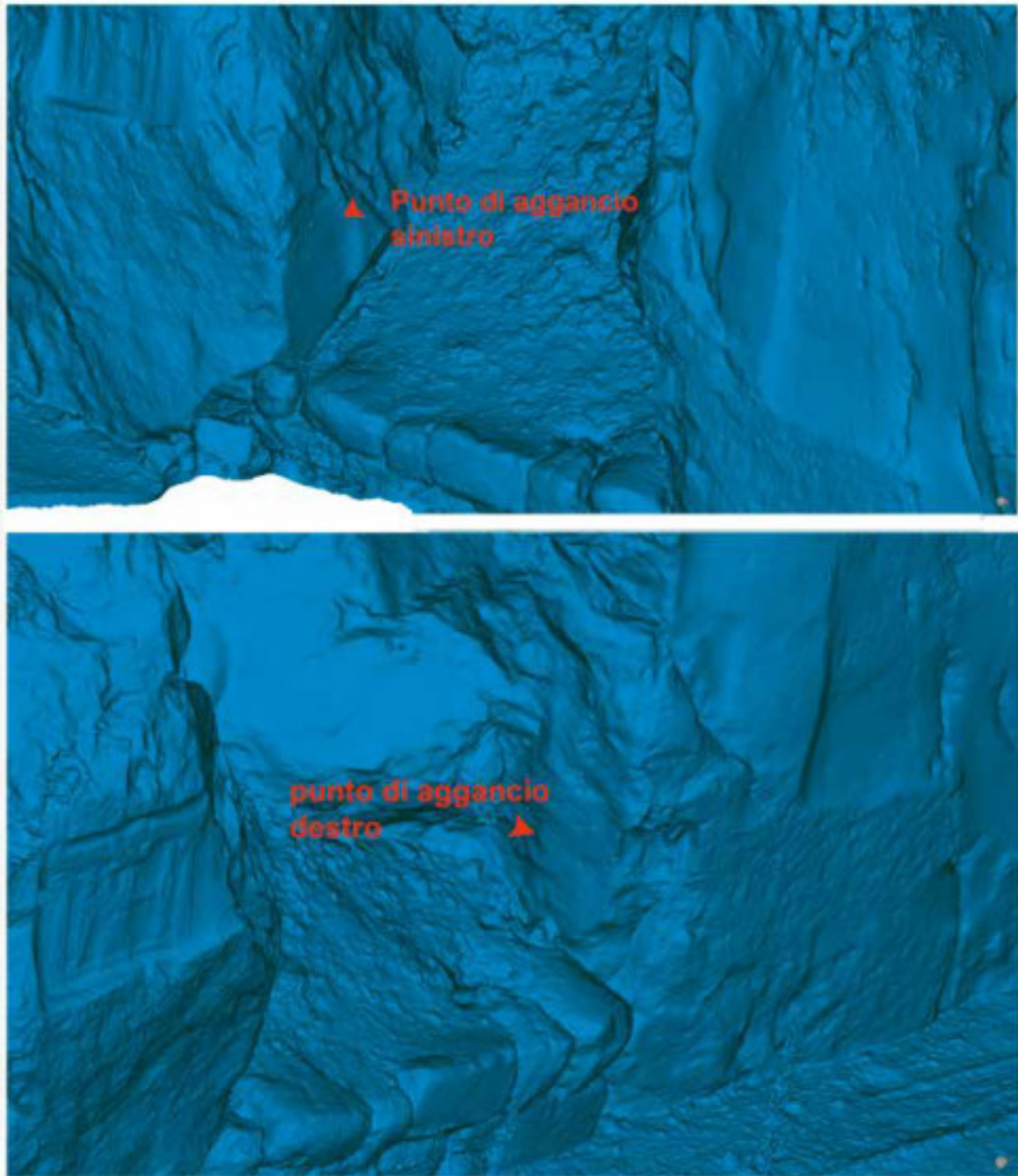
Res. 10 - B Odasının doğu duvarının sanal ortamda gör nt lenen 3 boyutlu modelinden iki detay.

Fig. 10 - Due particolari del modello 3D della parete orientale della Camera B visualizzati in ambiente virtuale.



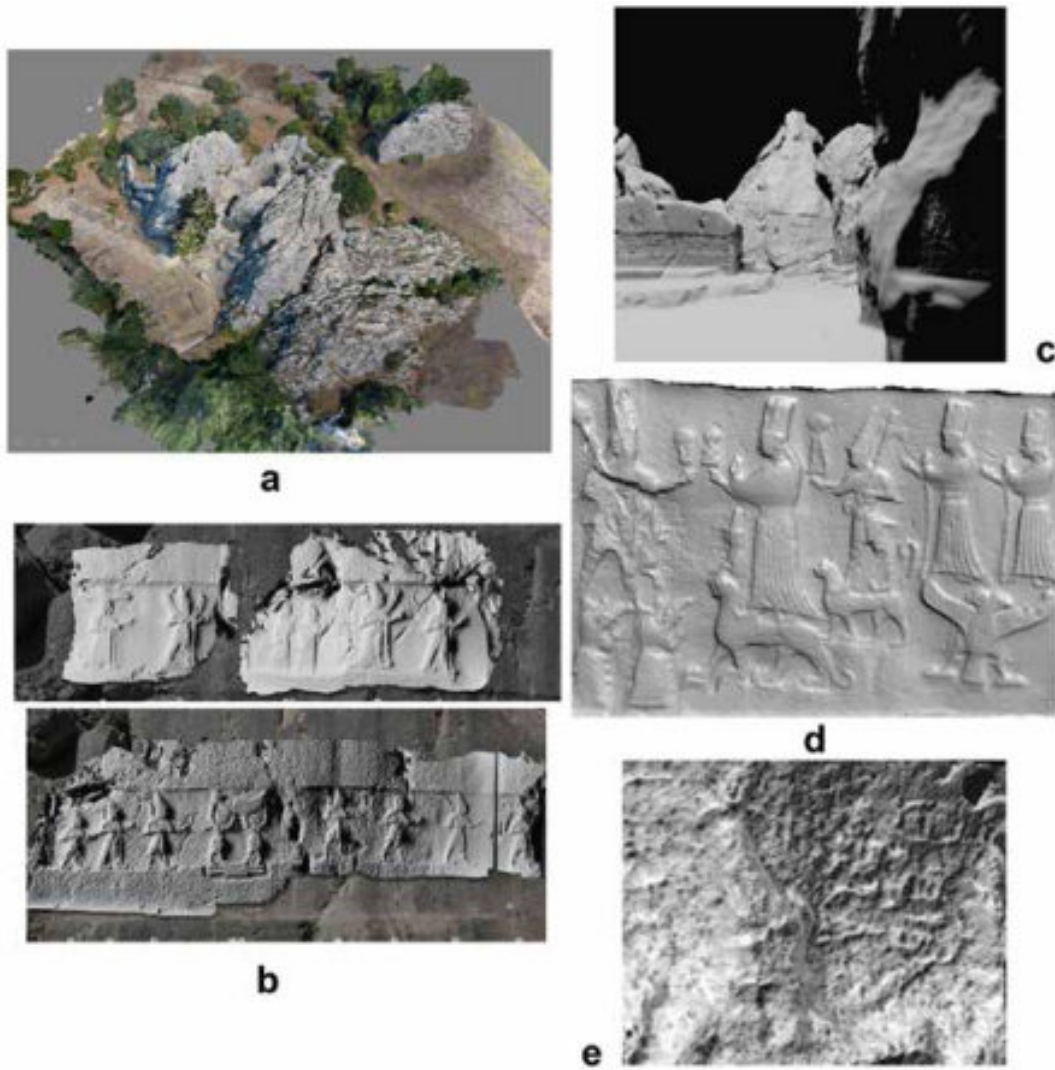
Res. 11 - B Odasının doğu duvarındaki yeni kabartma: a) Dinamik yapılandırılmış ışık taraması ile oluşturulan üç boyutlu modelin sanal ortamda farklı açılarda ve ışık koşullarında görüntüleneni iki görünümü; b) Solda: ortofotogrametri ile üretilmiş ve sanal ortamda farklı ışık koşulları altında ve açılarda görüntüleneni üç boyutlu modelden iki görünüm; sağda: A odasındaki Y47 kabartmasının dinamik yapılandırılmış ışık altında tarama ile elde edilmiş üç boyutlu modeli.

Fig. 11 - Il nuovo rilievo sulla parete orientale della Camera B: a) Due immagini del modello tridimensionale generato da scanning a luce strutturata dinamica visualizzato in ambiente virtuale sotto diverse condizioni di luce e di rotazione; b) a sinistra: due immagini del modello tridimensionale generato da ortofotogrammetria visualizzato in ambiente virtuale sotto diverse condizioni di luce e di rotazione; a destra: modello tridimensionale da scanning a luce strutturata dinamica del rilievo Y47 della Camera A.



Res. 12 - B Odası doğu duvarı “pencere” sine ait modelden, kaybedilmiş olan kapatma ögesi bağlantı noktalarını gösteren detay.

Fig. 12 - Particolare del modello della “finestra” sulla parete orientale della Camera B, con evidenza dei punti di aggancio della chiusura andata perduta.



Yazılıkaya'ya ilişkin çeşitli üç boyutlu modeller: a) IHA ortofotogrametrisi ile elde edilen, kaya yerleşiminin bütününe gösteren model; b) Sol duvarın interpolasyon modeli (erkek tanrı figürleri): TOF lazer tarayıcısı ile üretilen dokulu model (arka planda) dinamik yapılandırılmış ışıkla (dokusuz) tarama yöntemi ile üretilen heykel modelleriyle (ön planda) birleştirilmiştir; c) A Odası'nın dokusuz "birleşik" modelinden bir görünüm (TOF lazer tarayıcısı ile üretilmiş yerleşim modeli ile heykellere ilişkin dinamik yapılandırılmış ışıkla tarama yöntemiyle üretilen modellerin interpolasyonu ile üretilmiştir. d) A Odası arka duvarındaki kabartma süslemelerinin ortofotogrametri ile üretilmiş modeli; e) Dinamik yapılandırılmış ışık altında tarama ile elde edilmiş dokusuz modelden Y15 'e ait hiyeroglif yazıt detayı

I diversi modelli tridimensionali di Yazılıkaya: a) Modello dell'intero complesso roccioso derivato da ortofotogrammetria eseguita via drone; b) Modello interpolato della parete di sinistra (processione delle divinità maschili): il modello testurizzato derivato da scanlaser TOF (qui sullo sfondo) è stato interpolato con i modelli delle decorazioni scultoree derivati da scansione a luce strutturata dinamica (qui in primo piano detesturizzati); c) Un'immagine del modello "complesso" detesturizzato della Camera A ottenuto per interpolazione del modello da scansione laser TOF dell'intero complesso interpolato con i modelli delle decorazioni scultoree da scansione a luce strutturata dinamica; d) Modello della decorazione scultorea della parete di fondo della Camera A derivato da ortofotogrammetria; e) Particolare dell'iscrizione geroglifica di Y15 dal modello detesturizzato generato da scansione a luce strutturata dinamica trattato in ambiente di visualizzazione virtuale

Kaynakça - Bibliografia

Alexander, R.L. 1986. *The Sculpture and Sculptors of Yazılıkaya*. Newark - London – Toronto: Univ. of Delaware Pr.

Alexander, R.L. 1989. "A Great Queen on the Sphinx Piers at AlacaHüyük." *AnSt* 39: 151-158.

Bittel, K. 1934. *Die Felsbilder von Yazılıkaya. NeueAufnahmen der DeutschenBoğazköy-Expedition* 1931. Bamberg: Buch- und Kunstdruckerei Bamberger Tagblatt.

Bittel, K., R. Naumann and H. Otto 1941. *Yazılıkaya. Architektur, Felsbilder, Inschriften und Kleinfunde*. Leipzig: J.C. HinrichsVerlag.

Bittel, K. ed. 1975. *Das Felsheiligtum von Yazılıkaya*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Bolatti Guzzo, N., M. Marazzi, C. Pepe, L. Repola and S.S. Tilia 2018. "3D-Scanning in Hattusa." *AA* 2018/1: 44-66.

Bolatti Guzzo, N., M. Marazzi, C. Pepe and L. Repola 2020. "3D-Scanning imGroßenTempel, Yazılıkaya, Nişantaşı und demLöwentor." *AA* 2020/1: 41-56.

Bolatti Guzzo, N., and M. Marazzi 2004. "Storiografia hittita e geroglifico anatolico: per una revisione di KBo 12.38." In *Šarnikzel. Hethitologische Studien zum Gedenken an Emil Orger*, edited by D. Grodek and S. Röble, 155-185. Dresden: Otto Harrassowitz Verlag.

Bolatti Guzzo, N., and M. Marazzi 2016. "Die hieroglyphischen Beischriften der Reliefdarstellungen in der Kammer B von Yazılıkaya." *AA* 2016/1, 34-42.

Bolatti Guzzo, N., and M. Marazzi 2020. "Epigraphische Forschungen: 2014-2020." *News from the Lands of the Hittites* 3-4: 211-236.

Bolatti Guzzo, N. and M. Marazzi 2022. "Some reflections on the Nişantaşı inscription and related issues." In *Studies in Honour of Mario Liverani*, 500-520, Münster: Ugarit-Verlag.

Güterbock, H.G. 1975. "Die Inschriften." In Bittel, K. ed. 1975, 167-188.

Güterbock, H.G. 1982. *Les hiéroglyphes de Yazılıkaya. À propos d'un travail récent*. Paris: Edition Recherche Sur Les Civilisations.

Hutter, M. 2021. *Religionsgeschichte Anatoliens: vom Ende des dritten bis zum Beginn des ersten Jahrtausends*. Stuttgart: Kohlhammer.

Marazzi, M. 2010. "Scrittura, percezione e cultura: qualche riflessione sull'Anatolia in età hittita." *KASKAL* 7: 219-225.

Marazzi, M. 2020. "Neue "Ausgrabungen" im Vorderasiatischen Museum und in der Gipsformerei zu Berlin." In *Anatolia Between the 13th and the 12th century BCE*, edited by S. de Martino and E. Devecchi, 177-208, Firenze: LoGisma.

Marazzi, M. forthcoming. "New 'excavations' in the Pergamon-Museum and in the Gipsformerei of Berlin and new elements for the study of the decorative programme of Kammer B in Yazılıkaya."

Masson, E. 1981. *Le panthéon de Yazılıkaya. Nouvelle lectures*. Paris: Edition Recherche Sur Les Civilisations.

Müller Karpe et al. 2009. "Untersuchungen in Kayalıpınar und Umgebung". In A. Müller Karpe and V. Müller Karpe (eds), MDOG 141, 2009, 173-238.

Neve P. 1989, "Einige Bemerkungen zu der Kammer B in Yazılıkaya". In *Anatolia and the Ancient Near East. Studies in Honor of Tahsin Özgüç*, edited by Emre K., Mellink M., Özgüç N. 345-355. Ankara: Anadolu Medeniyetleri Arastırma ve Tanıtma Vakfı Yayınları.

Schachner, A. 2011. Hattusha. Auf der Suchenachdemsagenhaften Großreich der Hethiter. München: Beck Verlag.

Schachner, A. 2015. "Die Ausgrabungen in der Unterstadt von Hattusa 2009-2014: Erste vorläufige Ergebnisse." *Studia Asiana* 9: 67-82.

Schachner, A. 2016. "Die Ausgrabungen in Boğazköy-Hattuša 2015." *AA* 2016/1: 1-47.

Schachner, A. 2018. "Die Ausgrabungen in Boğazköy-Hattuša 2017." *AA* 2018/1: 1-72.

Schachner, A. 2020. "Die Ausgrabungen in Boğazköy-Hattuša 2019." *AA* 2020/1: 11-66.

Seeher, J. 2011. *Gods Carved in Stone. The Hittite Rock Sanctuary of Yazılıkaya*. Istanbul: Ege Yayınları.

Taracha P. 2011. "The Iconographic Program of the Sculptures of Alacahöyük." *JANER* 11: 132-147.

Eski Anadolu seramik sanatı. Kültepe’de Asur Ticaret Kolonileri Çağı tasvirli seramik sanatı: son kazılardan yeni bilgiler

L'arte del vasaio in Anatolia antica.
Il repertorio figurativo della ceramica di Kültepe durante il periodo delle colonie as-sire: nuovi dati dagli scavi recenti

Fikri Kulakoğlu*, Luca Peyronel**

*Ankara Üniversitesi \ Università di Ankara

**Milano Üniversitesi \ Università degli Studi di Milano

Orta Anadolu'da figüratif bezemeli çanak-çömlek Orta Tunç Çağı'nda çok yüksek kalite ve önemli teknik gelişmişlik seviyelerine ulaşmıştır.

Özellikle M.Ö. 2. Binyıl'ın ilk yüzyıllarında, yani Kapadokya'daki Eski Asur kolonilerinde (M.Ö. 2000 ve 1700 yılları arasında) Kanesh/Nesha antik merkezindeki atölyelerden çok iyi belgelenmiştir (Kulakoğlu - Kangal 2011). Aplike bezemeli kapların üretimi, özellikle de hayvanların belirli kısımlarının ve temsillerinin geniş ve çeşitli modellemelerinin applike edildiği theriomorfik kaplar çok popülerdi (Dupré 1993; Kulakoğlu 1999). Sonraki yüzyıllarda gelişerek Hitit

La produzione ceramica a decorazione figurativa dell'Anatolia centrale durante il Bronzo Medio raggiunge livelli di altissima qualità e di notevole complessità tecnica ed è assai ben documentata soprattutto dalle botteghe dell'antico centro di Kanesh/Nesha a Kültepe, durante i primi secoli del II millennio a.C., nel periodo delle cosiddette colonie paleoassire di Capadocia (tra 2000 e 1700 a.C.) (Kulakoğlu - Kangal 2011). Di particolarissimo virtuosismo artigianale risulta la manifattura di vasi a decorazione plastica, con una ampia e variata gamma di soluzioni che sperimentano e sviluppano rappresentazioni

maddi kültürünün çok tipik bir yönü haline gelen bu son derece uzmanlaşmış üretimin (Boehmer 1983), Orta Tunç Çağı Anadolu topraklarında ve Geç Tunç Çağı'nda Hitit krallığı ve imparatorluğunun ortaya çıkışı ve gelişimi sırasında sembolik anlamları, ideolojiyi ve ritüelleri araştırmak için temel öneme sahip olduğu ortaya çıkmaktadır.

Seramiklerin kabartma figüratif öğelerle süsleme geleneği Orta Anadolu'da Neolitik dönem kadar erken bir tarihte ortaya çıkmıştır. Özellikle Niğde yakınlarındaki Köşk Höyük'ten gelen zengin belgelerde hayvan ve insan figürleri görülmektedir. Genel olarak, bu bezemeli seramik üretimi, kabartma ve duvar resmi de dahil olmak üzere çeşitli buluntu kategorilerinde bulunan ve karmaşık ve kesinlikle tek tip olmayan sembolizm ile hala zor ve tartışmalı anlamları olan ikonik bir iletişimi belgeleyen hayvansal bir repertuarın yayılımı içinde yer almaktadır (Bischoff 2002).

Faunal unsurların tasviri Kalkolitik ve Erken Tunç Çağlarında da devam eder, ancak bu dönemin son evresinde görülen ve Alişar III çanak çömleği olarak bilinen polikrom geometrik motifli boyalı üretimle bağlantılı olarak farklı dekoratif kodlar daha yaygındır (Emre 1989). Ancak Orta Tunç Çağı'nın başlarında plastik bezeme önemli ölçüde yaygınlaşmış ve çanak-çömleklerin astarlama ve cilalama yoluyla yüzey işlemine tabi tutulmasına ve Erken Tunç Çağı geleneğinin bir gelişimi olan tek renkli boyalı çanak-çömlek sınıfının ortaya çıkmasına paralel olarak belirli tiplerde tanımlanmıştır.

Kabartma bezemeli kaplar, Eski Asur ticaret kolonileri ağı ile çağdaş kronolojik düzeye tarihlenen tabakalara sahip tüm ana merkezlerden, Boğazköy, Alişar Höyük, Kaman Kalehöyük, Acemhöyük, Kayalıpınar ve hepsinden önemlisi Kültepe, antik Kaneş/Neşa'dan gelmektedir.

Bahsedilen son yerleşimde, höyükteki kamu binalarıyla ilişkili olarak ele geçen çok bol malzeme (Özgüç 1999) ve Asurlu tüccarların konutlarının bulunduğu Aşağı Şehir'in yerleşim mahallelerinin tabakalı seviyelerinde (Özgüç 1986) Orta Tunç Çağı boyunca üretimin gelişimini tam olarak takip etmek mümkündür (Res. 1).

animalistiche mediante vasi teriomorfi, modellazione di parti specifiche, elementi applicati (Dupré 1993; Kulakoğlu 1999).

Questa assai specializzata produzione vascolare che troverà sviluppi senza apparente soluzione di continuità nei secoli successivi, divenendo un aspetto tipicissimo della cultura materiale ittita (Boehmer 1983), risulta di fondamentale importanza per indagare valenze simboliche, ideologia e ritualità nei principati anatolici del Bronzo Medio e poi durante l'avvento e lo sviluppo del regno e dell'impero ittita nel Bronzo Tardo.

In Anatolia centrale, la tradizione di decorare la ceramica con elementi figurativi modellati a rilievo compare fin dal Neolitico. Una documentazione particolarmente cospicua proviene dal sito di Köşk Höyük nei pressi di Niğde, dove sono attestate rappresentazioni di animali e di personaggi umani. In generale, questa produzione ceramica rientra nella diffusione di un repertorio animalistico che si ritrova in varie categorie di manufatti, incluso il rilievo e la pittura parietale, e che documenta una comunicazione iconica dal simbolismo complesso e certo non uniforme con significati ancora sfuggenti e dibattuti (Bischoff 2002).

La rappresentazione di elementi faunistici continua anche nel Calcolitico e nel Bronzo Antico, quando tuttavia nella ceramica si sviluppano codici decorativi differenti, legati soprattutto ad una produzione dipinta a motivi geometrici policromi, nota come ceramica di Alişar III (Emre 1989). È solo all'inizio del Bronzo Medio che si diffonde in maniera significativa e si definisce in tipologie specifiche la decorazione plastica, in parallelo all'introduzione di un trattamento della superficie delle ceramiche mediante ingobbiatura e lustratura e ad una classe di ceramica monocroma dipinta, che costituisce uno sviluppo della tradizione del Bronzo Antico.

Vasi decorati a rilievo sono noti in tutti i centri che hanno restituito livelli ascrivibili all'orizzonte cronologico contemporaneo alla rete delle colonie commerciali paleoassire, a Boğazköy, Alişar Höyük, Kaman Kalehöyük, Acemhöyük, Kayalıpınar e, soprattutto, a Kültepe, l'antica Kane-

Bu çanak çömleğin daha sonraki Hitit üretimini etkilediği haklı olarak vurgulanmıştır, ancak kaplar üzerindeki bezemenin hem türleri hem de uygulama ve düzenleme biçimleriyle ilgili farklılıklar vardır (Schoop 2011; Mielke 2017).

sh/Nesha. Solo in quest'ultimo centro è tuttavia possibile seguire compiutamente lo sviluppo della produzione nel corso del Bronzo Medio, attraverso l'abbondantissimo materiale rinvenuto in associazione agli edifici pubblici sul mound (Özgüç 1999)



Res. 1 - Kültepe Örenyeri'nin uydu görüntüsü. ©Kültepe Kazıları Arşivi.

Fig. 1 - Foto satellitare del sito di Kültepe. ©Kültepe Excavations Archive.



Res. 2 - Aslan biçimli kaplar, Kt.86/k. 148 ve Kt. k/k. 231. ©Kültepe Kazıları Arşivi.

Fig. 2 - Vasi a forma di leone, Kt.86/k. 148 e Kt. k/k. 231. ©Kültepe Excavations Archive.

Çeşitli kap türlerine sahip "Basit Mallar" ile birlikte, çömlekçi çarkında yapılan kırmızı (nadiren gri) perdahlı/boyalı çömlekçilik M.Ö. 2. Binyıl'ın ilk yüzyıllarında ortaya çıkmıştır. M.Ö. 2. Binyıl'ın ilk yüzyıllarında, eski Anadolu'da benzeri olmayan, çok yüksek kalite seviyelerine ulaşan, eşzamanlı metal üretimlerinden esinlenen geniş ve iyi biçimlendirilmiş bir form repertuarı (özellikle testiler, çömlekler, fincanlar ve kadehler) ile ortaya çıkmıştır (Emre 1964).

Plastik bezeme bu evrede sıkça görülür ve tamamen farklı uygulamalar gösteren örneklerde belgelenmiştir. Böylece iletişimsel kod, üretildiği seramik sınıftan bağımsız olarak hayvanın görüntüsüne ve şekline yanıt vermiştir. Neredeyse aynı zoomorfik kaplar, şekilde gösterilen aslan biçimli iki kapta olduğu gibi, aslında basit maldan, kırmızı veya koyu cilalı çömlekten yapılmıştır (Res. 2).

Tipolojik düzeyde, ilk genel ayırım zoomorfik ve antropomorfik kaplar, gövde ve ağız kenarında plastik uygulamalar bulunan çeşitli morfolojideki kaplar ve hayvan başlı emzikli ve akatacaklı libasyon kapları arasındaki ayırmadır (Özgüç 1994; 1995a; 1995b; 1996; 2003, 179-222).

Farklı kategoriler, Kültepe'deki Eski Asur kolonilerinin en erken evresinde (Höyük 8. Tabaka, Aşağı Şehir II. Tabaka), konutlardan (Asurlu tüccarlara atıfta bulunanlar da dahil olmak üzere) gömülere ve höyükteki kamu binalarına kadar neredeyse tüm bağlamlarda görülmektedir. Korpus, uzmanlaşmış atölyelerin varlığını ve aynı zamanda uygulama ve denemede büyük bir özgürlüğü ortaya koyan, kesinlikle sadece bu belirli sınıflarla sınırlı olmayan, kaliteli çanak çömlek için geniş ve çeşitli bir talebe bağlı olan çok sayıda örnek içermektedir. En önemli kategori kuşkusuz, boğadan geyiğe ve çeşitli boynuzlu hayvanlara, kedigillerden kuşlara, aynı zamanda yaban domuzu, domuz, yabani tavşan ve balıklara kadar oldukça fazla sayıda hayvan türüne atıfta bulunan, hayvanın tüm vücudunun ya da sadece protomlarının yeniden üretildiği zoomorfik vazolarla temsil edilmektedir.

Genellikle hayvanın sırtına yerleştirilen bir tür boru şeklindeki boyun ve ağızda bir delikten oluşan bu kaplar mutlaka libasyon

e nei livelli stratificati dei quartieri domestici della Città Bassa, dove erano ubicate le abitazioni dei mercanti assiri (Özgüç 1986) (Fig. 1).

È stato giustamente sottolineato il legame diretto della ceramica di questo periodo con la successiva ceramica ittita, sebbene vi siano differenze in relazione tanto alle tipologie quanto alle modalità esecutive e all'organizzazione della decorazione sui vasi (Schoop 2011; Mielke 2017). Accanto alle varie morfologie realizzate in ceramica comune, compare e si afferma nei primi secoli del II millennio a.C. una ceramica prodotta al tornio, con ingobbi rossi, più raramente grigi, lustrata e lucidata, con un ampio e ben formalizzato repertorio di forme (soprattutto brocche, olle, coppe e calici) che si ispirano a coeve produzioni in metallo, raggiungendo livelli qualitativi altissimi, senza eguali nell'Anatolia antica (Emre 1964).

La decorazione plastica compare sovente in questa fase ed è documentata in esemplari che mostrano trattamenti completamente diversi tra loro. Il codice comunicativo rispondeva dunque all'immagine e alla forma dell'animale, indipendentemente dalla classe ceramica alla quale era abbinata. Vasi zoomorfi pressoché identici erano infatti realizzati in ceramica comune di colore marrone chiaro, in ceramica rossa lustrata oppure grigia scuro, come nei due esemplari a forma leonina riportati nella figura (Fig. 2).

Sul piano tipologico una prima generale suddivisione è quella tra i vasi zoomorfi e antropomorfi, i vasi di varia morfologia con applicazioni plastiche sul corpo e sull'orlo, e i vasi da libagione con beccucci e versatoi a protomi di animali (Özgüç 1994; 1995a; 1995b; 1996; 2003, 179-222).

Le diverse categorie sono attestate nella fase più antica delle colonie paleoassire di Kültepe (Livello 8 del Mound, II della Città Bassa) in praticamente tutti i contesti, dalle abitazioni (incluse le numerose riferibili ai mercanti assiri), alle tombe, agli edifici pubblici sul mound. Il corpus comprende una grande quantità di esemplari che rivelano l'affermazione di botteghe specializzate e al contempo una grande libertà nell'esecuzione e nella sperimentazione,

kapları, dolayısıyla da gerçek rytha olarak yorumlanmamalıdır. Aslında, bunlardaki şarap ya da bira içeriğinin doğrudan boru şeklindeki açıklığa yerleştirilen kamışlar aracılığıyla içildiği varsayılan kaplar olabileceği, daha küçük deliklerin ise pişirme sırasında kabın kırılmasını önlemek için havalandırma işlevi gördüğü öne sürülmüştür (Koehl 2013). Kültepe'den gelen olağanüstü belgeler, kuşkusuz törensel ve ritüel faaliyetlerle ilgili bir theriomorfik kap kategorisinin tanımlanmasına olanak sağlamaktadır.

Bir akkadogram (*bibrû*'dan) olan BBRUM terimi (Carruba 1967), daha sonraki Hitit metinlerinde farklı malzeme ve şekillerden yapılmış ve tapınaklarda libasyon için kullanılan hayvan biçimli kapları ifade etmek için ve aynı zamanda 'X tanrısını içmek' ifadesiyle ilgili ritüellerde görülür (Koehl 2013; Heffron 2014).

Aşağı Şehir'in Ib tabakasına denk gelen ve kabaca MÖ 18. yüzyıla tarihlenebilecek Orta Tunç Çağı'nın sonraki evresinde, repertuar daha az değişkenlik, kırmızı astarlı boyalı çanak çömlekte üretilen zoomorfik kapların ortadan kalkması ve daha sonraki Eski Hitit üretimleriyle yakın bağlantıya tanıklık eden bir dizi plastik bezemeli kabın ortaya çıkmasıyla ayırt edilir. Görkemli bir dört kulplu oval kraterde, vazunun omzunda, başlarını öne doğru uzatarak sağa doğru bir hareket yaratacak şekilde kalıplanmış ve birleştirilmiş sekiz boğa serisi buluyoruz (Kulakoğlu - Kangal 2011, 222, no. 131; Res. 3). Alanda, bu uygulamalı unsurların nasıl üretildiğini yeniden inşa etmemize olanak tanıyan, üzerinde hayvan resimleri bulunan kalıpların da keşfedilmiş olması çok ilgi çekicidir.

Aynı tipteki bir başka kap dört boğa resmiyle bezenmiştir, ancak sanki ikinci bir kapmış gibi dışa çekik bir boyun eklenerek çok özel bir eklemlenmeye sahiptir (Özgüç 2003, şek. 187) (Res. 4).

Erken Eski Hitit dönemine ait Eskiya-par örneği de oldukça benzer bir yapıya sahiptir ve bu örnekte dört boğa omuzda yan yana durmaktadır. Bu son kap, Kültepe örneğinden, sıvının kabın içine sokulduğu boru şeklindeki ağızlığın yapılış biçimiyle ayrılır; bu sistem, aynı döneme ait plastik

certo dipendente anche da una richiesta ampia e diversificata di ceramica fine, non solo limitata a queste classi specifiche.

La categoria più significativa è rappresentata senz'altro dai vasi zoomorfi, riferibili a un numero piuttosto ampio di specie animali, dai tori ai cervi e a vari capridi, dai felini agli uccelli, ma anche cinghiali, maiali, lepri, pesci, sia con l'intero corpo dell'animale riprodotto sia con soltanto le protomi.

Provvisti di una sorta di collo tubolare posto solitamente sul dorso dell'animale e di un foro sul muso, non necessariamente vanno interpretati come vasi da libagione, dunque come veri e propri rytha. È stato suggerito infatti che potessero essere dei vasi il cui contenuto, vino o birra, venisse assunto mediante cannucce inserite proprio nell'apertura tubolare, mentre i fori minori funzionavano come degli sfiatatoi per evitare la rottura del contenitore durante la fase di cottura (Koehl 2013).

La straordinaria documentazione proveniente da Kültepe permette dunque di identificare una categoria di vasi teriomorfi riferibile ad ambiti senza dubbio cerimoniali e rituali. Nei testi in ittito di epoca successiva compare il termine BBRUM, un accadogramma (da *bibrû*) (Carruba 1967) per indicare dei vasi a forma di animale, realizzati in diversi materiali e forme ed impiegati per libagioni all'interno dei templi, ma anche nei riti connessi all'espressione 'bere la divinità X' (Koehl 2013; Heffron 2014).

Durante la fase successiva del Bronzo Medio, corrispondente al livello Ib della Città Bassa e databile grosso modo al XVIII secolo a.C., il repertorio si contraddistingue per una minore variabilità, per la scomparsa dei vasi zoomorfi prodotti nella ceramica dipinta a ingobbio avana, e per l'introduzione di una serie di vasi a decorazione plastica che testimoniano lo stretto legame con le successive produzioni paleoittite. In uno splendido cratere ovoidale quadriansato troviamo una serie di otto tori modellati e giuntati sulla spalla del vaso in modo da creare una teoria incedente verso destra con le teste protese frontalmente (Kulakoğlu - Kangal 2011, 222, n. 131) (Fig. 3). Di estremo interesse è il rinvenimento nel sito



Res. 3 - Kabartma boğa bezemeli kap, Kt. 73/k. 045. ©Kultepe Kazıları Arşivi.

Fig. 3 - Vaso con decorazione plastica di tori, Kt. 73/k. 045. ©Kultepe Excavations Archive.



Res. 4 - Boğa protomları ile bezemeli kap, Kt. 73/74. ©Kultepe Kazıları Arşivi.

Fig. 4 - Vaso con decorazione plastica di protomi taurine, Kt. 73/74. ©Kultepe Excavations Archive.

betimlemeli tören kaplarının iyi bilinen kategorisinde de benimsenmiştir.

Ayrıca Orta Tunç Çağı'nın daha geç evresine, M.Ö. 18. yüzyıla tarihlenen, hayvan tasvirleriyle süslü çok sayıda kap ve banyo kabı vardır; bunların arasında 1997'de bulunan ve yüzeyi işlenmemiş büyük bir panelde bir kedigilin (dişi aslan?) bir boynuzlu hayvana saldırırken tasvir edildiği ve bir yırtıcı kuş tarafından tehdit edildiği tam bir kap da bulunmaktadır (Özgüç 2003, 180-181, şek. 170-171; Kulakoğlu - Kangal 2011, 220-221, no. 130) (Res. 5). Hayvanların gövdesi, hem kurşun figürinlerde hem de Ib tabakası gliptiğinde görülen bir tarzda eğik çizgilerle bezenmiştir.

Milan Üniversitesi'nin İtalyan Arkeoloji Projesi, 2019 yılından itibaren höyüğün güneybatısında yürütülen kazılarda bulunan büyük miktarda malzemeyi göz önünde bulundurarak Orta Tunç Çağı çanak çömleğini incelemeye başlamıştır. İtalyan araştırmasının hedefleri arasında, Erken Tunç Çağı'nın sonu ile Demir Çağı arasındaki tabakalı yerleşim dizisinin yeniden inşası şüphesiz öncelikli olanıdır. Bu anlamda, mutlak tarihlendirme ve çok ayrıntılı bir stratigrafiye dayanan çanak çömleklerin

anche di matrici con immagini di animali, che permettono di ricostruire la modalità di preparazione di questi elementi applicati.

Un altro vaso dello stesso tipo è decorato da quattro immagini taurine ma ha anche una particolarissima articolazione, con l'aggiunta di un collo svasato, come se si trattasse di un secondo contenitore (Özgüç 2003, fig. 187) (Fig. 4).

Di struttura del tutto simile è l'esemplare proveniente da Eskişehir, dell'inizio del periodo paleo-ittita, in cui compaiono quattro tori accosciati sulla spalla. Quest'ultimo vaso si distingue dall'esemplare di Kültepe per la modalità di realizzazione dell'imboccatura tubolare da cui il liquido veniva introdotto nel contenitore, un sistema che è adottato anche nella nota categoria dei vasi cerimoniali a raffigurazioni plastiche dell'epoca paleoittita.

Sempre databili alla fase più tarda dell'occupazione del Bronzo Medio, databile al XVIII secolo a.C., sono numerosi vasi e bacini decorati da immagini di animali, tra cui si distingue quello rinvenuto nel 1997, in cui in un grande riquadro dalla superficie non trattata un felino (una leonessa?) è rappresentato mentre attacca un capride ed è

krono-tipolojik analizi, bu amaç için açıkça belirleyici bir önem taşımaktadır.

İtalyan heyetin araştırması, MÖ 2. Binyıl'ın başına tarihlenen büyük taş döşeli plazanın hemen batısındaki sektöre odaklanmıştır; burada 2. ve 1. Binyıllar arasındaki tabakalı dizilimin çok iyi korunduğu ve Klasik dönemde alanın yeniden yerleşiminden çok az etkilendiği görülmektedir (Kulakoğlu - Peyronel 2022). Kazılar, yapısı birbirine bitişik iki yeraltı odasından, bir ucunda girintisi olan uzun dar bir odadan (12 x 2,5 m) ve 12 x 5 m ölçülerinde büyük dikdörtgen bir odadan oluşan çok benzersiz ve hala esrarengiz bir anıtsal yapıyı neredeyse tamamen gün ışığına çıkardı (Res. 6).

Duvar yapıları kireçtaşı ve yerel volkanik taşlardan yapılmış olup iç yüzleri kaba yontulmuş bloklardan oluşurken dışı bakan gövde doğrudan zemine oturtulmuş ve daha eski yapıları ve seviyeleri kesmiştir. En büyük itme kuvvetine sahip olması gereken batı ve kuzey duvarları 3 m'den daha kalındır ve kuzeybatı köşesinde neredeyse 4 m'ye ulaşan maksimum korunmuş bir yüksekliğe sahiptir.

Odaların içindeki çökmüş yapıların kalın katmanlarında, birkaç tam kap da dahil olmak üzere etkileyici miktarda çanak

a sua volta minacciato da un rapace (Özgüç 2003, 180-181, figg. 170-171; Kulakoğlu - Kangal 2011, 220-221, n. 130) (Fig. 5). Il corpo degli animali è decorato mediante linee oblique secondo uno stile che si ritrova sia nelle figurine a stampo in piombo, che nella glittica del livello Ib della Città Bassa. Il Progetto Archeologico Italiano dell'Università di Milano ha avviato una serie di ricerche sulla ceramica del Bronzo Medio, a partire dalla assai ampia documentazione rinvenuta nel corso degli scavi condotti sul mound sud-occidentale a partire dal 2019. Tra gli obiettivi delle ricerche italiane la ricostruzione della sequenza occupazionale stratificata tra la fine del Bronzo Antico e il Ferro è senz'altro quello prioritario. In tal senso, l'analisi crono-tipologica della ceramica ancorata a datazioni assolute e ad una stratigrafia molto dettagliata assume chiaramente una importanza decisiva per tale finalità. Le ricerche della missione italiana si sono concentrate nel settore immediatamente a ovest della grande piazza lastricata datata agli inizi del II millennio a.C., dove la successione dell'occupazione tra II e I millennio a. C. risulta assai ben conservata e solo in minima parte intaccata dai rimaneggiamenti del sito avvenuti durante l'epoca classica (Kulakoğlu - Peyronel 2022).



Res. 5 -Kabartma bezemeli banyo kabı, Kt. 97/k. 455. ©Kultepe Kazıları Arşivi.

Fig. 5 - Bacino con decorazione plastica, Kt. 97/k. 455. ©Kultepe Excavations Archive.



Res. 6 - Kültepe Höyüğü'ndeki Taş Bina. ©Kültepe Kazıları Arşivi.

Fig. 6 - L'Edificio in Pietra dal mound di Kültepe. ©Kültepe Excavations Archive.



Res. 7 - Taş Bina'dan kabartma bezemeli kap parçaları. ©Kültepe Kazıları Arşivi.

Fig. 7 - Frammenti di vasi a decorazione plastica dall'Edificio in Pietra. ©Kültepe Excavations Archive.



Res. 8 - Boğa başlı pithos, Kt. 79/k. 047. ©Kültepe Kazıları Arşivi.

Fig. 8 - Pithos a protome taurina, Kt. 79/k. 047. ©Kültepe Excavations Archive.

çömlek ve aynı derecede şaşırtıcı miktarda hayvan kemiği bulunmuştur. Seramik malzemenin tamamen homojen olduğu ve radyokarbon tarihlemeleriyle de doğrulandığı üzere, kabaca M.Ö. 18. yüzyıla tarihlenen Orta Tunç Çağı'nın sonlarına ait olduğu ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, son Orta Tunç Çağı'ndan önceki seramik ufku nun hem tipolojik hem de işlevsel olarak tanımlanması için önemli bir koleksiyondur. Çalışma henüz başlangıç aşamasındadır - on binlerce çanak-çömlek parçası ve çok sayıda onarılabılır örnek bulunmaktadır - ancak ilk niceliksel veriler, içe dönük ağızlı yarım küre biçimli kaplar, çaydanlıklar, çömlekler ve testiler gibi çok standartlaşmış formlarda açık kahverengi veya devetüyü basit malların baskınlığını göstermektedir. Kırmızı astarlı/perdahlı mallar toplam koleksiyonun yaklaşık yüzde 20'sinde fincan, maşrapa ve gaga ağızlı testi formlarında görülmektedir.

Plastik bezemeli çanak çömlek (Res. 7), kırmızı astarlı çanak çömlek içinde çok sayıda hayvan başlı emzik ve sadece Kültepe'de değil, bu döneme ait kaplarda sıkça görülen, belki de Aşağı Şehir Ib Evresi'nden muhteşem büyük boğa başlı vazö örneğinde olduğu gibi saray atölyelerinin göstergesi olan 'kraliyet amblemi' (*signe royal*) sembollü bir parça ile belgelenmiştir (Kulakoğlu - Kangal 2011, 223, n. 132; Res. 8). Taş binada gıda maddelerinin depolanması için uzun bir depoya yerleştirilmiş dokuz büyük küp bulunmaktadır; bunlardan ikisi neredeyse sağlam ve hala yerindedir. Diğerlerinin tabanları ve zemindeki dairesel çukurlar korunmuş, çok sayıda parça ise yapıların çökmüş seviyesine dağılmış ve karışmıştır. Olağanüstü bir plastik bezeme ile karakterize edilen diğer iki pihos, binanın zemin kat seviyesinde muhafaza edilmiş olmalıdır, çünkü parçalar her iki odanın en üst katmanlarından dağılmış olarak bulunmuştur. Devam etmekte olan restorasyon çalışmaları sayesinde, her iki kabin da üst kısmında ağız kenarının altına kadar, lentolarla ayrılmış üç geniş bant halinde düzenlenmiş, küçük küreler, baklava dilimleri, fistolar, tekli veya çoklu dairesel elemanlar, hilaller ve olağanüstü bir plas-

Gli scavi hanno permesso di riportare alla luce quasi completamente un singolarissimo e ancora enigmatico edificio monumentale, la cui struttura si compone di due camere sotterranee adiacenti, un ambiente stretto e lungo (12 x 2,5 m) con recesso ad un'estremità, e una grande stanza rettangolare di 12 x 5 m (Fig. 6). Le strutture murarie sono realizzate in pietra calcarea e pietra locale vulcanica con blocchi grossolanamente squadrati nelle facce interne mentre il corpo verso l'esterno era addossato direttamente al terreno, tagliando le strutture e i livelli più antichi. I muri occidentale e settentrionale che dovevano reggere la maggiore spinta sono spessi oltre 3 m per una altezza massima conservata che raggiunge quasi 4 m nell'angolo nord-ovest.

Negli spessi livelli di crollo è stata rinvenuta una impressionante quantità di ceramica, comprendente anche forme intere, e una altrettanto sorprendente quantità di ossa animali, con una singolare alta concentrazione di specie selvatiche.

Il materiale ceramico risulta del tutto omogeneo e ascrivibile ad un orizzonte tardo della occupazione del Bronzo Medio, ascrivibile al XVIII secolo a.C., come confermato anche dalle datazioni al radiocarbonio. Si tratta dunque di un corpus importante per la definizione degli orizzonti ceramici antecedenti quelli del Bronzo Medio finale, sia sul piano tipologico che funzionale. Lo studio è appena avviato – si tratta di decine di migliaia di frammenti, con molti esemplari ricostruibili – ma i primi dati quantitativi mostrano l'assoluta prevalenza della ceramica comune di impasto marrone chiaro o avana, nelle forme assai standardizzate delle coppe emisferiche, delle coppe carenate con orlo introflesso, delle coppe con versatoio, delle olle e delle brocche. La ceramica a ingobbio rosso sia lustrata che non lustrata è presente nel c. 20 per cento del totale dei pezzi nelle forme delle coppe, delle tazze, e delle brocche a becco.

La ceramica a decorazione plastica è documentata da diversi frammenti che mostrano una certa diffusione all'interno esclusivamente della classe a ingobbio rosso. Si tratta di alcuni versatoi a protome di

tik bezeme ile karakterize edilen diğer iki pihos, binanın zemin kat seviyesinde muhafaza edilmiş olmalıdır, çünkü parçalar her iki odanın en üst katmanlarından dağılmış olarak bulunmuştur. Devam etmekte olan restorasyon çalışmaları sayesinde, her iki kabın da üst kısmında ağız kenarının altına kadar, lentolarla ayrılmış üç geniş bant halinde düzenlenmiş, küçük küreler, baklava dilimleri, fistolar, tekli veya çoklu dairesel elemanlar, hilaller ve merdiven motifleri dahil olmak üzere tekrar eden unsurlar aracılığıyla yoğun bir şekilde dekore edilmiş metopların art arda sıralandığı uygulamalı bezeme ile karakterize edildiğini tespit etmek mümkün olmuştur (Res. 9).

Bir vazo da figüratif öğeler içeren bir frizle donatılmıştır: küçük küresel öğelerle doldurulmuş arka planda, arka ayakları üzerinde bir yavru tutan, ayağa kalkmış muhtemelen uzun boynuzlu bir hayvana saldıran bir dişi aslan ve büyük dairesel bir kabartma öğenin bulunduğu bir alandan sonra, lir çalan biri erekte olmuş falloslu iki figür dans ederken betimlenmiştir (Res. 10).

Bu, anlamı bize kesinlikle törensel veya ritüel gibi görünen ve yapının yorumlanması için değerli bir unsur sağlayan çok özel bir tip kompozisyonudur. Resimlerin

animale e di un frammento con il noto simbolo del cosiddetto 'emblema reale' (Fig. 7) che compare sovente sui vasi di questo periodo, non solo a Kültepe, forse indicativo di botteghe palatine, come nel caso dello spettacolare grande vaso con testa di toro della fase Ib della Città Bassa (Kulakoğlu - Kangal 2011, 223, n. 132) (Fig. 8).

Nell'edificio in pietra erano presenti nove grandi pithoi per lo stoccaggio di beni alimentari, collocati nel magazzino allungato, due dei quali quasi integri ancora in posto. Degli altri si conservano le basi e gli alloggiamenti nel piano pavimentale, e numerosissimi frammenti dispersi e mescolati nel livello di crollo delle strutture.

Due altri pithoi caratterizzati da una straordinaria decorazione applicata dovevano invece essere conservati al livello del piano terreno dell'edificio, dal momento che sono stati rinvenuti in frammenti sparsi degli strati più alti di entrambi i vani. Grazie ai primi interventi di ricomposizione e restauro, è stato possibile appurare che entrambi gli esemplari si caratterizzano per una decorazione applicata nella parte superiore fin sotto l'orlo, organizzata su tre ampie fasce separate da listelli, con una successione di spazi metopali fittamente decorati



Res. 9 - Taş Bina'dan geometrik plastik bezemeli küp. ©Kültepe Kazıları Arşivi.

Fig. 9 - Pithos a decorazione plastica con motivi geometrici dall'Edificio in Pietra. ©Kültepe Excavations Archive.

varlığı aynı zamanda, Anadolu'nun birçok merkezinde ve en eksiksiz örnekleri M.Ö. 17. yüzyıl sonu ile 16. yüzyıl arasına tarihlenen İnandiktepe, Hüseyindede ve Bitik yerleşimlerinde bulunan figüratif kabartmalı polikrom kapların daha geç dönem Eski Hitit üretimi ile de önemli bir bağlantı oluşturmaktadır (Özgüç 1957; 1988; Sipahi 2000; Yıldırım 2005; 2008).

Hitit seramik sanatının gerçek başyapıtları olan bu istisnai örneklerde morfoloji, Eskiypar vazosunda görülen boğa başlı düzenek de dahil olmak üzere Kültepe'de bilinen dört kulplu tipleri hatırlatmakta, M.Ö. 2. Binyıl'ın ilk yarısında libasyon kaplarının kesintisiz bir gelişim gösterdiğini ve eski Kaneş'in kesinlikle en erken detaylı üretim merkezlerinden biri olduğunu ortaya koymaktadır. Bu libasyon kaplarının çok zengin dekorasyonu, çok sayıda figürün yer aldığı ritüel sahneler ve alaylarla paralel frizler halinde düzenlenmiştir.

Burası, hem tek tek figüratif unsurlarda hem de genel sahnelerde yorumlanması kesinlikle çok karmaşık ve tartışmalı olan çeşitli temsillerin analizine girmenin kesinlikle yeri değildir (Gates 2017; Strupler 2012).

Bununla birlikte, temsillerin törensel ve dini karakteri konusunda şüphe yok gibi görünmektedir.

Lir çalanlar da dahil olmak üzere, müzik aletleri taşıyan kadın ve erkek karakterlere tören alaylarında sıkça rastlanır. İki yan direkleri kıvrımlı ve uçları hayvan başlarıyla biten çalgının yapısı, Kültepe'deki taş yapıda keşfedilen küpün frizinde tasvir edilenle aynıdır, ancak stilistik sunum çok farklıdır (Res. 11).

Kültepe'deki taş yapıda bulunan kabartma pithos üzerindeki 'anlatı' kompozisyonunda figüratif unsurların varlığı, daha sonraki Hitit ritüelliğinin - son derece yapılandırılmış ve tapınak binalarıyla bağlantılı törenlerle güçlü bir şekilde bağlantılı - bir yenilik olarak görülmek yerine, Hitit merkezi gücü içeriğine alınan daha önceki deneyimlerle ne kadar güçlü bir şekilde ilişkili olduğunun bir başka kanıtıdır.

Kültepe höyüğünde yürütülen son arkeolojik araştırmalar, Hitit devleti-

mediante elementi applicati ricorrenti, tra cui pastiglie globulari, festoni, elementi circolari singoli o multipli, crescenti, motivi a scala (Fig. 9), senza alcun confronto in Anatolia. Un vaso era inoltre provvisto di una fascia con elementi figurativi: sullo sfondo campito da elementi globulari compaiono in successione una leonessa probabilmente in procinto di attaccare un grande capride rampante dalle lunghe corna che tiene sulle zampe posteriori un piccolo e, a seguire, dopo una zona con un grande elemento circolare a rilievo, un suonatore di lira e due personaggi – di cui uno itfallico – rappresentati nell'atto di danzare (Fig. 10). Si tratta di una particolarissima composizione di tipo narrativo, il cui significato ci pare senz'altro cerimoniale o rituale, fornendo un prezioso elemento per l'interpretazione dell'edificio. La presenza delle immagini applicate costituisce inoltre un importante legame con la successiva produzione paleo-ittita di vasi policromi a rilievi figurativi, attestata in diversi centri anatolici, e con gli esemplari più completi rinvenuti a Indandiktepe, Huseyndede e Bitik, centri databili tra la fine del XVII e il XVI secolo a.C. (Özgüç 1957; 1988; Sipahi 2000; Yıldırım 2005; 2008). In questi eccezionali esemplari, veri capolavori dell'arte ceramica ittita, la morfologia richiama tipologie quadriansate note a Kültepe, con l'inserimento del dispositivo con le protomi taurine così come visto nel vaso di Eskiypar, a dimostrazione di uno sviluppo ininterrotto di vasi da libagione nel corso della prima metà del II millennio a.C. e che certo vide nell'antica Kanesh uno dei centri di più antica elaborazione. La decorazione ricchissima di questi vasi da libagione è organizzata in fregi paralleli con scene rituali e processioni in cui compaiono un gran numero di personaggi. Non è certo questa la sede per entrare nello specifico dell'analisi delle varie raffigurazioni, la cui interpretazione risulta certo assai complessa e dibattuta, sia nei singoli elementi figurativi che nelle scene complessive (Gates 2017; Strupler 2012). Tuttavia, non sembrano esservi dubbi sul carattere cerimoniale e religioso delle rappresentazioni. Nelle numerose processioni sono frequenti

nin ortaya çıkışının eşliğindeki Orta Tunç Çağı Anadolu'sunun kültürel ve sanatsal gelişimindeki önemli bir evreye dair bilgilerimize şaşırtıcı bir katkı sağlayan sonuçlar ortaya koymuştur. İtalyan arkeoloji projesinin bir parçası olarak yapılan yeni keşifler sayesinde höyükteki Orta Tunç Çağı iskânının son evresinin derinlemesine bir analizi artık mümkün ve gelecekteki kazı kampanyaları, Anadolu platosunda belirleyici tarihsel dönüşümlerin yaşandığı bir dönemi anlama çabasında şüphesiz daha değerli veriler sağlayacaktır.

personaggi maschili e femminili con strumenti musicali, tra cui suonatori di lira. La struttura dello strumento con i lati sinuosi e terminazione a testa di animale risulta identica a quella raffigurata nel fregio della giara dell'edificio in pietra scoperto a Kültepe, sebbene assai diversa sia la resa stilistica (Fig. 11). La presenza di elementi figurativi in una composizione 'narrativa' sul pithos a rilievo dall'edificio in pietra di Kültepe è una ulteriore e decisiva testimonianza di quanto la successiva ritualità ittita – assai strutturata e fortemente legata alle cerimonie collegate agli edifici templari – piuttosto che essere considerata come un tratto di decisa innovazione rispetto al periodo precedente, sia fortemente legata alle esperienze precedenti, che si vengono ad inserire nel contesto del potere centralizzato ittita. Le recenti ricerche archeologiche condotte sul mound di Kültepe hanno fornito dunque risultati che contribuiscono in modo sorprendente alla conoscenza di una fase cruciale dello sviluppo culturale e artistico dell'Anatolia dell'età del Bronzo Medio, alle soglie della nascita dello stato ittita. Una approfondita analisi dell'ultima fase dell'occupazione del Bronzo Medio nel sito è oggi possibile grazie proprio alle nuove scoperte effettuate nell'ambito del progetto archeologico italiano e le future campagne di scavo forniranno senz'altro ulteriori dati preziosi per tentare di comprendere un'epoca di decise trasformazioni storiche nell'altopiano anatolico.



Res.10 - Taş Bina'dan figüratif ve geometrik plastik bezemeli küpler. ©Kültepe Kazıları Arşivi.
Fig. 10 - Pithos a decorazione plastica con fregio figurato dall'Edificio in Pietra. ©Kültepe Excavations Archive.



Res.11 - İnandiktepe vazosu ve Kültepe Taş Bina küpü üzerindeki lir çalanlardan detay.
©Kültepe Kazıları Arşivi.
Fig. 11 - Dettaglio con i suonatori di lira del vaso di Inandiktepe e del pithos decorato dell'Edificio in Pietra di Kültepe. ©Kültepe Excavations Archive.

Kaynakça - Bibliografia

Bischoff, D. 2002. "Symbolic Worlds of Central and Southeast Anatolia in the Neolithic". In *The Neolithic of Central Anatolia. Internal Developments and External Relations during the 9th – 6th Millennia cal. BC*, edited by F. Gérard and I. Thissen, 237-251. Istanbul: Ege Yayınları.

Boehmer, R. M. 1983. *Die Reliefkeramik von Bogazkôy. Grabungskampagnen 1906-1912, 1931-1939, 1952-1978*, Bogazkôy-Hattusa XIII, Berlin: Gebrüder Mann Verlag.

Carruba, O. 1967. "Rhyta in den hethitischen Texten". *Kadmos*, 6: 88-97.

Dupré, S. 1993. *Bestiarie de Cappadoce. Terres Cuites Zoomorphes Anatoliennes Du Ile Millénaire Avant J.-C. Au Musée Du Louvre*, Paris: Réunion Des Musées Nationaux.

Emre, K. 1964. "The Pottery of the Assyrian Colony Period according to the Building Levels of Kanis Karumu". *Anadolu/Anatolia*, 7: 87-99

Emre K. 1989. "Pottery of Levels III and IV at the Karum of Kanesh". In *Anatolia and Ancient Near East, Studies in Honor of Tahsin Özgüç*, edited by K. Emre, M. Mellink, B. Hrouda, and N. Özgüç 111-119. Ankara: Anadolu Medeniyetlerini Araştırma ve Tanıtma Vakfı yayınları.

Gates, M. H. 2017. "Gods, Temples, and Cult at the Service of the Early Hittite State". In *At the Dawn of History. Ancient Near Eastern Studies in Honour of J.N. Postgate*, edited by Y. Heffron, A. Stone, and M. Worthington, 189-210. Philadelphia: Eisenbrauns.

Heffron Y. 2014. The Material Culture of Hittite 'God-Drinking'. *Journal of Ancient Near Eastern Religions*, 14: 164-185.

Koehl, R. B. 2013. "Bibru and Rhyton. Zoomorphic Vessels in the Near East and Aegean". In *Cultures in Contact: From Mesopotamia to the Mediterranean in the Second Millennium B.C.* edited by J. Aruz, S.B. Graff, and Y. Rakic, 240-246. New York: Metropolitan Museum of Art.

Kulakoğlu, F. 1999. "Some Animal Representations on Kültepe Pottery of the Assyrian Trading Colony Period". *Bulletin of the Middle Eastern Culture Center in Japan*, 11: 149-165.

Kulakoğlu, F., and S. Kangal eds. 2011. *Anatolia's Prologue. Kültepe Kanesh Karum. Assyrians in Istanbul*, Kayseri: Kayseri Metropolitan Municipality.

Kulakoğlu, F., and L. Peyronel 2022. "L'organizzazione dello spazio pubblico e privato a Kültepe tra Bronzo Medio ed Età del Ferro. Nuovi dati dal settore meridionale dell'insediamento". In *Lo spazio pubblico, lo spazio privato / Kamusalalan, özelalan. XI Convegno Contributo italiano a scavi, ricerche e studi sulle missioni archeologiche in Turchia / Türkiye'deki arkeolojik çalışmalara eğitim, araştırma ve kazıda İtalya katkısı sempozyumu*, edited by S. Schirmo, 31-44. Istanbul: Istituto Italiano di Cultura di Istanbul.

Mielke, D. P. 2017. "From Anatolian to Hittite. The Development of the Pottery in Central Anatolia in the 2nd Millennium BC". *Byzas*, 24: 121-144.

Özgüç, T. 1957. "The Bitik Vase". *Anadolu/Anatolia*, 2: 57-78.

Özgüç, T. 1986. *Kültepe-Kaniş II. New Researches at the Trading Center of the Ancient Near*

East, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Özgüç, T. 1988. *İnandıktepe, Eski Hitit Çağında Önemli Bir Kültür Merkezi; An Important Cult Center in the Old Hittite Period*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Özgüç, T. 1994. "A Cult Vessel Discovered at Kanish". In *Beiträge zur Altorientalischen Archäologie und Altertumskunde. Festschrift für Barthel Hrouda zum 65. Geburtstag* edited by P. Calmeyer, K. Hecker, L.J. Rost and C.B.F. Walker, 221-227. Wiesbaden: Harrassowitz.

Özgüç, T. 1995a. "Two Eagle-shaped Cult Vessels Discovered at Kanish". In *Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens. Festschrift für Rainer Michael Boehmer*, edited by U. Finkbeiner, R. Dittmann and H. Hauptmann, 521-526. Mainz am Rhein: Zabern Verlag.

Özgüç, T. 1995b "Two Antelope-shaped Cult Vessels Discovered at Kanish". *Istanbul Mitteilungen*, 46: 61-66.

Özgüç, T. 1999. *Kültepe-Kaniş/Neşa Sarayları ve Mabetleri / The Palaces and Temples of Kültepe-Kaniş/Neša*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Özgüç, T. 2003. *Kültepe, Kaniş/Neša. The Earliest International Center and the Oldest Capital of the Hittites*, Tokyo: The Middle Eastern Culture Center in Japan.

Schoop, U. D. 2011. "Hittite Pottery: A Summary". In *Insights into Hittite History and Archaeology*, edited by H. Genz, and D.P. Mielke, 241-273. Leuven: Peeters.

Sipahi, T. 2000. "Eine althethitische Reliefvase vom Hüseyindede Tepesi". *Istanbul Mitteilungen*, 50: 63-85.

Strupler, N. 2012. "Reconstitution des vases à reliefs monochromes d'Alaca Höyük et d'Es-kiyapar". *Anatolia Antiqua*, 20: 1-12.

Yıldırım, T. 2008. "New Scenes on the Second Relief Vase from Hüseyindede and Their Interpretation in the Light of the Hittite Representative Art". *Studi Miceneo ed Egeo-Anatolici*, 50: 837-850.

İmge ve anlam. Uşaklı Höyük'te Hitit Dönemi ile Demir Çağı Arasındaki İmgeler ve Semboller

Il segno e il significato. Immagini e simboli a Uşaklı Höyük, tra periodo ittita ed età del Ferro

Anacleto D'Agostino

Pisa Üniversitesi / Università di Pisa

Maddi kültür, kadim toplumların tanınması ve ekonomileri, toplumsal örgütlenmeleri, kırsal pratikleri ve teknolojilerinin anlaşılması adına sağladığı ipuçları sayesinde, arkeologların yararlandığı belli başlı veri kaynağını temsil etmektedir. Kazılarda gün ışığına çıkan ve geçmişle temas kurmamızı mümkün kılan kalıntılar, onlardan ne şekilde yararlandığımıza göre hem maddi hem de kavramsal bir anlam taşımaktadır. Diğer bir deyişle, atfedilen anlam önceden belirlenmiş olmayıp; buluntuların şekilleri ya da görüntüleriyle değil, içinde kullanıldıkları kontekst ile bağlantılıdır (Miller 1982, 19). Her bir objenin iletişimsel ve sembolik bir araç olduğunu (Tilley 1989) ve sembollerin kullanımının toplumların yapılandırılması

La cultura materiale rappresenta la principale fonte di dati dai quali gli archeologi devono dedurre indizi per la conoscenza e la ricostruzione delle società antiche, delle loro economie, dell'organizzazione sociale, delle pratiche rituali e della tecnologia. I resti che riemergono dagli scavi e attraverso i quali entriamo in contatto con il passato hanno un significato materiale e uno concettuale, a seconda dell'uso che se ne fa. Il significato non è predeterminato, dato dalla forma o dall'aspetto in sé, ma dal contesto in cui viene utilizzato (Miller 1982, 19). Visto che ogni oggetto è un mezzo comunicativo e simbolico (Tilley 1989) e che l'uso dei simboli ha un ruolo importante nella strutturazione della società, è evidente l'in-

sürecinde önemli bir rol oynadığı dikkate alınarak, imgelerin yorumlanması alanı oldukça ilgi çekmekte; imgelerin arkeolojik bakış açısından analiz edilmelerinin çalışmalarına açık bir katkı sağlayacağı görülmektedir (Robb 1998, Grieder 1975). Nitekim biz arkeologlar, imge ve sembollerini analiz ederken objeler, mekanlar ve geçmişteki insanların gerçekleştirdiği eylemlerin kalıntıları aracılığıyla somut bir zeminden yola çıkmaktayız. Objelerin aktardığı sözel olmayan mesajlar, arkeolojik saptamalar aracılığıyla erişilebilir kılınmakla birlikte (Fletcher 1989; Wöbst 1977), yorumlanmaları ise karmaşık ve zorlu bir süreç gerektirmektedir. Sempozyumun bu yılki konusu bağlamında, günlük hayatta kullanılan objeler ve mekânların sembolik anlamlarına ilişkin olarak Bozok (Yozgat) yöresinde yer alan Uşaklı Höyük kazılarında üzerine odaklandığımız biz dizi vaka çalışmasından yola çıkarak bazı yorumlarda bulunmak arzusundayım.

Her bir obje, ait olduğu bağlam ve kendisini ilgilendiren eylemlere göre farklı anlamlar yüklenmekte olup; örneğin vazolar söz konusu olduğunda, yalnızca bir şey muhafaza eden bir kap olmanın çok ötesine gidebilmektedir. Yapıldığı malzeme, morfolojik ve kromatik özellikleri ve yüzeyinin nasıl görüldüğü, vazoyu kullanan kişi tarafından farklı şekillerde algılanan bilgiler barındırmaktadır. Hitit dönemine ait çanak-çömlek repertuvarına bakıldığında, şekil ve renk gibi özelliklerin belli bir önem taşıdıkları anlaşılmakta ve bu durum, bazı yorumlar yapılmasına imkân sağlamaktadır. Erken evrelerden kırmızı ve açık renkte süslemelerden fazlaca yararlanılması ve birçok farklı şekle rastlanması söz konusu repertuarı zenginleştirmekteyken; son evrede ise bu zenginliğin ortadan kalktığı ve başta işlevsellik odaklı pratik ihtiyaçlara karşılık gelen kısıtlı sayıda şekil üzerine odaklanıldığı görülmektedir. Nadiren rastlanan parlak yüzeyli altın mika astarlı mallar (Gold Wash Ware), çark yapım parlak kırmızı mallar (Red Lustrous Wheel-made Ware), ince çanak çömlekler (Palace Ware) ve kabartma desenli özel çanak çömlekler, bu anlamda birer istisna teşkil etmektedir. Sıradan çanak çömleklerle

teresse verso l'interpretazione dei segni e risulta chiaro il contributo che può dare una loro analisi da un punto di vista archeologico (Robb 1998; Grieder 1975). Da archeologi, infatti, affrontiamo l'analisi di segni e simboli da una base materiale, attraverso le cose, gli spazi e i resti delle azioni compiute da altri uomini nel passato. Esistono messaggi non verbali veicolati dagli oggetti e quindi accessibili nella documentazione archeologica (Fletcher 1989; Wöbst 1977) ma interpretarli risulta un'operazione complessa. Nella cornice del tema proposto per questa edizione del convegno, vorrei sviluppare alcune riflessioni sugli aspetti dell'espressione simbolica riferita a oggetti di uso comune e luoghi, partendo da una serie di casi studio emersi nel corso degli scavi del sito di Uşaklı Höyük, nella regione di Bozok (Yozgat).

Il singolo manufatto assume significati diversi, in base alla consuetudine e alle azioni che lo riguardano, e nel caso dei vasi, ad esempio, può andare oltre quello ovvio di contenitore. La materia di cui è fatto, le caratteristiche morfologiche, cromatiche e dell'aspetto della superficie, recano informazioni percepite variamente da chi lo ha utilizzato. Nel caso del repertorio ceramico di periodo ittita, attributi come forma e colore sembrano aver avuto una certa importanza e offrono spunti per alcune considerazioni.

Nelle fasi iniziali, l'ampio uso di ingobbi rossi e chiari e la varietà delle forme ne fanno un repertorio articolato che sembra però impoverirsi nella fase finale, quando l'interesse prevalente è rivolto a produrre un numero limitato di forme che rispondano principalmente ad esigenze pratiche di funzionalità. La presenza marginale di ceramiche con superficie brillante (in letteratura Gold Wash Ware) e lucide di colore rosso (Red Lustrous Wheel-made Ware), di ceramica fine (Palace Ware) e di ceramiche speciali con decorazione a rilievo rappresenta l'eccezione. Se dal punto funzionale poco cambia rispetto allo stesso vaso fatto in ceramica comune, il valore simbolico che assumono queste categorie di contenitori – e il riconoscimento della loro specificità –



Res. 1 - Hitit Dönemi'ne ait tabak parçaları (F Alanı'ndan). Alt kısımda kenarlarındaki ip baskının ayrıntıları görülebilmektedir (ölçeksiz). © Uşaklı Höyük Arkeoloji Projesi.
 Fig. 1 - Frammenti di piatti da cucina di epoca ittita (dall'Area F). In basso, dettagli delle impronte di corda sul bordo. © Uşaklı Höyük Archaeological Project.



Res. 2 - Zanaatkarların belirleyici işaretlerini içeren bazı çanak çömlek parçaları (soldaki parçalar E Alanı'nda (US2); ortadaki A Alanı'ndaki derin açmada (US25) içerisinde; sağdakiler ise yüzey taramaları sırasında ele geçirilmiştir). © Uşaklı Höyük Arkeoloji Projesi.
 Fig. 2 - Alcuni frammenti di ceramica con segni di vasaio incisi (i frammenti a sinistra provengono dall'area E, US2; quello al centro dal saggio profondo nell'Area A, US 25; quelli a destra sono stati trovati nel corso della ricognizione di superficie). © Uşaklı Höyük Archaeological Project.

aralarında işlevsel açıdan fazla bir fark olmamasına rağmen, bu kap sınıflarının taşıdığı sembolik değerden -ve bu özelliklerinin tanınması ve onaylanmasından- yola çıkılarak, belirli mekân ve anlarda kullanılmalarıyla ilişkilendirilmesi mümkündür.

Bir vazonun yapıldığı malzemeyle ve görünüşüyle bağlantılı anlamların yanı sıra, yüzeylerinde daha açıkça ifade edilen başka sembolizm unsurları da bulunmakta olup; vazoların yüzeyi, neredeyse karmaşık olarak nitelendirebileceğimiz bazı imgeler aracılığıyla bilgi aktarımı yapmak adına ayrıcalıklı bir alan teşkil etmektedir.

Terk edilmiş ya da yıkılmış binalar ile zaman içinde oluşan toprak birikmelerinde binlerce çanak çömlek parçası ele geçirilmiş olup; aralarından yüzlercesi, karakteristik nitelikte boyalı veya oymalı imgeler barındırmaktadır. Söz konusu imgeler, boyalı şeritler veya basit çentikli çizgilerden, geometrik ve temsili desenler içeren ve yalnızca kısmen ve çoğunlukla çok ufak parçalar halinde korunmuş olan daha karmaşık kompozisyonlara kadar çeşitlilik göstermektedir. Bu makalede içlerinden seçtiğimiz bazı imgeler ve temsili desenler üzerine odaklanarak, onları bağlamları içerisinde yorumlayıcı bir bakış açısıyla ele almaya çalışacağım. Elde ettiğimiz ilk bilgilere, objenin yüzeyine kasıtlı olarak eklenen imgeler aracılığıyla ulaşmaktayız. Hitit tabaklarının dış kenarlarındaki ip baskı işaretleri (Res. 1), el işçiliğini belgeleyen ve özel bir anlam taşımayan (vazoları çarktan ayırmak için kullanılan ince kordonun, objenin alt kısmında bıraktığı spiral şeklindeki çizgilerden ya da apre aşamasında meydana gelen izlerden farksız olan) izler olarak değerlendirilebilirken, diğerleri ise çok belirgin bilgileri barındırmakta olup, farklı ihtiyaçlara cevap vermektedir. Bu imgelerin iki ana grupta toplanması mümkündür: vazonun yapılışına ve muhtemelen öncelikli işlevi olan muhafaza etme özelliğine ilişkin imgeler ve objenin dekorasyonuna katkıda bulunan imgeler. İlk grup, vazo ustası tarafından pişirme evresinden önce yüzeye eklenmiş olan çok basit nitelikte ve belirgin bir işleve işaret eden imgelerden oluşmaktadır. Vazonun yapımı esnasında be-

potrebbe legarsi ad un loro utilizzo in spazi e momenti particolari.

Accanto ai significati legati alla materia di cui è fatto un vaso e al suo aspetto, altre forme di simbolismo sono espresse in maniera più esplicita sulla superficie dei vasi, spazio privilegiato per convogliare informazioni attraverso segni più o meno complessi. All'interno di edifici abbandonati o distrutti e nei depositi di terreno accumulati nel corso del tempo, sono stati recuperati migliaia di frammenti ceramici e, tra questi, diverse centinaia sono caratterizzati da segni dipinti o incisi. Si va da bande dipinte o semplici linee incise a composizioni più articolate che includono schemi geometrici e figurativi ma conservate solo parzialmente, spesso in porzioni minute. Vorrei soffermarmi su alcuni segni e rappresentazioni figurate e tentare di ricondurli all'interno di un contesto interpretativo.

Un primo livello di informazioni è collegato ai segni apposti intenzionalmente sulla superficie. Se le impronte di corde sulla parte esterna dell'orlo dei piatti ittiti (Fig. 1) possono essere considerati elementi residuali della lavorazione e non hanno un particolare significato (non diversamente dalle striature spiraliformi lasciate sulla base del vaso dalla cordicella usata per il distacco dal supporto o i segni prodotti nella fase di rifinitura), altri recano con sé informazioni ben precise e rispondono ad esigenze diverse.

Sono segni che possono essere ricondotti a due grandi gruppi: i segni legati alla manifattura e alla probabile funzione primaria del vaso inteso come contenitore e i segni che concorrono a formare la decorazione dell'oggetto. Nel primo caso si tratta di segni molto semplici che dovevano essere stati incisi dal vasaio prima della cottura e con un significato e una funzione precisa. È questo un codice identificativo in uso nella fase di manifattura e comprensibile probabilmente solo in quel contesto produttivo. I segni trovati a Uşaklı sono apposti su frammenti di parete di forme chiuse (giare) e anse, apparentemente collocati su porzioni visibili del vaso (Fig. 2).

Il significato è dibattuto e le ipotesi varie (Gates 2001; Glatz 2012) ma non abbiamo

lirleyici bir kod niteliğinde karşımıza çıkan bu imgeler, muhtemelen yalnızca o üretim bağlamında anlaşılabilir. Uşaklı'da rastlanan imgeler, kapalı formların (kavanoz) dış çeperlerinde ve kulplarında yer almakta olup; vazunun görünür kısımlarına yerleştirildikleri anlaşılmaktadır (Res. 2). Ne anlama geldiklerine ilişkin tartışmalar devam ederken çeşitli tezler ileri sürülmüş olmakla birlikte (Gates 2001; Glatz 2012), an itibarıyla repertuarın yalnızca ufak bir kısmını ilgilendiren bu belirleyici özelliklerden oluşan imgesel sistemin amacını açıklığa kavuşturmamız için yeterli veri elde edebilmiş değiliz. Kapları bizzat üreten zanaatkârın kendi tercihiyle eklemeye karar verdiği belirleyici izler ya da objenin belirgin bir kullanım amacı ve kullanıldığı kontekstle bağlantılı izler olabilecekleri gibi; objenin kökenini ifade etmek ve birden fazla zanaatkârın öngörüldüğü bir süreç içinde meydana getirildiği ya da farklı zanaatkârların ortak pişirme alanlarından yararlandıkları durumlarda, objenin kim tarafından üretildiğinin anlaşılmasını sağlamak ve vazunun hacmi, içeriği ve muhafaza edildiği yer hakkında bilgi vermek gibi amaçlarla kullanılmış olmaları da mümkündür. Kısacası an itibarıyla tam olarak anlaşılması zor olan bu durum, gerek üretim süreci ve hacmi, gerekse söz konusu objenin içinde bulunduğu dağıtım ağı ile ilişkilendirilebilecek özellikler taşımaktadır.

Yukarıda belirtilenlere ek olarak, kapların yüzeyinde baskı kalıpları kullanılmak suretiyle meydana getirilen başka semboller de göze çarpmaktadır. Uşaklı'da dairesel ya da oval motifler barındıran (D'Agostino, Orsi 2015, levha 20, 1) (Res. 3) birçok parça ele geçirilmiş olup; bunların kırmızı sırlı gündelik ve lüks (örneğin Altın Mika Astarlı Mallar) mallar sınıfında oldukları görülmüştür. Söz konusu parçaların büyük bir kısmı geometrik motifler (ortalarında bir umbo bulunan iç içe geçmiş daireler, Res. 4) ve bazı durumlarda ise çiçek motifleri (stilize edilmiş rozetler) barındırmaktadır. "Hitit Kraliyet Amblemi", "Kapadokya Sembolü (De Genouillac 1926, 33; Schmidt 1932, 146) ya da "Kraliyet İşareti" olarak adlandırılan özel bir imge ise, çok daha karmaşık bir yapıya sahip olması vesilesiyle kelimenin tam anla-



Res. 3 - Yüzey taraması sırasında ele geçirilen ve çeşitli motifler barındıran çanak çömlek parçaları. Sol altta "kraliyet işareti" barındıran iki parça görülmektedir. © Uşaklı Höyük Arkeoloji Projesi.

Fig. 3 - Frammenti di ceramica con vari motivi impressi (dalla ricognizione di superficie). In basso a sinistra due frammenti con il 'signe royale'. © Uşaklı Höyük Archaeological Project.



Res. 4 - A Alanı'ndaki derin açmada (US25) ele geçirilen motifli çanak çömlek parçası detayı. © Uşaklı Höyük Arkeoloji Projesi.

Fig. 4 - Dettaglio di un frammento di ceramica con motivo impresso (dal saggio profondo nell'area A, US 25). © Uşaklı Höyük Archaeological Project.

al momento dati sufficienti che chiariscano la finalità di questo sistema di identificazione che riguarda solo una piccola parte del repertorio. Potrebbero essere segni di identificazione apposti dall'artigiano che li aveva realizzati o relativi alla destinazione specifica di quel prodotto, del contesto in cui sarebbe stato utilizzato; o ancora segni

mıyla bir sembol olarak değerlendirilmekte ve bu nedenle özellikle dikkat çekmektedir (Res. 5). Rölyefli baskı tekniğiyle meydana getirilen bu dairesel imge, aralarında S şeklinde bukleler yer alan dört sivri kola sahip astral bir sembol şeklinde olup, ortasında bir umbo barındıran bir çember tarafından çevrelenmiştir. Aynı sembolün birçok farklı varyantı bulunmakta ve bazı durumlarda boşlukları doldurma işlevi gören yuvarlak şekiller başta olmak üzere çeşitli motifler de eklenebilmektedir (Seidl 1972 ,abb. 1-5). Uşaklı'da gün ışığına çıkartılan örneklerin neredeyse tamamı bu sembolün baskı tekniğiyle vazolarla aktarıldığı durumları belgelerken – ki diğer kazılarda ele geçirilenin büyük çoğunluğu da böyledir – içlerinde bir tanesinde ise oyma tekniğinin kullanıldığı görülmektedir (Res. 6). F Alanı'ndaki Hitit tabakasının alt seviyelerinde ele geçirilen bu parçanın üzerindeki sembol herhangi bir baskı kalıbı kullanılmaksızın elle oyularak eklenmiş olup, alışıldagelik prosedürün çok dışında ve özensiz bir işçiliğin ürünü olarak göze çarpmaktadır. Nitekim sembolün kendisinin de atipik nitelikte olduğu görülmekte ve haç şeklinde bir motif ile bir rozetin yapraklarından oluşan bir kompozisyon meydana getirmektedir. Söz konusu imge, Kültepe'de ele geçirilen güneş motifinin ba-



Res. 6 - “Kraliyet işareti” barındıran çanak çömlek parçası (F Alanı, US 40). © Uşaklı Höyük Arkeoloji Projesi.

Fig. 6 - Frammento di ceramica con il ‘signe royale’ inciso (dall’Area F, US 40). © Uşaklı Höyük Archaeological Project.



Res. 5 - Res. 3'teki “kraliyet işareti” barındıran iki parçanın detayı.

Fig. 5 - Dettaglio dei due frammenti con il ‘signe royale’ della figura 3.

utili a indicare l’origine o il produttore nel caso di sessioni di produzione che prevedevano più operatori all’opera o fasi di cottura condivisa; potrebbe essere un segno per comunicare informazioni sul volume, il contenuto o il luogo di conservazione. Insomma, una questione complicata, difficile da risolvere per ora e che potrebbe avere a che fare con aspetti legati al processo e alla scala di produzione e distribuzione del prodotto.

Altri simboli sono invece impressi sulla superficie dei vasi attraverso l’uso di stampi. Di questi, vari frammenti con motivi circolari o ovali sono stati trovati a Uşaklı (D’Agostino and Orsi 2015, plate 20, 1) (Fig. 3) appartenenti a ceramiche ingobbiate di rosso, comuni e di lusso (come un esemplare in Gold Wash Ware). Si tratta nella maggior parte di casi di segni composti da moduli geometrici (cerchi concentrici con umbone centrale, Fig. 4) e in alcuni casi di motivi floreali (rosette stilizzate). Un particolare segno, il cosiddetto ‘marque royal hittite’, ‘simbolo cappadocico’ (De Genouillac 1926, 33; Schmidt 1932, 146) o ‘signe royal’, invece è di particolare interesse perché si presenta più strutturato formalmente, un simbolo vero e proprio (Fig. 5). È un’impronta a rilievo di forma circolare con un simbolo astrale formato da quattro bracci appuntiti inframmezzati da riccioli a forma di S, delimitato da un cerchio e con un piccolo umbone al centro. Lo schema si



Res. 7 - Alişar IV tarzı boyalı çanak çömlek (D Alanı, US 282 ve US 132). © Uşaklı Höyük Arkeoloji Projesi.

Fig. 7 - Ceramica dipinta nello stile Alişar IV (dall'area D, US 282 e US 132). © Uşaklı Höyük Archaeological Project.

sitleştirilmiş bir versiyonunu çağrıştırmaktadır (Özgüç 1965, örn. n. 6-8, 11a ve 40).

Bu sembollere Anadolu platosundaki kazılarında ele geçirilen kısıtlı sayıda çanak çömlekte rastlanmakta olup; içlerinden yalnızca birkaçı tam olarak korunmuş durumdadır. İşlevi henüz tam olarak anlaşılmamakla birlikte, muhtemelen bir otorite kaynağına referans veren bu sembol sayesinde objenin hemen tanınmasının mümkün kılındığı ve bir nevi belirleyici işaret olarak kullanıldığı tahmin edilmektedir. Sembolün, vazoda neyin muhafaza edildiğine dair bir nevi garanti, belli otorite merkezlerine (tapınak ya da saray gibi) ait olduğuna ya da aynı güç merkezlerine ait bir dolaşım ağıyla bağlantılı olduğuna dair bir işaret olduğunu, belirli bir kullanım amacı, ortamı ve etkinliğine atıfta bulunduğunu düşünmek mümkündür. Ritüel pratikleriyle özdeşleştirilen kontekstlerde kullanılan büyük vazoların kabartma tekniği kullanılarak süslenmesi, Antik Hitit dönemine ait üretimin belirleyici özellikleri arasında yer almaktadır. Özellikle üzerlerindeki süslemelerde çeşitli ritüel pratiklerini hayat geçirdikleri görülen figürler barındıran İnandıktepe ve Hüseyindede Tepe vazoları bu anlamda simgesel nitelikte olup; bu tip kaplara ait parçalar Orta Anadolu'daki başka kazılarında da ele geçirilmiştir (2021 kazı sezonunda Uşaklı Höyük'te gün ışığına çıkarılan çanak çömlek parçaları da söz konusu repertuarı zenginleştirmektedir).

Dairesel şekilli büyük baskılara ek olarak, nispeten daha ufak boyutlarda olan ve tercihen kulpların üzerine uygulanan oval ya da dairesele şekilli, başak ya da stilize kuş motifli (ya da belki "Kraliyet İşareti"nin basitleştirilmiş bir versiyonunu temsil eden) süslemeler de dikkat çekmektedir. Zanaatkârın alameti farikası oldukları düşünülen imgeler yalnızca üretim süreçleriyle bağlantılı ve yalnızca zanaatkârların kendisi için açıkça yorumlanabilen bir anlam içerirken; "Kraliyet İşareti" barındıran büyük dairesele imgelere ise vazoları kullanan kişiler tarafından da anlaşılabilir mesajlar yüklenmiş olması mümkündür.

Henüz tam olarak deşifre edemediğimiz belirgin anlamlar taşıyan bu iki gruptan bi-

presenta in più varianti e con aggiunta di altri motivi, in genere globuli, che funzionano da riempitivi talvolta (Seidl 1972, abb. 1-5). Gli esempi trovati a Uşaklı comprendono sia una versione stampigliata - come nella maggior parte dei casi provenienti da altri siti - che una incisa (Fig. 6). Quest'ultima, trovata nei livelli bassi della sequenza ittita dell'area F, è ottenuta senza lo stampo ma fatta a mano e incisa, peraltro in modo approssimativo e appare come l'esito di una procedura anomala. Come atipico appare il simbolo, un ibrido che sembra combinare il motivo a croce con quello dei petali di una rosetta. Il tipo di rappresentazione ricorda, semplificandola, il motivo solare presente a Kültepe (Özgüç 1965, ad esempio nr. 6-8, 11a, 40). Questi simboli impressi sono rappresentati su un numero limitato di frammenti provenienti dai siti dell'altipiano anatolico e solo pochi contenitori interi si conservano. La funzione rimane sconosciuta sebbene sia evidente che il particolare simbolo potesse permettere una immediata riconoscibilità del vaso, rimandando a una qualche forma di autorità, quasi fosse una sorta di segno di riconoscimento. Si potrebbe pensare che quel simbolo fosse posto a garanzia del contenuto, dell'appartenenza del vaso a determinate agenzie centrali (tempio o palazzo) e fosse connesso al loro sistema di distribuzione, indicasse una specifica destinazione o occasione per il suo utilizzo. Quello di decorare a rilievo la superficie di grandi vasi per usi che vanno inquadrati all'interno di una cornice di tipo rituale è una caratteristica della produzione del periodo antico ittita. Emblematici sono i vasi di İnandıktepe e Hüseyindede Tepe, dove sono riprodotte scene con vari attori impegnati in attività probabilmente rituali, ma frammenti appartenenti a questo tipo di contenitori provengono da diversi siti dell'Anatolia Centrale (si aggiungono ora i frammenti trovati anche a Uşaklı Höyük nel corso della campagna di scavo 2021).

Accanto ai grandi stampi circolari sono documentate altre impronte di forma ovale o circolare poste sulle anse preferibilmente, con motivi a forma di spiga o di volatile stilizzato (o semplificazione del 'signe roya-

rine ait imgelerin, kullanıldıkları kontekst içerisinde kelimenin tam anlamıyla bir sembol işlevi üstlendikleri tahmin edilmekte ve söz konusu işlevin, herkes tarafından tanınan açık bir şekil aracılığıyla muhafaza edildiği görülmektedir. Her iki durumda da imgelerden yalnızca seramik kapları güzelleştirme arzusuyla dekorasyon amaçlı olarak değil, gerek üretim gerekse dağıtım sistemine dair belli bilgileri ifade etme ve aktarma işlevini yerine getirmeleri amacıyla yararlanıldığı düşünülmektedir.

Vazoların yüzeylerindeki boyalı temsiller söz konusu olduğunda ise, imgeler ürünün estetik karakterizasyonuna katkıda bulunmakta ve görünümünü belirlemektedir. Dekoratif tarzların bilgi aktardıkları bilinmekle birlikte, bu durumda da imgesel kompozisyonların yorumlanması zor olmakta ve anlamlar kesin olarak saptanamamaktadır. Demir Çağı'na tarihlenen vazoların yüzeylerinde yer alan imgelere baktığımızda, farklı dönemlere karşılık gelen birçok farklı üslup barındırdıklarını görmek mümkündür. Şerit halindeki süslemelerin yanı sıra geometrik ve temsili modüllerle bezeli çanak çömlek üretimi, bu anlamda belli başlı göstergelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu gelenek, XX. yüzyılın başlarında ilk kez gün ışığına çıkartıldıkları Alişar Höyük katmanlarından Alişar IV ve V'e atıfla aynı şekilde adlandırılan dekoratif tarzları içermektedir. Geç dönem çanak çömleklerinde Helenistik çağa kadar yaygınca kullanılacak olan metoplu, çiçekli ve figüratif nitelikteki dekoratif modüller ağır basarken, Alişar IV repertuarındaki kompozisyonların ise daha az çeşitlilik gösterdiği ve stilize hayvan figürlerinin sıklıkla tekrar ettiği dikkat çekmektedir (Res. 7). Söz konusu objelerin birincil işlevinin yiyecek ve içeceğin taşınması, dağıtımı ve tüketimi olduğu bilinirken, kullanıldığı bağlam dahilinde taşıyabileceği sembolik anlamın tam olarak açıklığa kavuşturulması noktasında üzerindeki dekoratif unsurlar da büyük önem taşımakta ve keşfedilmeyi beklemektedir.

Örneğin Orta Demir Çağı'na tarihlendirilen Alişar IV tarzındaki çanak çömleklerin üzerindeki imgelerin, diğerlerine kıyasla daha rahat tespit edilebilir ni-

le'); si tratta di impronte di dimensioni più piccole in questo caso.

Se i cosiddetti marchi da vasaio hanno probabilmente un significato legato alla fase di manifattura e chiaro soltanto ai vasaio, i grandi marchi circolari con il 'signe royal' potrebbero invece essere stati compresi anche dagli utilizzatori dei vasi.

Quindi due tipi di segni diversi, con significati precisi che noi non riusciamo a decifrare, uno dei quali sembra però aver assunto già vero e proprio valore di simbolo nel contesto in cui veniva utilizzato, riprodotto secondo una forma specifica e ben riconoscibile. In entrambi i casi non dovrebbe trattarsi di segni utilizzati a fini decorativi, di espedienti per abbellire il contenitore ceramico, ma per veicolare informazioni con precisi significati legati alla dimensione produttiva e distributiva.

Nel caso delle rappresentazioni dipinte riprodotte sulle superficie dei vasi, invece, i segni contribuiscono alla caratterizzazione estetica del prodotto, ne definiscono l'aspetto. Gli stili decorativi trasmettono informazioni ma, ancora una volta, l'interpretazione delle composizioni rimane difficile e i significati sfuggenti. Se guardiamo alle immagini rappresentate sulle superfici dei vasi che datano all'età del Ferro, possiamo riconoscere una serie di diversi stili che corrispondono a periodi differenti. Particolarmente indicativa è la produzione di ceramica dipinta con decorazioni a bande e a moduli geometrici e figurati. Questa tradizione comprende gli stili detti di Alişar IV e V, dai livelli di Alişar Höyük in cui sono stati per la prima volta identificati all'inizio del Ventesimo secolo. Mentre nella ceramica del periodo più tardo si fanno spazio moduli decorativi con metope, motivi floreali e figurativi, che avranno fortuna fino al periodo ellenistico, nel repertorio Alişar IV le composizioni sono meno variate e comprendono la presenza ricorrente di figure animali stilizzate (Fig. 7). La funzione primaria rimanda al trasporto, distribuzione e consumo di cibo e bevande, ma rimane da esplorare l'aspetto simbolico che l'oggetto avrebbe potuto ricoprire nel suo contesto d'uso, dove risultava certamente impor-

telikte oldukları görülmektedir (Doglio ve Orsi, yayımlanmak üzere). Bu çanak çömlek sınıfı üzerindeki dekorasyonun karakteristik unsurları, başta geyik olmak üzere hayvan silüetleri, ağaç motifleri, iç içe geçmiş daireler ve şeritlerdir. Hitit çanak çömlek repertuarı bağlamında bu çanak çömlek sınıfının doğrudan öncüsü niteliğindeki başka herhangi bir üretime rastlanmamıştır. Özellikle geyik motifinin plato halklarının hassasiyetine atıfta bulunduğu düşünülmekte olup. Kompozisyonların standart bir niteliğe büründüğü, temsil edilen hayvan repertuarının hayli monoton olduğu ve belirgin biçimde stilize edilen geyik figürü başta olmak üzere karakteristik özelliklerden yoğun olarak yararlanılması aracılığıyla bu tarzın hemen tanınmasının hedeflendiği görülmektedir. Yalnızca dekoratif özellik taşıyan unsurlara kıyasla daha karmaşık görünen bu kompozisyonların temsil ettiği sahneler dikkate alındığında, birkaç nokta dikkat çekmektedir. Tekrar eden geyik figürleri, bitki motifleri ve geometrik şekillerden oluşukları düşünüldüğünde, kompozisyonun bir anlatı barındırıyor olma ihtimali düşük olarak değerlendirilmekte ve daha büyük olasılıkla bir tür sembolik temsil olabileceği düşünülmektedir. “Geyik” ve “köknar ağacı” eşleştirmesinin plato ortamına atıfta bulunabileceğini ya da bu şekilde süslenen vazoların kullanıldığı bağlamda tüketilen yemekle bir bağlantı kurabileceği, örneğin dönemin büyük ihtimalle en revaçtaki av hayvanı olan geyik avının ardından düzenlenen keyifli bir sosyalleşme faaliyetini temsil edebileceğini ileri sürmek mümkündür. Fakat bununla birlikte, geyik gibi geçmişe ait sembollerin dönemin yeni duyarlılıklarını – Hitit İmparatorluğu’nun çöküşünü takiben ortaya çıkan ve kendilerine gelişim alanı yaratan çeşitli sosyal ve ekonomik dinamikler dikkate alınarak – temsil eden farklı anlamların eklenmesiyle yeniden kullanılmaya başlandığına işaret ediyor olması da ihtimaller arasında yer almaktadır. Hitit dünyasında kendisine geniş yer bulan bir hayvan olan geyik, gerek ilahi temsiller gerekse ritüellerle bağlantılı pratiklerde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Verdiğimiz örnekte ise, ağaçlar ve diğer geometrik motiflerin de kendisine eşlik ettiği

tante la decorazione dipinta associata alla forma. Prendiamo, ad esempio, il caso della ceramica in stile Alışar IV, che data all’età del Ferro Medio, dove l’identificazione del segno, sembra agevole (Doglio and Orsi, Forthcoming). Questa classe è contraddistinta da composizioni in cui ricorre il motivo delle silhouette animali, del cervo principalmente, dell’albero e di cerchi concentrici e bande. Non ci sono precursori diretti nel repertorio ceramico di ambito ittita per questa classe ceramica. Il motivo del cervo potrebbe rimandare alla sensibilità delle genti dell’altipiano. Le composizioni sono standardizzate, il repertorio zoomorfo riprodotto è abbastanza monotono e da ricondurre a rappresentazioni fortemente stilizzate di cervi ma con i tratti caratteristici – i palchi – che permettono un riconoscimento sicuro. Di fronte a queste composizioni articolate, accanto agli elementi puramente decorativi, la scena figurata si presta ad una serie di osservazioni. L’aspetto narrativo della rappresentazione è poco probabile, dal momento che si tratta di ripetizioni di figure di cervi, motivi vegetali e geometrici; più probabile che si tratti di una sorta di rappresentazione simbolica. Si potrebbe ipotizzare che l’associazione ‘cervo’ e ‘abete’ possa alludere all’ambiente dell’altipiano o stabilire un collegamento con il pasto che si consuma nell’occasione in cui vengono utilizzati i vasi così decorati, un contesto conviviale successivo alla caccia, rappresentato qui da quella che verosimilmente era la preda più ambita. Ma potremmo anche essere di fronte ad un recupero di simboli del passato, come il cervo, e alla reintroduzione di altri significati che rappresentano la nuova sensibilità del periodo, quando diverse dinamiche sociali ed economiche si fanno largo dopo il crollo dell’impero ittita. Il cervo è un animale ben presente nel mondo ittita, lo troviamo in relazione a rappresentazioni divine e a sfondo rituale. Ora muta il contesto all’interno del quale viene rappresentato, ovvero in una scena di tipo naturalistico, accompagnato da alberi e altri motivi geometrici. È interessante, a tal proposito, notare la forte valenza di alcuni simboli sul lungo periodo,



Res. 8 - Aşağı kentte yer alan Yapı II. Ortada polikrom mozaik zemin seçilmektedir. © Uşaklı Höyük Arkeoloji Projesi.

Fig. 8 - L'edificio II nella città bassa. Al centro è il pavimento a mosaico policromo. © Uşaklı Höyük Archaeological Project.

natüralist nitelikte bir temsil bağlamında yer aldığı görülmektedir. Bu noktada, her ne kadar taşıdıkları anlamlar değişikliğe uğramış da olsa, bazı sembollerin uzun vadede ne kadar güçlü bir temsili nitelik taşıdıkları dikkat çekmektedir. Alaca Höyük'te Erken Tunç Çağı'na tarihlenen mezar eşyaları arasında tunçtan geyik figürinlerine ek olarak, Alişar IV çanak çömlek repertuvarının dekoratif modüllerinde rastlanan dolgularla benzerlik taşıyan iç içe geçmiş gümüş halkalarla süslenmiş bir adet bakır alaşımlı figürin de ele geçirilmiştir. Kompozit nitelikteki bu temsillerin dekoratif bir amaç taşıdığını varsayarsak -ki burada şeritler veya metoplar halinde düzenlenen veya vazonun belli kısımlarını vurgulayan geometrik motiflerden bahsetmekteyiz- zoomorfik ve fitomorfik silüetlerden oluşan figürler bağlamında düşündüğümüzde, betimleyen ile betimlenen (geyik, köknar ağacı) arasında doğrudan ve açık bir kavramsal ilişki olup olmadığı ya da söz konusu motifin kavram-

sebbene possano aver subito cambiamenti di significato. Figurine di cervo in bronzo sono documentate tra i corredi delle tombe di Alaca Höyük che datano al Bronzo Antico e una in lega di rame, inoltre, è decorata con cerchi concentrici in argento simili ai riempitivi presenti nei moduli decorativi della ceramica Alişar IV. Fermo restando che ci sia un intento decorativo alla base di queste rappresentazioni composite – mi riferisco ai motivi geometrici organizzate in bande o metope, o quelle che sottolineano le varie porzioni del vaso –, nel caso delle figure a silhouette zoomorfe e fitomorfe siamo di fronte all'interrogativo se esista un rapporto concettuale diretto, immediato, tra significante e significato (il cervo, l'abete) oppure a quel segno è sottesa già una traslazione di significato che vale concettualmente più dell'immagine che la esprime. Questo per dire che il simbolo con le sue molteplici valenze può essere costantemente all'opera.

sal anlamda görsel olarak ifade ettiğinden daha derin bir anlam taşıyıp taşımadığı sorusuyla karşı karşıya kalmaktayız. Bu örnek üzerinden, sembollerin çoklu bir anlam evreni ile sürekli iletişim halinde olduklarını bir kez daha kavramak mümkündür.

Uşaklı'da sembollerin kullanımı sadece nesnelerle -bizim bağlamımızda seramik kaplarla- sınırlı kalmayıp; en azından bir durumda belirli kullanım alanları ve mimari alanla da ilişkilendirilebilmektedir. İstanbul İtalyan Kültür Enstitüsü tarafından 2020 yılında düzenlenen konferans (D'Agostino 2022) kapsamında yayımlanan makalede ayrıntılı olarak değinildiğinden, burada Hitit dönemine ait büyük kamusal binaların sembolik değeri ve iktidarla ilişkileri üzerinde durmayacak, ancak dikkate alınması gerektiğini düşündüğüm bir buluntu üzerine odaklanacağım. Büyük kamusal bir yapı (Res. 8), belki de bir tapınak olduğu tahmin edilen Yapı II'nin içinde yer alan taş ve çakıllardan oluşan zemin, eğer farklı renklerde taşlar kullanılarak meydana getirilen büyük dikdörtgen metoplar halinde düzenlenmiş dönüşümlü üçgenler barındıran bir mozaik barındırıyor olmasaydı, aynı kazı alanı içerisindeki diğer zeminlerden ya da Şapinuwa veya Sarissa gibi kendisinin çağdaşı olan yerleşim merkezlerindeki binalarda gün ışığına çıkartılanlardan herhangi bir farkı olmayacaktı. (D'Agostino 2019) (Res. 9). Bu zeminin anlamının tam olarak aydınlatılabilmesi, ancak dekoratif bir yaklaşımla hayata geçirildiği ve dolayısıyla yalnızca süsleme amacı taşıdığı savının ötesine gidilmesi durumunda mümkün olacaktır. Zira yapının bir tapınak olduğu varsayımının kesin bir şekilde doğrulanması durumunda, Anadolu'da ve genel olarak Antik Yakın Doğu'da kamusal mimariyi meydana getiren unsurların içlerinde bazı yenilikçi pratiklerin hayata geçirildiği ayrıcalıklı birer mekân olarak değil, aksine geleneklere oldukça saygılı mekanlar olarak görüldükleri hatırlanmalıdır. O halde mozaik bir zeminin meydana getirilmesine yönelik talep, yerel duyarlılıkları mı yoksa içinde bulunduğu kontekstin kendine has özelliklerini mi yansıtmaktadır? Bu durumda eldeki bulguların yetersiz kalışı nedeniyle, gün ışığına

L'uso di simboli non si limita solo agli oggetti, nel nostro caso i contenitori in ceramica, ma a Uşaklı riguarda, almeno in un caso, anche specifici spazi di uso e l'ambito architettonico. Non mi soffermo qui sul valore simbolico dei grandi edifici pubblici di epoca ittita e i loro rapporto con il potere, cui è stato dedicato un altro contributo nell'ambito del convegno organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura di Istanbul nel 2020 (D'Agostino 2022), ma su un particolare ritrovamento che merita di essere preso in considerazione. All'interno dell'edificio II - un grande edificio pubblico, forse un tempio (Fig. 8) - il pavimento formato da pietre e ciottoli non avrebbe niente di diverso rispetto ad altri trovati nel sito o in edifici di altri centri contemporanei, come Şapinuwa o Sarissa, se non fosse per la scelta di usare pietre di diverso colore per comporre un mosaico, con triangoli alternati disposti in grandi metope rettangolari (D'Agostino 2019) (Fig. 9). Il significato di questo pavimento non può esaurirsi solo nel decorativismo e nell'esecuzione di un progetto puramente ornamentale. Tanto più che in Anatolia, e più in generale nel Vicino Oriente antico, l'architettura pubblica non è intesa come uno spazio privilegia-



Res. 9 - Yapı II'nin avlusunda yer alan polikrom mozaik zemin. © Uşaklı Höyük Arkeoloji Projesi.

Fig. 9 - Il pavimento a mosaico policromo, nella corte dell'edificio II. © Uşaklı Höyük Archaeological Project.

çıkartılan zeminin ne şekilde yorumlanması gerektiği noktasında kesin bir yaklaşım belirlemek henüz mümkün olmamıştır. Hitit maddi kültüründe üçgen motifinin izini sürdüğümüzde, nadiren kullanıldığını ve kullanım alanının da neredeyse yalnızca çanak çömlek dekorasyonu ile sınırlı kaldığını görmekteyiz. Bunlar arasında akla ilk gelenler, dönüşümlü üçgenlerle bezeli bir şerit barındıran İnandık vazosu; Kültepe'deki karum dönemine ya da daha önceki Kapadokya mal grubuna ait çanak çömleklerin üzerindeki kompozisyonlar; Oymaağaç'ta ele geçirilen buluntular sayesinde Geç Tunç Çağı geleneği ile ilişkilendirilen Erken Demir Çağı'nın artık oldukça iyi bilinen çanak çömlek üretiminin bir parçası olan kırmızı boyalı üçgenler olup; üçgen motifinin bazı hiyeroglif sembollerinde de ("kral", "şehir", "şans/sağlık" gibi) kullanıldığı bilinmektedir.

Mozaik zeminde karşımıza çıkan bu üçgen motiflere yönelik tercihi belirli bir bağlamla ilişkilendirme girişimi dahilinde, sistematik nitelikte olmayan bu tür bulgular üzerinden kesin bir sonuca varmak mümkün olmamaktadır. Birçok soruya henüz cevap veremeyişimiz, söz konusu zeminin işlevi ve önemine açıklık kazandırmak adına sahip olduğumuz araçların ne kadar sınırlı olduğunu gözler önüne sermektedir. Elbette, Kerkenes Dağı'nın zirvesinin görülebildiği bir avlu içinde yer alması -ki tüm aşağı kentte bu özelliğe sahip az sayıdaki noktadan biridir- bu eşsiz eserin gerek konumu gerekse taşıdığı anlamı bizler için daha da önemli kılmaktadır.

Arkeoloji disiplininin merkezinde, üzerine odaklandığı maddi buluntuların analizi ve yorumlanması yer alır. Sanat eserlerinin toplumsal öneme sahip olduğu ve sembolik iletişimin önemli bir unsurunu meydana getirdikleri de kabul edilmiş bir gerçektir. Bir eserin biçimi her şeyden önce işleviyle bağlantılıysa, onunla kurulan etkileşim bizi bir semboller evrenine götürdüğü gibi; bir objeyi süslemek için kullanılan motifler de birçok bilgiyi beraberlerinde getirir. Maddeyi ve mekânı değiştirmeye yönelik her eylem, sembolik açıdan değerlendirildiğinde yapıcı bir eylem olarak görülebilir (Robb

to in cui hanno luogo innovazioni ma anzi è un ambito particolarmente rispettoso della tradizione, tanto più se fosse confermata l'ipotesi che l'edificio era un tempio. E quindi la richiesta di un pavimento a mosaico può forse essere legato alla sensibilità locale o alla specificità del contesto?

Qui il tentativo di individuare una linea interpretativa si perde nella mancanza di evidenze di supporto. Se volessimo cercare la diffusione del motivo del triangolo nella cultura materiale ittita ci accorgeremmo che è molto raro e confinato principalmente alla decorazione della ceramica: viene in mente il vaso di İnandık, ad esempio, dove c'è una banda di triangoli alternati; alcuni schemi compositivi della ceramica del periodo del karum di Kültepe o anche della cosiddetta ceramica di Cappadocia, più antica; triangoli rossi dipinti sono caratteristici della produzione ceramica, ormai ben riconosciuta, della prima età del Ferro che, anche in base alle recenti evidenze da Oymaağaç, sembra da collegare alla tradizione di Bronzo Tardo del Settentrione; il motivo del triangolo è usato, inoltre, in alcuni segni della scrittura geroglifica (segni per 're', 'città', 'fortuna/salute' ad esempio).

È evidente che tali sporadiche attestazioni non sono di alcun aiuto per tentare di contestualizzare la preferenza nei confronti di tale specifico motivo a triangoli nel pavimento a mosaico. Le domande alle quali non possiamo dare una risposta sono molte, e questo indica di come limitati siano gli strumenti in nostro possesso per tentare di fornire una spiegazione sulla sua funzione e significato. Di sicuro, la sua collocazione in una corte dalla quale si vede il picco del Kerkenes Dağ – uno dei pochi punti, tra l'altro, in tutta la città bassa – aggiunge importanza al luogo e al significato assunto da questa singolare realizzazione.

L'archeologia guarda ai resti materiali, l'analisi e l'interpretazione dei quali sono centrali nella teoria e metodologia della disciplina. Che i manufatti abbiano un significato sociale e costituiscano un aspetto importante nella comunicazione simbolica è un fatto acclarato. Se la forma di un manufatto principalmente si lega alla funzio-

1998, 329-330). İmgeler ve semboller, günlük objeler üzerinden somut bir varlık kazanarak onları kullananlar tarafından paylaşılan öğeleri çağrışımlar yoluyla hatırlatan anlam yüklü kodlardır (DeMarrais 1996, Wöbst 1977). Söz konusu bu sembolik ifade biçimlerini üreten bağlamı, diğer bir deyişle kültürel, ekonomik ve sosyal arka planı ve kodlamayı tam olarak anlamamız henüz mümkün olmamıştır. Bu nedenle, her bir imgenin kendine özgü çok yönlülüğü, çok anlamlılığı, farklı boyutları ve belirsizliklerinin, bu imgeleri kullanan toplumların ait olduğu bağlam dikkate alınarak değerlendirilmesi gerektiğinden, maddi sembollere anlam yüklemek çalışmalarımızın zorlu süreçlerinden birini teşkil etmektedir (Tilley 1989, 191-192).

MÖ II. ve I. binyılların Anadolu'sunda bölgeye has bir sembolizm mevcuttur. Bu olgu yalnızca vazoları süsleyen imge ve resimlerde değil, belki yukarıda bahsi geçen ve gerek taşlarını yerleştirenler gerekse gözlemleyenler için birçok anlam ifade etmiş olması muhtemel olan mozaik zeminin meydana getirilişinde de kendisini kısmen göstermektedir. Çalışmalarımız kapsamında birden çok anlamı olan imge ve figür kompozisyonlarıyla karşı karşıya gelmekteyiz. IV. Alişar seramiği repertuarında geyik ve ağaç figürlerinin bölgeye özgü oluşlarıyla kolayca anlaşılır bir "hayvan" ve "ağaç" temsiliinin ötesinde bir anlam taşıdıkları ve yalnızca gösterge işlevi değil aynı zamanda temsili bir işlevi de üstlendikleri görüşündeyim. Bu kompozisyon bizleri, aynı anda hem doğrudan anlaşılabilir olan hem de doğrudan ifade edilemeyen anlamlarla karşı karşıya getirmektedir. Bu tür anlamların, aynı mozaik zeminde kullanılan üçgen motifleri gibi ne natüralist ne de tanımlayıcı nitelik taşımayan bir temsille bağlantılı olması da mümkündür. Mozaik zemini yorumlama ve onunla ilişkili olayları hayal etme girişimleri kapsamında, onu üreten toplumun iktidar yapılarını, toplumsal faaliyetlerini, ritüel eylemlerini ve kültürel kodlarını asla göz ardı etmememiz gerekmektedir. Sembolik ve maddi boyutlar özünde birbirleriyle yakından ilişkili olup; fikirler nesneler üzerinden somutlaşmaktadır (Leschziner ve Brett 2021). Sembolün mad-

ne, l'interazione che si stabilisce con esso ci introduce nel mondo simbolico; allo stesso modo i motivi usati per decorare un oggetto veicolano informazioni. Ogni azione di manipolazione della materia e dello spazio può considerarsi come un'azione costruttiva da un punto di vista simbolico (Robb 1998, 329-330). I segni e i simboli sono codici che recano significati e si materializzano nell'oggetto di uso quotidiano, richiamando attraverso associazioni elementi condivisi da parte di chi li utilizza (DeMarrais et al. 1996; Wobst 1977). Quello che manca a noi è la piena comprensione dello sfondo culturale, economico e sociale e la codificazione, il contesto che produce queste particolari espressioni simboliche. Per questo è difficile assegnare significati a simboli materiali, data la polivalenza, la polisemia, le diverse dimensioni e l'ambiguità propria di ogni segno che va interpretato nell'ambito della società che ne fa uso (Tilley 1989, 191-192).

Esiste un simbolismo nell'Anatolia del II e I millennio a.C. e una traccia è costituita anche da segni e immagini che decorano i vasi, e forse, in parte, anche dalla disposizione delle pietre del pavimento a mosaico che avranno espresso una pluralità di significati per chi li usava e li osservava. Siamo di fronte a composizioni di segni e figure con molteplici sensi. Nel repertorio della ceramica Alişar IV le figure del cervo e dell'albero non penso abbiano una funzione indicativa, o almeno non hanno solo una funzione indicativa, facilmente comprensibile di 'animale' e 'albero' tipici della zona, ma hanno una funzione rappresentativa: vi si incontrano ciò che è comprensibile e ciò che è non esprimibile direttamente. Simili significati potrebbero essere legati anche a una rappresentazione antinaturalistica e non descrittiva come il motivo del triangolo usato nel pavimento a mosaico. Il tentativo di interpretare il pavimento e immaginare gli eventi in relazione a esso non può prescindere dalle strutture di potere, le performance sociali, le azioni rituali, i codici culturali della comunità che lo hanno prodotto ma che sono andati in gran parte persi. La dimensione simbolica e quella materiale sono intrinsecamente associate, le idee si

di kısmı bugüne kadar gelerek bizlere ulaşmış olmakla birlikte, ona bağlı jest ve eyleme dair bilgilere ise henüz erişilememiştir. Objeler, kendilerini ilgilendiren eylemler ve kullanımlarına eşlik eden sözcüklerden daha kalıcı olabilmekle birlikte; önceden belirlenmiş bir anlam kazanarak bir sembol haline gelmeleri, ancak toplumun katkısıyla meydana gelebilecek bir sürecin sonucudur. Yüzyıllar ya da binyıllar sonra maddi buluntuları analiz eden gözlemciler, çoğunlukla kendilerini geçmişin izlerini ve mekânlarını okumak ve deşifre etmek için gerekli anahtardan yoksun bulmaktadırlar. Ve çabaları sonucu bir anlam beliriyor gibi görünse bile, taşıdıkları tek ve mutlak anlam bu olmak zorunda da değildir.

2008 yılında Stefania Mazzoni başkanlığında başlayan arkeolojik ve tarihi araştırma projesi kapsamında sahada faaliyet göstermekte olan Türk-İtalyan heyeti, yıllar içinde diğer araştırmacıları ve kurumları da dahil ederek gerek ekibi gerekse çalışma alanını dikkat çekici ölçüde genişletmiştir. An itibarıyla Pisa, Floransa, Siena, Bozok ve Londra UCL üniversiteleri, ekip üyeleri Valentina Orsi, Giulia Torri, Demet Taşkan ve Yağmur Heffron tarafından koordine edilen araştırma grupları ile saha çalışmalarına katılım göstermektedir. 2021 sonbaharında gerçekleştirilen son kazı ve araştırma çalışmalarının hayata geçirilmesi, İtalyan Dışişleri ve Uluslararası İşbirliği Bakanlığı, Pisa Üniversitesi (Medeniyetler ve Bilgi Biçimleri Bölümü, Mükemmellik Alanı Projesi ve “Lost Cities” Araştırma Projesi) ve Floransa Üniversitesi’nin sağladığı fonlar ve projeyi başlangıcından bu yana destekleyen Oriente Mediterraneo Vakfı’nın cömert desteği sayesinde mümkün olmuştur.

trovano materializzate negli oggetti (Leschiner and Brett 2021).

Del simbolo a noi resta la porzione materiale ma manca il gesto e l’azione ad esso collegati. L’oggetto può essere più duraturo delle azioni che lo hanno riguardato, delle parole che ne hanno accompagnato il suo utilizzo ma è attraverso la convenzione sociale che esso assume un senso prestabilito, gli si attribuisce un significato condiviso e diventa simbolo. Agli osservatori che analizzano i resti materiali dopo secoli o millenni spesso manca la chiave per leggere e decodificare segni e spazi del passato e anche quando un significato sembra riemergere non è detto quello sia stato il solo che abbiano realmente avuto.

Sul sito opera la missione italo-turca con un progetto di ricerche archeologiche e storiche che, iniziato nel 2008 sotto la direzione di Stefania Mazzoni, negli anni si è andato ampliando negli interessi e nella composizione, coinvolgendo altri ricercatori e istituzioni. Al momento prendono parte alle ricerche sul campo le università di Pisa, Firenze, Siena, Yozgat Bozok, Londra UCL con i gruppi di ricerca coordinati dalle colleghe Valentina Orsi, Giulia Torri, Demet Taşkan e Yağmur Heffron. L’ultima missione sul campo, che si è svolta nell’autunno 2021, è stata resa possibile grazie ai finanziamenti del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, dell’Università di Pisa (Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Progetto Dipartimento d’Eccellenza e Progetto di Ricerca di Ateneo ‘Città Perdute’), dell’Università degli Studi di Firenze e soprattutto al generoso supporto della Fondazione Oriente Mediterraneo che sostiene il progetto dall’inizio delle sue attività.

Kaynakça - Bibliografia

de Genouillac, H. 1926. *Céramique cappadocienne, inventoriée et décrite avec une introduction*. Musée du Louvre, Département des Antiquités Orientales, Série Archéologique. Paris: Librairie orientale, P. Geuthner.

D'Agostino, A. 2019. "A mosaic floor from the Late Bronze Age Building II of Uşaklı Höyük, central Turkey." *Antiquity* 93/372:1-8.

D'Agostino, A. 2022. "Lo spazio urbano e i luoghi del potere ittita a Uşaklı Höyük, in Anatolia centrale / Orta Anadolu platosundaki Uşaklı Höyük'te kentsel mekân ve Hitit iktidar yerleri." In *Lo spazio pubblico, lo spazio privato / Kamusal alan, özel alan. XI Convegno Contributo italiano a scavi, ricerche e studi sulle missioni archeologiche in Turchia / Türkiye'deki arkeolojik çalışmaların eğitimi, araştırma ve kazı'da İtalya katkısı sempozyumu*, edited by S. Schirmo, 45-62. Istanbul: Istituto Italiano di Cultura di Istanbul.

D'Agostino, A., and V. Orsi 2015. "The Archaeological Survey: Methods and Materials." In *The Uşaklı Höyük Survey Project (2008-2012). A final Report*, (Studia Asiana 10), edited by S. Mazzoni and F. Pecchioli Daddi, 35-343. Firenze: Firenze University Press.

DeMarrais, E., L.J. Castillo, and T. Earle 1996, "Ideology, materialization, and Power Strategies." *Current Anthropology* 37.1:15-31

Doglio, M., and V. Orsi, Forthcoming. "Un servito da tavola con cervi e stambecchi. La ceramica in stile Alişar IV dal sito di Uşaklı Höyük, in Anatolia centrale". *ArcheoLogica Data* 3.

Fletcher, R. 1989. "The messages of material behaviour: a preliminary discussion of non-verbal meaning." In *The meanings of things: material culture and symbolic expression* (One world archaeology, v. 6), edited by I. Hodder: 33-40. Routledge: Taylor and Francis Group. London and New York.

Gates, M.-H. 2001. "Potmarks at Kinet Höyük and the Hittite Ceramic Industry." In *La Cilicie: Espaces et pouvoirs locaux (2^e millénaire av. J.-C. – 4^e siècle ap. J.-C.)*. Actes de la table ronde internationale d'Istanbul, 2–5 novembre 1999 (Varia Anatolica 13), edited by É. Jean, A.M. Dinçol, and S. Durugönül, 137–57. Paris: De Boccard.

Glatz, C. 2012. "Bearing the Marks of Control? Reassessing Pot Marks in Late Bronze Age Anatolia." *American Journal of Archaeology* 116.1:5-38.

Grieder, T. 1975. "The Interpretation of Ancient Symbols". *American Anthropologist*, New Series, 77. 4: 849-855.

Leschziner, V. and G. Brett 2021. "Symbol Systems and Social Structures." In *Handbook of Classical Sociological Theory. Handbooks of Sociology and Social Research*, edited by S. Abrutyn e O. Lizardo: 559-582. Cham: Springer.

Miller, D. 1982. "Artefacts as products of human categorization process." In *Symbolic and structural archaeology*, edited by I. Hodder: 17-25. Cambridge: Cambridge University Press.

Özgüç N. 1965. *Kültepe mühür baskılarında Anadolu grubu/ The Anatolian group of cylinder seals impressions from Kültepe*, (Türk Tarih Kurumu yayınlarından, sa. 22). Ankara: Türk Tarih

Kurumu Basimevi.

Robb, J.E. 1998. "The Archaeology of Symbols." *Annual Review of Anthropology* 27: 329-346.

Schmidt, E.F. 1932. *The Alishar Huyuk. Seasons of 1928 and 1929. Part I*, (Oriental Institute Publications XIX). Chicago: The University of Chicago Press.

Seidl, U. 1972. *Gefäßmarken von Boğazköy*, (Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft 88, Boğazköy- Hattuša: Ergebnisse der Ausgrabungen VIII). Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Tilley, C. 1989. "Interpreting material culture." In *The meanings of things: material culture and symbolic expression*, (One world archaeology, v. 6), edited by I. Hodder: 185-194. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group.

Wobst, H. 1977. "Stylistic behaviour and information exchange." In *For the Director: Research Essays in Honor of James B. Griffin* (Anthropological Papers Series 61), edited by C. Cleland: 317-42. Ann Arbor: Museum of Anthropology, University of Michigan.

Phrygia Hierapolis'inde Hellenistik ve Roma Dönemleri'nde sanat ve toplum

Arte e società a Hierapolis di Frigia in età ellenistica e romana

Grazia Semeraro

Salento Üniversitesi / Università del Salento

Hierapolis gibi bir kentin sanatsal üretimi, Hellenistik Dönem'deki kuruluşundan Bizans Dönemi'ne kadar uzanan uzun kronolojik süreç boyunca son derece önemlidir.

Toplumla olan birçok ilişkisini keşfetmek için, bu kısa makalede seçilen vaka çalışmaları aracılığıyla tartışılan bazı yönlerin ayrı ayrı incelenmesi gereklidir.

İlki Hellenistik Dönemle ilgilidir ve sanatsal zanaatkarlığın oldukça ilginç bir örneği olan kabartma vazo üretimidir (Semeraro 2003; Semeraro 2005).

Hellenistik dünyada çok yaygın bir sınıfa aittirler ve görünüşleri kalıpla yapılan kabartma bezeme ile şekillenmiştir. En yaygın varsayıma göre bu vazolar, Hellenistik zanaatkarlığı ortaya koyan çok daha değerli gümüş vazoların taklidini temsil etmektedir.

Hierapolis'te, kentin kuzey bölgesinde bulunan fırınlarda, Doğu Stoa'nın temelle-

La produzione artistica di una città come Hierapolis è molto rilevante in tutto il lungo arco cronologico che parte dalla fondazione in età ellenistica per arrivare al periodo bizantino.

Per esplorarne le molteplici relazioni con la società è pertanto necessario isolare alcuni aspetti, che si discutono attraverso i casi di studio selezionati in questo breve intervento.

Il primo riguarda l'età ellenistica e si riferisce ad un esempio piuttosto interessante di artigianato artistico, la produzione di vasi a rilievo (Semeraro 2003; Semeraro 2005).

Essi appartengono ad una classe molto diffusa nel mondo ellenistico, che appare caratterizzata da una decorazione a rilievo da matrice. Secondo l'ipotesi più diffusa questi vasi rappresentano una imitazione dei ben più preziosi vasi in argento, che caratterizzano l'artigianato ellenistico.



Res. 1 - Phrygia Hierapolisi. Keramik üretim mahallesinin konumunu gösteren kent planı.
Fig. 1 - Hierapolis di Frigia. Pianta della città con l'ubicazione del quartiere ceramico.

ri altında yapılan kazılarda kabartmalı vazo üretimi saptanmıştır (Semeraro 2017). Kuzey Agora alanı boyunca ve Frontinus Kapısı'nın yakınında vazo yapımında kullanılan kalıpların çok sayıda örneği bulunmuştur (Res.1).

Dolayısıyla vazo üretiminin yapıldığı mahallenin Hellenistik Dönem'de ve Augustus Çağı'nda kentin kuzey bölgesinde yer aldığını söyleyebiliriz. Aslında Hierapolis'teki kabartma vazo üretimi İ.Ö. II. yüzyıldan İ.S. I. yüzyıla kadar neredeyse iki yüzyıla yayılmıştır.

Bu zaman diliminde çeşitli motiflerle bezenmiş farklı formlar üretildi. Hellenistik Dönem'de bitki motifleriyle süslenmiş yarım küre biçimli kaplar, dansçı ve müzisyen figürinleri, maskeler veya çam kozalakla-

A Hierapolis è attestata la produzione di vasi a rilievo nelle fornaci rinvenute nella zona nord della città, negli scavi sotto le fondazioni della stoà Est (Semeraro 2017). In tutta l'area dell'agorà nord e nei pressi della porta di Frontino sono state rinvenute numerose esempi delle matrici utilizzate per realizzare i vasi (Fig.1). Possiamo pertanto dire che nell'area Nord della città era ubicato il quartiere per la produzione dei vasi in età ellenistica e anche durante la fase augustea. Infatti la produzione di vasi a rilievo occupa a Hierapolis quasi due secoli, dal II a.C. al I d.C. Durante questo lasso di tempo vengono prodotte diverse forme decorate con una varietà di motivi. Durante l'età ellenistica si producono le coppe emisferiche decorate con motivi vegetali as-

rı gibi çeşitli motiflerin dönüşümlü olarak kullanılmasıyla üretilmiştir (Semeraro 2003, Resim LIII-LIV) (Res. 2, no 1).

Bu motiflerden bazıları, Civita Castellana'nın (Pirzio Biroli Stefanelli 1991, p. 262, nos. 1, 2, figs. 2-5, 262) ünlü gümüş kapları gibi Hellenistik Dönem'in metal oymacılığında karşılaştırmalar bulur. Ancak süsleme sisteminin çok özel ve Hierapolis'e özgü olduğu vurgulanmalıdır. Örneğin çıplak dansçı motifi (Res. 3, no. 1-4) başka yerde görülmemektedir (Semeraro 2005, Res. 2, 1-4).

İkinci form de çok farklıdır, dört yapraklı yonca kupası dediğimiz, dış tabanı kabartma motiflerle süslenmiş, dört loblu, ağız kenarı silmeli sıradışı bir kupadır (Semeraro 2003, Resim. LX-LXI; Ead. 2005, Resim 1, n. 2; 5, 1-3). Ayrıca bu formda da bitkisel motiflere çok sık rastlanmaktadır.

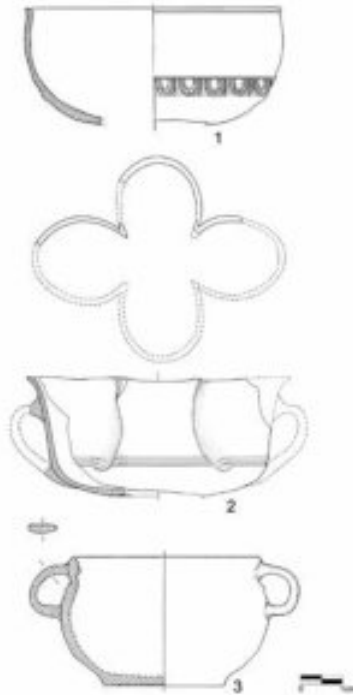
Üçüncü tip kupa (Res. 2, no. 3), Augustus Dönemi'ne tarihlenebilir ve neredeyse yalnızca çok sayıda bitki motifiyle süslenmiştir: sarmaşık yapraklarından asma, çı-

sociati a figurine di danzatrici e musicanti, alternate con motivi vari, come le maschere o le pigne (Semeraro 2003, tavv. LIII-LIV) (Fig. 2, n. 1). Alcuni di questi motivi trovano confronti nella toreutica di età ellenistica, come le famose coppe di argento da Civita Castellana (Pirzio Biroli Stefanelli 1991, p. 262, nos. 1, 2, figs. 2-5, 262). Bisogna però sottolineare che il sistema decorativo è molto peculiare ed è tipico di Hierapolis. Ad esempio il motivo delle danzatrici nude (Fig. 3, nn. 1-4) non compare altrove (Semeraro 2005, fig. 2, 1-4).

Molto peculiare è anche la seconda forma, una strana coppa con orlo modellato a quattro lobi, che noi chiamiamo coppa a quadrifoglio, decorata con motivi a rilievo sul fondo esterno (Semeraro 2003, tavv. LX-LXI; Ead. 2005, fig. 1, n. 2; 5, 1-3) (fig. 2, n.2). Anche in questo caso sono molto frequenti i motivi vegetali.

Il terzo tipo di coppa (Fig. 2, n. 3) è databile in età augustea ed è decorato quasi esclusivamente con una serie molto numerosa di motivi vegetali: dalle foglie di edera a quelle di vite, di platano, di olivo etc. (Fig. 4). Anche questi vasi trovano confronti nelle preziose argenterie di età augustea come quelle restituite dalle città vesuviane (v. tesoro di Boscoreale) (Semeraro 2003, fig. LVI-LVII). Ma a cosa servivano questi oggetti? Per rispondere a questa domanda dobbiamo cercare la risposta nei contesti di uso. A Hierapolis al momento questi contesti sono rappresentati esclusivamente dalle aree sacre, dove i vasi a rilievo sono stati rinvenuti in quantità numerose. Le altre provenienze riguardano i contesti produttivi (v. Semeraro 2017 e Corritore 2016). Poiché si tratta di rinvenimenti in scavi controllati scientificamente, possiamo anche dire qualcosa di più sulla loro funzione e sul valore simbolico che rivestivano per la comunità di Hierapolis. Particolarmente significativo in questo senso è il caso del santuario di Apollo e del vicino Ploutonion (Giannico 2022 per coppe dal Ploutonion), vale a dire le aree sacre più importanti della città, nonché quelle che finora conosciamo meglio.

Nel santuario di Apollo questi vasi sono



Res. 2 - Phrygia Hierapolisi. Hellenistik kabartma bezemeli keramik formları (Semeraro 2005, Resim 1).

Fig. 2 - Hierapolis di Frigia. Forme della ceramica a rilievo ellenistica (da Semeraro 2005, fig. 1).



Res. 3 - Phrygia Hierapolisi. Yarım küre biçimli kupalar: bezeme örnekleri (Semeraro 2005, Resim 2).

Fig. 3 - Hierapolis di Frigia. Coppe emisferiche: esempi di decorazioni (da Semeraro 2005, fig. 2).

nar ve zeytin yaprakları ve benzerlerine kadar (Res. 4).

Bu vazolar da, Vezüv kentlerinde ele geçen (Bkz. Boscoreale hazinesi) Augustus Dönemi'nin değerli gümüş eşyalarında karşılaştırmalar bulur (Semeraro 2003, Resim LVI-LVII). Peki bu objeler ne için kullanılıyordu? Bu sorunun cevabını kullanım kontekstlerinde aramalıyız. Şimdiye kadar Hierapolis'te bu kontekstler, özellikle çok sayıda kabartma vazanın bulunduğu kutsal alanlarda tespit edilmiştir. Diğer buluntu yerleri üretim kontekstleridir (Bkz. Semeraro 2017 ve Corritore 2016).

Bunlar bilimsel kazılardaki keşifler olduğun için işlevleri ve Hierapolis toplumu için sahip oldukları sembolik değer hakkında daha fazla şey söyleyebiliriz. Bu anlamda özellikle önemli olan, Apollon ve yakındaki Ploutonion Kutsal Alanlarıdır (Giannico 2022 Ploutonion'dan gelen kupalar için), yani kentin en önemli kutsal alanları olmalarının yanı sıra şimdiye kadar en iyi bildiğimiz alanlardır.

Apollon Kutsal Alanı'nda bu vazolar,

statı rinvenuti nell'area dei sacrifici (v. Semeraro 2007; 2014; 2021), un contesto molto peculiare che non ha confronti con altre situazioni simili, allo stato attuale delle nostre conoscenze.

L'area dei sacrifici è collocata fra due degli edifici del santuario, il tempio dedicato ad Apollo (B) e l'edificio C, caratterizzato dalla presenza di un vano ipogeo. Tutta l'area è frequentata fin dalla fase ellenistica ed è caratterizzata dalla presenza di estese tracce legate alla bruciatura di essenze vegetali. Numerose buche sono state praticate nel terreno per contenere resti carboniosi. Vi sono poi focolari e installazioni per la libagione. E' evidente in questa area la pratica di bruciare essenze vegetali a scopo rituale, come sacrifici. Questa situazione è stata oggetto di uno scavo microstratigrafico molto accurato, che ha permesso di raccogliere tutti i dati possibili. Sono state condotte molte analisi per capire che tipo di attività sono state svolte. Abbiamo così potuto riconoscere il tipo di piante brucia-



Res. 4 - Phrygia Hierapolisi. Çift kulplu kupalar: bezeme örnekleri (Semeraro 2005, Resim 3).

Fig. 4 - Hierapolis di Frigia. Coppe biansate: esempi di decorazioni (da Semeraro 2005, fig. 3).

mevcut bilgiler ışığında, diğer benzer durumlarla hiçbir karşılaştırması olmayan çok özel bir kontekst olan kurban alanında bulundu (Bkz. Semeraro 2007; 2014; 2021). Kurban alanı, kutsal alanın iki yapısı, Apollon'a (B) adanmış tapınak ve bir yeraltı odasının varlığı ile şekillenen C yapısı arasında yer almaktadır. Tüm alan Hellenistik Dönem'den beri iskan edilmiştir ve bitki özlerinin yakılmasıyla bağlantılı geniş yanma izleri tespit edilmiştir. Karbon kalıntılarını tutmak için zeminde çok sayıda delik açılmıştır. Ayrıca libasyon için ocaklar ve başka yapılar yer almaktadır. Kurban etme gibi ritüel amaçlar için bitki özlerini yakma uygulaması bu alanda belirgindir. Bu durum, mümkün olan tüm verilerin toplanabilmesi için gerekli çok hassas bir mikrostratigrafik kazının konusu olmuştur. Ne tür törenlerin yapıldığının anlaşılması için birçok analiz yapıldı. Böylece aralarında pek çok meyve ağacının da bulunduğu yanmış bitkilerin türleri tespit edildi ve bahar mevsiminde kesilip kurban olarak sunulduğu anlaşıldı (Fiorentino, Solinas 2008; Fiorentino et. 2012)

Ayrıca ritüellerde bitkilerin varlığına dair başka izler de vazolarda bulunan organik kalıntıların kimyasal analizleriyle ortaya çıkmıştır (Notarstefano 2013). Bu analizler, kutsal alanda bulunan pişirme kaplarının bitki özlerini pişirmek, muhtemelen infüzyon için kullanıldığını doğrulamamızı sağladı. Bu bitkiler, libasyon için de kullanılan kapların süslemelerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Bu nedenle, kupaların bezeme sisteminin, vazoların ritüel kontekstte üstlendiği anlamla ve bitki özlerinin Hierapolis'te tapınım gören tanrılar kültüründe oynadığı rolle bir şekilde bağlantılı olduğu açıktır. Bu durum, bitki dünyası ve dolayısıyla doğurganlık ile bağın çok güçlü olduğu kutsal alanda belgelenen uygulamaların khtonik doğası ile açıklanmaktadır. Ne de olsa Hierapolis'teki tanrı Apollon, genç bir yerel bitki tanrısı Kareios'un tipik bazı özelliklerini taşımaktadır. 1960'larda kutsal alanda bulunan çok önemli yazıt, Apollon Kareios'a bağlanmaktadır (Pugliese Carratelli 1965; Bkz. Ritti 2017; Guizzi 2012).

te, fra cui compaiono molti alberi da frutto, e capire che sono state tagliate e offerte come sacrificio durante la stagione primaverile (Fiorentino, Solinas 2008; Fiorentino et. al 2012)

Inoltre altre tracce della presenza di piante nei rituali sono emerse attraverso le analisi chimiche dei residui organici contenuti nei vasi (Notarstefano 2013). Tali analisi hanno permesso di verificare che le pentole rinvenute nel santuario sono state usate per cuocere essenze vegetali, probabilmente per preparare infusi. La presenza di piante trova corrispondenza nelle decorazioni delle coppette, che venivano anche esse utilizzate per praticare libagioni.

E' pertanto evidente che il sistema decorativo delle coppe è in qualche modo legato al significato che i vasi assumono nel contesto rituale e al ruolo giocato dalle essenze vegetali nel culto delle divinità venerate a Hierapolis. Questa circostanza si spiega con il carattere ctonio delle pratiche documentate nel santuario in cui è molto forte il legame con il mondo della vegetazione e quindi della fertilità. Del resto il dio Apollo a Hierapolis assume alcuni aspetti che sono propri di un giovane dio locale della vegetazione, il Kareios. Ad Apollo Kareios si riferisce l'iscrizione molto importante rinvenuta nel santuario negli anni 60 (Pugliese Carratelli 1965; Ritti 2017; Guizzi 2012). Da essa sappiamo che il dio aveva funzioni oracolari e conosciamo anche i rituali a lui più consoni, come la bruciatura di aromi, che trovano poi riscontro importante nella documentazione archeologica. La documentazione offerta dai sistemi decorativi della ceramica trova così una forte corrispondenza in una delle sfere più importanti della vita associata, vale a dire quella culturale. Questo rapporto ci permette di intravedere una delle tante interrelazioni fra produzioni artistica e comunità cittadina. In altre parole la relazione tra società ed arte si può cogliere su molti piani. Il più immediato sembra essere quello delle dinamiche produttive, con i suoi riflessi anche economici, ma molto importanti sono i valori simbolici che i prodotti dell'artigianato artistico riflettono.

Tanrının kehanet işlevleri olduğunu ve ayrıca arkeolojik belgelerle ispatlanan bitki özlerinin yakılması gibi ritüellerin de olduğunu biliyoruz. Keramik bezeme sistemlerinin sunduğu belgeler, yaşamın en önemli alanlarından birinde, yani kült alanında güçlü bir karşılık bulmaktadır. Bu ilişki, sanatsal üretim ile kent toplumu arasındaki birçok karşılıklı ilişkiden birini görmemizi sağlar. Başka bir deyişle, toplum ve sanat arasındaki ilişki birçok düzeyde anlaşılabilir. En çabuk anlaşılan, ekonomik sonuçlarıyla birlikte üretim dinamikleri gibi görünüyor, ancak sanatsal zanaat ürünlerinin yansıttığı sembolik değerler çok önemlidir.

Kutsal alanlarda heykel ile kutsal boyut arasındaki karmaşık ilişki her zaman vurgulanabilmektedir. Antik dünyanın kutsal alanları, genellikle hayranlık uyandıran şaheserlerin sergilendiği gerçek sanat galerileriydi. Tanrısallığa hediye olarak sunulan sanat eserlerinin keşfedildiği klasik Yunanistan'ın büyük kutsal alanlarını düşünmek yeterlidir.

Roma dünyasında kutsal alanlar, nüfuzlu vatandaşların siparişiyle Romalı heykeltıraşlar tarafından yeniden üretilen geçmişin şaheserlerinin kopyalarına ev sahipliği yapmaktadır.

Hierapolis'teki Apollon Kutsal Alanı bu uygulamanın seçkin örneklerini sunar. Hepsini sayamamakla birlikte, kentin başlıca kutsal alanlarında heykellerin oynadığı önemli rol hakkında fikir vermesi için bazı örnekler vereceğiz. Öncelikle kutsal alanın uğradığı ciddi tahribata rağmen korunagelen heykel sayısı dikkate alınmalıdır. Hierapolis'te Aziz Philippus Tepesi'ndeki kazılar ve araştırmalarla iyi bir şekilde belgelenen Havarı Philippus kültü etrafında odaklanan yeni devlet dini olarak Hristiyanlığın kabul edilmesi aşamasında yani Geç Antik Dönem'de (Semeraro 2007) sistematik olarak ortadan kaldırılmıştır (Bkz. D'Andria 2017 vb.).

Mezarın ve azizin martyrionunun bulunduğu yerin çevresinde yeni Hristiyanlık merkezi doğarken, ana pagan mabedi yıkılmış, tapınak temellerine kadar tahrip edilmiş, mimari bloklar kireç yapmak için üst üste yığılmış ve kutsal alanı süsleyen hey-

Sempre nei luoghi di culto si può evidenziare il complesso rapporto fra scultura e dimensione sacra. I santuari del mondo antico erano spesso vere e proprie gallerie di arte, in cui erano esposti capolavori mirabili. Si pensi ai grandi santuari della Grecia classica che ci hanno restituito opere d'arte offerte come anathemata alla divinità. Nel mondo romano i santuari spesso ospitano copie di capolavori del passato, riprodotte dagli scultori di età romana su commissione di influenti cittadini.

Il santuario di Apollo a Hierapolis offre esempi di grande rilievo di questa pratica. Non potendo citarli tutti faremo qualche esempio per dare un'idea del ruolo importante giocato dalle sculture nel principale luogo di culto cittadino. Innanzitutto è importante considerare il numero di sculture conservate a fronte della grave opera di distruzione subita dal santuario. Infatti esso fu sistematicamente smantellato durante la fase tardoantica (Semeraro 2007), in coincidenza con la fase di affermazione della nuova religione di stato, il cristianesimo, che a Hierapolis ruota intorno al culto dell'Apostolo Filippo, così ben documentato dagli scavi e dalle ricerche sulla collina di San Filippo (D'Andria 2017).

Mentre il nuovo polo cristiano nasceva intorno alla tomba ed al luogo del martirio del santo, il principale santuario pagano veniva distrutto, il tempio eradicato dalle fondamenta, le architetture smantellate con i blocchi accatastati per farne calce e le statue che lo adornavano fatte a piccoli pezzi. Poco è sfuggito alla furia distruttrice degli uomini e del tempo. Nonostante ciò ben 185 sono i frammenti o le parti di statue ritrovate durante gli scavi del santuario, come documentato da un recente censimento (Ria 2022; Semeraro, Mannino, Ria 2023). Molti di essi sono frammenti minuscoli, che rappresentano una testimonianza immediata del processo di distruzione. Si può citare come esempio la statua di Atena rinvenuta in centinaia di fr. davanti al tempio. La paziente opera di ricostruzione di Vincenzo Ria e Katia Mannino ci permette di ricostruire la statua originale e di riconoscervi una versione dell'Atena

keller küçük parçalar halinde tasfiye edilmiştir. İnsanların ve zamanın yıkıcı öfkesinden çok az şey kurtulmuştur. Buna rağmen, yakın tarihli çalışmalarda belgelendiği gibi, kutsal alandaki kazılar sırasında 185 heykel parçası bulundu (Ria 2022; Semeraro, Mannino, Ria 2023). Birçoğu, yıkım sürecinin doğrudan bir tanıklığını temsil eden küçük parçalar halindedir. Yüzlerce parça halinde tapınağın önünde bulunan Athena heykeli örnek olarak gösterilebilir. Vincenzo Ria ve Katia Mannino'nun sabırlı rekonstrüksiyon

conservata a Berlino (Semeraro, Mannino, Ria 2023) (Fig. 5).

Alcuni esempi di statue rinvenuti nel santuario sono validi ad esemplificare i molteplici significati che le scultura possono riflettere.

Prendiamo ad es. un altro frammento di statua riferibile ad una copia di un famoso originale di età ellenistica, l'Eros di Lisippo (Fig. 6). L'analisi effettuata da G. Pellino (Pellino 2012a) ha messo in luce i significati simbolici ed anche politici di questa



Res. 5 -Phrygia Hierapolisi. Apollon Kutsal Alanı'ndan Athena Heykeli. Sayısallaştırılmış parçaların Pergamon Athena Parthenos'un 3Boyutlu modeli üzerinde sanal konumlandırılması (Semeraro, Mannino, Ria 2023, Resim 8).

Fig. 5 - Hierapolis di Frigia. Statua di Athena dal Santuario di Apollo. Posizionamento virtuale dei frammenti digitalizzati sul modello 3D dell'Athena Parthenos di Pergamo (da Semeraro, Mannino, Ria 2023, fig. 8).

(<https://www.myminifactory.com/object/3d-print-pergamon-athena-208722>)

çalışması sayesinde orijinal heykel yeniden oluşturuldu ve Berlin'de korunan Athena'nın bir versiyonunu tanımamızı sağladı (Semeraro, Mannino, Ria 2023) (Res. 5).

Kutsal alanda bulunan bazı heykeller, bir heykelin yansıtabileceği çoklu anlamı örneklemek için önemlidir.

Örneğin Hellenistik Dönem'in ünlü bir orijinalinin, Lysippos'un Eros heykelinin (Res. 6) bir kopyasına atıfta bulunabilecek başka bir heykel parçasını ele alalım. G. Pellino tarafından yapılan analiz, bu adanın sembolik ve aynı zamanda politik anlamlarını vurgulamıştır (Pellino 2012 a).

dedica. Poiché l'originale lisippeo fu dedicato per celebrare la vittoria di Alessandro a Cheronea non è fuori luogo pensare che nel contesto ierapolitano la copia della stessa statua avesse un significato legato alla 'riattivazione della memoria delle gloriose origini macedoni della città' (Pellino 2012 a, p. 364). Il santuario ospitava anche una colossale statua di imperatore (Fig. 7), probabilmente Adriano, rinvenuta negli anni 60 (Bejor 1991, 53-54, n. 24, tav. 28; Galli 2017, 517-522): essa è emblematica del rapporto con il potere centrale che le città alimentano attraverso dediche di sta-

Lysippos'un orijinali, İskender'in Khaeronea'daki zaferini kutlamak için adandığından, Hierapolis kontekstinde aynı heykelin kopyasının "Hierapolis'in şanlı Makedon kökenlerinin anısının yeniden canlandırılması" ile bağlantılı bir anlam taşıdığını düşünmek yersiz değildir (Pellino 2012 a s. 364).

Kutsal alanda ayrıca 60'larda ortaya çıkartılan, muhtemelen Hadrianus'a ait devasa bir imparator heykeli (Res. 7) de bulunuyordu (Bejor 1991, 53-54, n. 24, tav. 28; Galli 2017, 517-522): bu, kentlerin varlıklı vatandaşları tarafından heykeller adayarak beslediği merkezi güçle olan ilişkinin simgesidir, böylece kentin hayırseverleri olarak nitelendirilirler.



Res. 7 - Phrygia Hierapolisi. Apollon Kutsal Alanı'ndan devasa imparator heykeli (fotoğraf V. Ria).

Fig. 7 - Hierapolis di Frigia. Statua colossale di imperatore dal Santuario di Apollo (foto V. Ria).



Res. 6 - Phrygia Hierapolisi. Vatikan Müzeleri'nde (Roma) korunan Eros heykelinin kopyası ile Apollon Kutsal Alanı'nda bulunan mermer heykel gövdesinin sanal olarak birleştirilmesi.

Fig. 6 - Hierapolis di Frigia. Integrazione virtuale del torso di marmo dal santuario di Apollo con la copia dell' Eros di Lisippo conservata nei Musei Vaticani (Roma) (da D'Andria 2006, 230, fig. 7)

tue ad opera di facoltosi cittadini, che si qualificano così come benefattori della città. Questa pratica, nota come evergetismo, rappresenta uno strumento di acquisizione del prestigio, attraverso il finanziamento di monumenti ed opere pubbliche, ma anche di eventi graditi alla cittadinanza, come i giochi gladiatori. Alcune delle statue dedicate nel santuario di Apollo si riferiscono con tutta probabilità a benefattori di questo tipo (evergeti). E' il caso di una bella testa di età augustea (Pellino 2012 b) e della statua femminile di Apphias (Bejor 1991, 54-55, n 25; Galli 2017, 514-517) (fig. 8). In questa dama si deve riconoscere infatti la discendente di una famiglia importante che si distingue per le numerose opere a beneficio della città (Ritti 2017, 42, 360, 362). Apphias rappresenta una importante testimonianza del ruolo delle donne nell'evergetismo ierapolitano, ben documentato anche da altri esempi, come il monumento ai dodici dei dedicato in età adrianea da Glykonis, e da suo marito Tiberius Iulius Myndios (Masino, Sobrà 2012; Ritti 2017, 371). L'esempio più significativo del rapporto che lega città e manifestazioni

Evergetizm olarak bilinen bu uygulama, hem anıtların ve kamu işlerinin hem de gladyatör oyunları gibi vatandaşların beğenisini kazanan etkinliklerin finanse edilmesi yoluyla bir prestij elde etme aracını temsil etmektedir.

Apollon Tapınağı'na adanmış heykellerden bazıları muhtemelen bu türden hayırseverlere atıfta bulunur. Augustus Dönemi'ne ait güzel bir baş (Pellino 2012 b) ve Apphias'ın kadın heykeli (Bejor 1991, 54-55, n 25; Galli 2017, 514-517) (Res. 8.) bu duruma örnek oluşturur. Söz konusu kadın heykeli, kentin yararına sayısız çalışmayla öne çıkan önemli bir ailenin bireyi olarak kabul edilmelidir (Ritti 2017, 42, 360, 362).

Apphias'ın eseri, Hadrianus Dönemi'nde Glykonis ve kocası Tiberius Iulius Mynaios (Masino, Sobrà 2012) tarafından adanan on iki tanrı anıtı gibi diğer örneklerle de iyi bir şekilde belgelenen, Hierapolis evergetizminde kadınların rolünün önemli bir göstergesidir (Ritti 2017, 371).

Ancak kentler ve sanatsal olaylar arasındaki ilişkinin en belirgin örneği tiyatrodur. Podyum ve skenefrons kabartmalarıyla birlikte sahneyi çok sayıda sanat eseri süslüyordu (D'Andria, Ritti 1985).

Onları birleştiren, kentin kurucu mit-hosları ve kültürleriyle, yani kentin kimliğinin özünü olan bağdır. Özellikle önemli ve yaygın olarak bilinen bir örnek, skenefronsun podyumunu süsleyen Apollon ve Artemis sikluslarıyla süslenmiş kabartmalardır (D'Andria, Ritti 1985) (Res. 9). Poliadik tanrı ve tanrıça kız kardeşi, doğumlarını anlatan mermer levhalar üzerindeki tarihi olayların ve efsaneye göre Hierapolis yakınlarındaki Apameia'da geçen Marsyas'la anlaşmazlık gibi daha çok Asya ile bağlantılı mitlerin kahramanlarıdır.

İkinci düzenin frizi de, Demeter ve Kore-Persphone heykellerinin bulunduğu sahnenin heykeltraşi bezemesinde anılan Plouton ve Kore (Di Napoli 2002) gibi kent kültürüne adanmıştır (Galli 2016).

Son olarak, tiyatrodaki sayısız heykel, Kareios (daha önce bahsedilen) ve Hades Serapis (Bejor 1991, 3 – 6 tav. 2 – 3) heykeli gibi kentin dini boyutuna göndermelerle doludur.



Res. 8 - Phrygia Hierapolisi. Apollon Kutsal Alanı'ndan Apphias Heykeli (fotoğraf V. Ria).

Fig. 8 - Hierapolis di Frigia. Statua di Apphias dal Santuario di Apollo (foto V. Ria).

artistiche è però costituito dal teatro. Numerose opere d'arte decoravano la scena, unitamente ai rilievi del podio e della frontescena (D'Andria, Ritti 1985). Il filo che le accomuna è il legame con i miti fondativi e con i culti della città, vale a dire con l'essenza stessa della identità cittadina. Esempio particolarmente significativo e ampiamente noto sono i rilievi che decorano il podio della frontescena, con i cicli di Apollo ed Artemide (D'Andria, Ritti 1985) (Fig. 9). La divinità poliadica e la sua divina sorella sono i protagonisti delle vicende istoriate sulle lastre di marmo, che raccontano la loro nascita, e i miti più legati all'Asia come la contesa con Marsia, che secondo la leggenda è ambientata ad Apamea a poca distanza da Hierapolis. Anche il fregio del secondo ordine è dedicato ai culti cittadini come quello di Plutone e Kore (Di Napoli 2002), richiamati anche nell'arredo scultoreo della scena con le statue di Demetra e di Kore-Persphone (Galli 2016). Infine le numerose statue dal teatro sono ricche di rimandi alla dimensione religiosa della città, come la statua del Kareios (già citata) e quella di Hades Serapis (Bejor 1991, 3 – 6 tav. 2 – 3). A proposito di quest'ultima gli

F. D'Andria tarafından Ploutonion'da yürütülen son kazılar ve kendisi tarafından yayınlanan araştırmada, keşfedilen devasa heykelin daha küçük ölçekli versiyonu olduğunu göstermiştir (D'Andria 2013, 189-190, figs. 31-33; D'Andria 2019) (Res. 10).

scavi recenti nel Ploutonion hanno mostrato che essa è la versione in scala minore della statua colossale rinvenuta nelle ricerche condotte da F. D'Andria e da lui pubblicata (D'Andria 2013, 189-190, figs. 31-33; D'Andria 2019) (Fig. 10).



Res. 9 - Phrygia Hierapolisi. Hierapolis Tiyatrosu'nun podyumundaki Artemis siklusu kabartması (fotoğraf G. Semeraro).

Fig. 9 - Hierapolis di Frigia. Rilievo del ciclo di Artemide sul podio del tetra di Hierapolis (foto G. Semeraro).



Res. 10 - Phrygia Hierapolisi. Ploutonion'daki devasa Hades heykelinin kopyası (fotoğraf G. Semeraro).

Fig. 10 -Hierapolis di Frigia. Copia della statua colossale di Hades nel Ploutonion (foto G. Semeraro).

Kaynakça - Bibliografia

Bejor, G. 1991. *Hierapolis. Scavi e ricerche, 3. Le statue. Archaeologica 99*. Roma: G. Bretschneider.

Corritore, D. S. 2016. "Uno scarico di ceramiche ellenistiche e della prima età imperiale dall'area della Porta di Frontino". In D'Andria, M.P. Caggia, T. Ismaelli 2016, 475-488.

D'Andria, F. 2006. "Hierapolis, 2004 yılı Kazı ve Araştırma Çalışmaları". In *KST* 27, 2: 229-240.

D'Andria, F. 2013. "Il Ploutonion a Hierapolis di Frigia". In *Istanbuler Mitteilungen* 63: 157-217.

D'Andria, F. 2017a. "Hierapolis alma Philippum". Nuovi scavi, ricerche e restauri nel Santuario dell'Apostolo. In *Atti della Pontificia Accademia di Archeologia. Rendiconti*, LXXXIX: 129-177.

D'Andria, F. 2017b. "The Sanctuary of St Philip in Hierapolis and the tombs of saints in Anatolian cities". In *Life and Death in Asia Minor in Hellenistic, Roman and Byzantine Times. Studies in Archaeology and Bioarchaeology*, edited by .R. Brandt, E. Hagelberg, G. Bjørnstad, S. Ahrens, 3-18. Oxford-Philadelphia: Oxbow Books.

D'Andria, F. 2019. "Il racconto di Hierapolis: tra innovazione e tecnologie digitali". In *SE-BASTE. Studies in honour of Eugenia Equini Schneider*, edited by A. Polosa, H. H. A. Kızıllarslanoglu, M. Oral, 193-203. Istanbul: Ege Yayınları.

D'Andria, F., and T. Ritti. 1985. *Hierapolis, Scavi e ricerche II. Le sculture del teatro. I rilievi con i cicli di Apollo e Artemide*. Roma: G. Bretschneider.

D'Andria, F., M. P. Caggia, eds. 2007. *Le attività delle campagne di scavo e restauro 2000 - 2003. Hierapolis di Frigia I*. Istanbul: Ege Yayınları.

D'Andria, F., M. P., Caggia, and T., Ismaelli, eds. 2012. *Le attività delle campagne di scavo e restauro 2004 - 2006. Hierapolis di Frigia V*. Istanbul: Ege Yayınları.

D'Andria, F., M. P., Caggia, and T., Ismaelli, eds. 2016. *Le attività delle campagne di scavo e restauro 2007-2011. Hierapolis di Frigia VIII*. Istanbul: EgeYayınları.

D'Andria, F., M.P., Caggia, and T., Ismaelli, eds. 2022. *Le attività delle campagne di scavo e restauro 2012-201. Hierapolis di Frigia XV*. Istanbul: EgeYayınları.

Di Napoli, V. 2002. "Il fregio a tema agonistico del teatro di Hierapolis (Frigia): iconografia e iconologia nell'arte romana imperiale". In *ASAtene* 80: 379-412.

Fiorentino, G., and F., Solinas 2008. "Micro-stratigraphical and archaeobotanical approaches to investigating ash deposits in the Apollo Sanctuary in Hierapolis". In *Arkeoloji Dergisi XII (2008, 2), 1. Uluslararası Antik Dönemede Kehanet Apollon'un Anadolu Kültleri Sempozyum Bildirileri (1st International Symposium on Oracle in Antiquity and the Cult of Apollo in Asia Minor), 17-20th of August 2005*, 89-98. Izmir: Ege University.

Fiorentino, G., C., D'Oronzo, and F., Solinas, 2012. "Le ricerche archeobotaniche a Hierapolis di Frigia. Campagne 2002-2006". In D'Andria, F., M. P. Caggia, and T. Ismaelli 2012, 39-59.

Galli, M. 2016. "Le statue di Demetra e Kore-Persephone nel teatro di Hierapolis". In *Istanbul Mitteilungen* 66: 161-224.

Galli, M. 2017. "I ritrovamenti scultorei dagli scavi Carettoni-Fabbrini nel santuario di Apollo," in Ismaelli T. 2017, 517-523.

Giannico, V. 2022. "Osservazioni sulle attività rituali nei vani I ed L del Ploutonion". In F. D'Andria, M.P. Caggia, T. Ismaelli 2022, 479-509.

Guizzi, F. 2012. "Una 'nuova' parola di Apollo. Sull'oracolo di Apollo Klarios a Hierapolis di Frigia". In D'Andria, F., M. P., Caggia, and T., Ismaelli 2012, 679-685.

Ismaelli, T. 2017. *Il tempio A nel santuario di Apollo. Architettura, decorazione e contesto. Hierapolis di Frigia X*. Istanbul: Ege Yayınları.

Masino, F., and G., Sobrà, 2012. "L' Altare del Dodektheon di Hierapolis". In D'Andria, F., M. P., Caggia, and T., Ismaelli 2012, 259-291.

Notarstefano, F. 2013. *Ceramica ed alimentazione. L' analisi chimica dei residui organici nelle ceramiche applicata ai contesti archeologici*, Collana BACT (Beni Archeologici, Conoscenza,

Tecnologie) 10. Bari: Edipuglia.

Pellino, G. 2012a. "Eros in area Apollinis. Una copia dell'Eros di Lisippo tipo Tespie e l'arredo scultoreo del santuario di Apollo". In D'Andria, F., M. P., Caggia, and T., Ismaelli 2012, 359-372.

Pellino, G. 2012b. "Un ritratto virile dal Santuario di Apollo: l'immagine di un evergete ierapolitano di età augustea?". In D'Andria, F., M. P., Caggia, and T., Ismaelli 2012, 372-386.

Pirzio Biroli Stefanelli, L. 1991. *L'argento dei romani: vasellame da tavola e d'apparato*. Roma: L'Erma di Bretschneider

Pugliese Carratelli, G. 1965. "Χρησμοί di Apollo Kareios e di Apollo Klarios a Hierapolis in Frigia". In *ASAtene N.S. XXV-XXVI (1963-1964)*: 351- 370.

Ria, V. 2022. *Il Santuario di Apollo a Hierapolis di Frigia: analisi delle sculture e ricostruzione del programma figurativo dell'area sacra*. Tesi di Dottorato di Ricerca, Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze del Patrimonio Culturale, XXXIV Ciclo, Università del Salento.

Ritti, T. 2017. *Hierapolis di Frigia IX. Storia e istituzioni di Hierapolis*. Istanbul: Ege Yayınları.

Semeraro, G. 2003. "Hiérapolis de Phrygie. Les céramiques à reliefs hellénistiques et romaines". In *Les céramiques en Anatolie aux époques hellénistique et romaine, Actes de la Table ronde d'Istanbul, 22-24 mai 1996, Varia Anatolica XV*, edited by C. Abadie-Reynal, 83-89, pl. LII-LXIII. Paris: Institut Français d' Etudes Anatoliennes Georges Dumezil. https://www.persee.fr/issue/anatv_1013-9559_2003_act_15_1?sectionId=anatv_1013-9559_2003_act_15_1_1028.

Semeraro, G. 2005. "Per un approccio contestuale allo studio delle immagini: le ceramiche a rilievo di Hierapolis di Frigia". In *Images en relief. Iconographie et céramique (IV siècle av. J.-C. – IV siècle ap. J.-C.)*, *MEFRA* 117, 83-98. https://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5102_2005_num_117_1_10941.

Semeraro, G. 2007. "Ricerche archeologiche nel santuario di Apollo(Regio VII) (2001 –2003)". In F. D'Andria and M. P. Caggia 2007, 169-209.

Semeraro, G. 2014. "Archaeology of the cult in the sanctuary of Apollo in Hierapolis". In *Fra il Meandro e il Lico. Archeologia e storia in un paesaggio anatolico. Atti del Workshop Internazionale, Università La Sapienza- Roma (30 Marzo 2012)*, edited by F. Guizzi. *ScAnt* 20.2: 11-29.

Semeraro, G. 2016. "Ricerche nel Santuario di Apollo (2007-2011)". In F. D'Andria, M. P. Caggia and T. Ismaelli 2016, 191-220.

Semeraro, G. 2017. "Phrygia Hierapolis'inde üretim arkeolojisi: Yeni veriler ve araştırma perspektifleri / Archeologia della produzione a Hierapolis di Frigia: Nuovi dati e prospettive di ricerca". In *Economia, Produzione e società. Atti dell'ottava Edizione del Convegno "Contributo italiano a scavi, ricerche e studi nelle missioni archeologiche in Turchia" (Istanbul 24-25 Marzo 2017)*. *Journal of Archaeology and Art, Arkeoloji ve Sanat*, 154: Ocak-Nisan, 97-110.

Semeraro, G. 2021. "Hierapolis of Phrygia 2017-2019. Recent works and new perspectives". In *The Archaeology of Anatolia, Volume IV: Recent Discoveries (2018–2020)*, edited by S. R.

Steadman and G. McMahon, 210-228. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Semeraro, G., K., Mannino, and V., Ria 2023. "A Statue of Athena in the Sanctuary of Apollo in Hierapolis (Phrygia): from the fragments to the 3d Reconstruction". In *Archeologia e Calcolatori* 34.2, doi:10.19282/ac.34.2.2023.

Eski Anadolu'nun maddi kültüründe sanat, işlevler ve semboller.

Elaiussa Sebaste mozaikleri: yaşam formlarına hizmet eden dekorasyon

Arte, funzione e simboli nella cultura materiale dell'Anatolia antica.

I mosaici di Elaiussa Sebaste: decorazioni in funzione delle forme di vita

Prof. Dr. Marcello Barbanera, Ass. Prof. H. Asena Kızıarslanoğlu

Prof. Dr. Marcello BARBANERA'nın Anısına
In memoria del Prof. Marcello BARBANERA

1995'ten 2014 yılına kadar, Prof.Dr. Eugenia Equini Schneider ve ardından Prof.Dr. Annalisa Polosa tarafından 2019'a kadar yürütülen Elaiussa Sebaste kazılarının başlamasından bu yana çeyrek yüzyıl geçmiştir. Arkeolojik alandaki birçok yapının kazısı yapılarak, incelenmiş ve restorasyonu yapılmıştır. Ancak şimdiye kadar antik kentin evreleri hakkında detaylı bilgiye sahip olunamamıştır ve gelecek yıllardaki kazı programının odak noktası bu hedef olacaktır. Bu nedenle, burada sunulan değerlendirmelerin konusu olan mozaikler hakkında, eksik olan bilgilerimizden dolayı kapsam-

E' trascorso un quarto di secolo dall'inizio degli scavi di Elaiussa, diretti da Eugenia Equini Schneider dal 1995 al 2015 e, in seguito, da Annalisa Polosa fino al 2019. Numerosi edifici del sito archeologico sono stati scavati, studiati e restaurati ma a tutt'oggi non disponiamo di una conoscenza complessiva delle fasi della città, obiettivo che sarà al centro del mio programma nei prossimi anni. Di conseguenza l'argomento delle considerazioni presentate in questa occasione, i pavimenti a mosaico, risente della frammentarietà delle nostre conoscenze, per cui è impossibile tentare un

lı bir değerlendirme yapmak imkânsızdır. Daha önceki yıllarda kazı çalışmalarını yapan uzmanların değerlendirmelerinden yola çıkarak, süslemeler ve ait oldukları alanların işlevleri arasındaki ilişkiler hakkında elde edilen veriler doğrultusunda bazı açıklamalar yapmak mümkündür.

Konu ile en alakalı tanıkları incelemeyen önce, iki noktaya değinmek gerekmektedir. Biri, kent yapılarında yaygın olmasına rağmen uzmanlık alanım dışında olduğu için *opus sectile* döşemelerini dikkate almadan devam edilecektir. Bu nedenle kazı başkanlığının ilk yılında, kentin önemli evrelerinden biri olan Bizans Dönemi ile MS 7. yüzyıl başı, kentin terkedildiği döneme kadar geçen süre içerisindeki kültürler konusunda uzman olan A. Taddei ekibe dahi edilmiştir.

Diğer bir nokta ise, daha metodolojiktir. Genel konuya bağlı kalınmaya çalışılsa da, sanatsal özelliklerden kaçınarak görünüm ve işlevsellik arasındaki ilişki hakkında bilgi verilecektir. Sanatsal sorunu bir kenara bırakmamız gerekmektedir. Çünkü bilindiği gibi, ne Yunanlılar ne de Romalılar, bu kelimenin Batı'da ifade ettiği estetik anlayışı 19. yüzyıldan itibaren geliştirmediler ve bu kesinlikle estetik üzerine sofistike bir tartışma yapma fırsatı değildir.

Antik kent, edebi kaynaklarda alıntılanan Geç Helenistik, Roma ve Erken Bizans (Equini Schneider 2008; Kızırlarslanoğlu 2019) olmak üzere üç ana evre ile karakterize edildiğinden, mozaik zeminler, geç antik yapılarının kazılarının, onların keşfine izin verdiği ölçüde parça parça olarak bilinmektedir.

Ele alacağımız ilk kat, Agora adı verilen kompleksin merkezinde yer alan kattır. Korunmuş yüzey göz önüne alındığında, yaklaşık 200 metre karelik dikdörtgen bir odaya yayılmış olması gereken çok renkli bir mozaığın kalıntılarından oluşmaktadır (Giobbe 2010, 30). Giobbe'nin Elaiussa III cildinde (Equini Schneider 2010) yayınlanan makalesinde belirttiği gibi, standart mozaiklerin referansı olan dekor aracılığıyla kolayca tanımlanabilen geometrik çerçevenin analitik tanımında ısrar edilmeyecektir.

Odanın işlevine ilişkin bazı ipuçları, farklı yönlerde yüzen çeşitli balık (Res. 1) ve yunusların yer aldığı deniz temasıyla verilmek-

discurso complessivo. Potrò, con cautela, fare alcune osservazioni sul rapporto tra le decorazioni e la funzione degli ambienti in cui i mosaici sono stati ritrovati, basandomi sulle ricerche dei vari studiosi che negli anni precedenti hanno scavato il sito archeologico. Prima di esaminare le testimonianze più rilevanti devo fare due precisazioni: una di carattere pratico; non mi occuperò dei *sectilia pavimenta* – pur ampiamente documentati – perché non ho la competenza per farlo; è per questa ragione che all'inizio della mia direzione ho cooptato uno studioso di cultura bizantina, il prof. Alessandro Taddei, per occuparsi di una delle fasi più rilevanti del sito, quella bizantina che si conclude con l'abbandono di Elaiussa nel VII secolo. L'altra di carattere metodologico: pur cercando di aderire al tema generale, ometterò deliberatamente la questione arte in favore del rapporto immagine-funzione. Tralascio la questione arte, perché come è noto né i Greci né i Romani elaborarono la concezione estetica che questa parola esprime in Occidente dall'Ottocento in poi, certamente questa non è la sede adatta per fare un discorso sofisticato di carattere estetico. Trattandosi di un sito archeologico connotato da tre grandi fasi, quella tardoellenistica – menzionata dalle fonti –, quella romana e bizantina (Equini Schneider 2008; Kızırlarslanoğlu 2019), i pavimenti a mosaico sono conosciuti in forma frammentaria, laddove lo scavo degli edifici tardoantichi ne ha permesso lo scoprimento.

Il primo che prenderò in considerazione è quello che si trova al centro del complesso edilizio comunemente denominato Agorà. Si tratta di resti di un mosaico policromo che, in base alla superficie conservata, doveva estendersi su un ambiente rettangolare di oltre duecento metri quadri (Giobbe 2010, 30). Non mi soffermo sulla descrizione analitica della cornice a motivi geometrici, facilmente identificabili attraverso il *Décor*, il repertorio di riferimento per i mosaici, come è già stato fatto da Chiara Fornace in Elaiussa III. Alcuni indizi sulla destinazione dell'ambiente ci sono forniti dal tema marino caratterizzato da diversi tipi di pesci (Fig. 1) e delfini che nuotano in varie dire



Res. 1 - Agora'da yer alan mozaik zemin.
Fig. 1 - Pavimento a mosaico nell'Agorà.

tedir.

Figürler, temeli ve dış kenarı kısmen gün ışığına çıkarılan ve çeşme olarak tanımlanan sekizgen planlı, kenarları içbükey, merkezi bir yapı etrafında düzenlenmiştir (Res. 2, 3). Hadrian dönemine tarihlenen bir sikke ve seramik buluntuların yanı sıra, Hadrian ve Severus dönemlerine tarihlenen Antakya mozaikleriyle yapılan karşılaştırmaya dayanarak, mozaik MS 2. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilebilir (Giobbe 2010, 28). Odaların özel bir konut binasına veya kamusal bir alana ait olduğu düşünülmüştür. Ancak odaların balık satmayı amaçlayan, çatılı bir yapının parçası olması önerisi, sadece dekoratif dokusu nedeniyle değil, aynı zamanda şehrin iki limanı arasında, kayalık burun ile diğer sokaklar ve mahallelerin iletişimini sağlayan yol sistemine doğrudan bağlı olduğu konumu dikkate alındığında da daha olası görünmektedir.

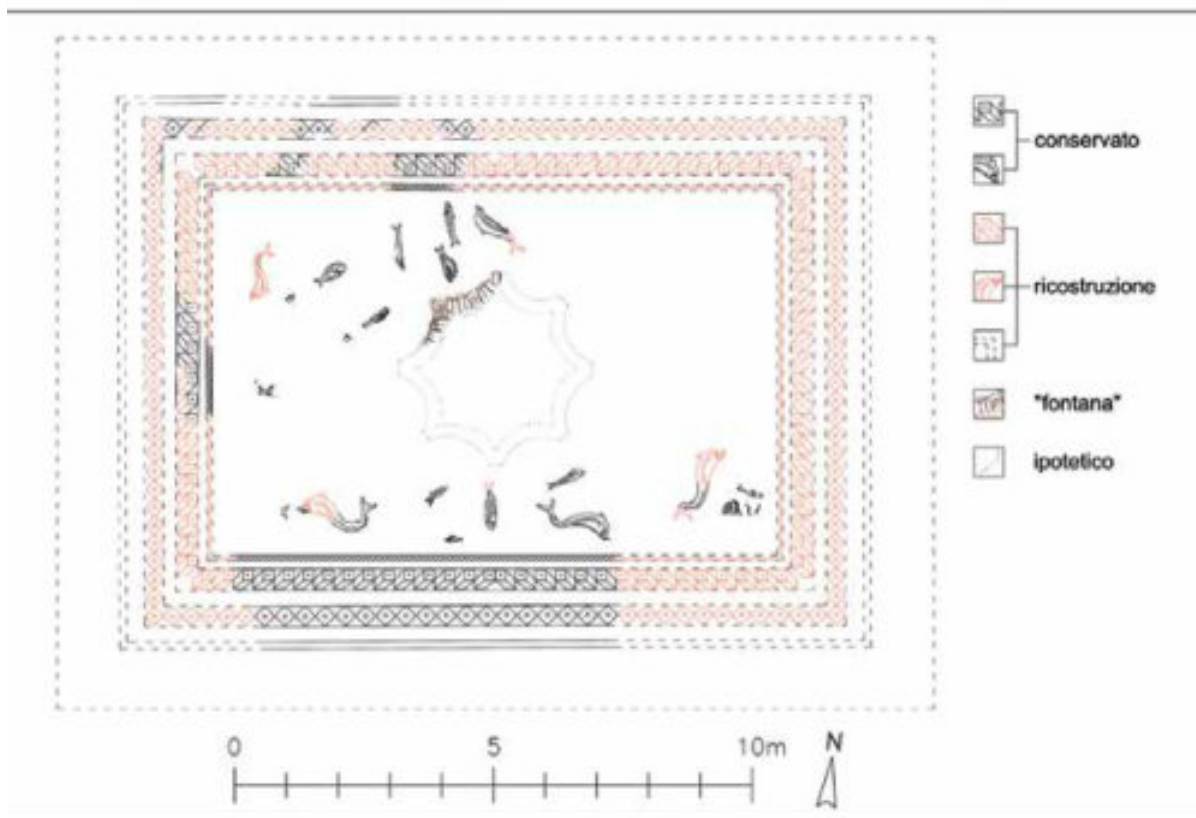
Kent Tiyatrosu caveasının doğusunda, MS 1. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen, doğrudan su kemeriyle beslenen, termal bina ile donatılmış konut kompleksi ile ilişkili mozaiklerle süslenmiş diğer odalar keşfedilmiştir (Spanu 1998, 222) (Res. 4). Bunlardan biri, siyah beyaz, stilize bir salkımla süslenmiş bir şerit ve altıgenlerden oluşan bir desenle doldurulmuş orta alandan oluş-

ziona. Le figure sono disposte attorno a una struttura centrale a pianta ottagonale e lati concavi, di cui sono stati individuati tratti del basamento e della bordatura esterna, interpretati come una fontana (Fig. 2, 3). Sulla base di una moneta di età adrianea e di materiali ceramici, così come sul confronto con mosaici di Antiochia databili tra età adrianea e severiana, il mosaico può essere inquadrato nella prima metà del II secolo (Giobbe 2010, 28). E' stato ipotizzato che gli ambienti appartenessero sia a una residenza privata sia a uno spazio pubblico, ma mi sembra più plausibile la proposta di vedervi un edificio scoperto destinato alla vendita del pesce, corroborata non solo dal motivo decorativo ma anche dalla posizione intermedia tra i due porti della città, in diretto collegamento con la viabilità che la collegava al promontorio e alle altre strade suburbane.

Su questo lato della città sono stati scoperti alcuni ambienti con mosaici, a est della cavea del teatro, messi in relazione al complesso residenziale dotato di impianto termale alimentato direttamente dall'acquedotto, databile alla seconda metà del I secolo (Spanu 1998, 222) (Fig. 4). Uno di essi, in bianco e nero, è caratterizzato da una fascia decorata da un racemo stilizzato, con il campo centrale riempito da un motivo ad esagoni (Fig. 5). Sulla base di considerazioni strutturali e decorativi, il mosaico dovrebbe appartenere alla stessa fase cronologica.

Ad Elaiussa sono presenti quattro complessi termali: le Grandi Terme a ridosso del teatro, le Terme del Porto, le Piccole Terme e le terme presso il tempio. Dalle Terme del Porto, collocate sull'isola, provengono alcuni frammenti di pavimento a mosaico relativamente ampi, con motivi geometrici, formati da esagoni, rombi, quadrati ecc., databili tra il I e il II secolo (Borgia and Spanu 2003, 247-335).

L'edificio da cui provengono le testimonianze più ricche di pavimenti musivi, ben conservati, è proprio quello delle Piccole Terme, collocato sul promontorio dell'isola (Fig. 6). Il mosaico aveva una forma a L, con cinque differenti motivi bordati da una fascia esterna. In uno dei tappeti era posta una iscrizione dedicatoria in greco



Res. 2 - Agora'da yer alan mozaik zemin. Restitüsyon çalışması.

Fig. 2 - Pavimento a mosaico nell'Agorà. Ricostruzione.



Res. 3 - Agora'da yer alan mozaik zemin.

Fig. 3 - Pavimento a mosaico nell'Agorà.



Res. 4 - Tiyatro cavea'sının doğusundaki konuta ait mozaik zemin.

Fig. 4 - Pavimento a mosaico della casa ad est della cavea del teatro.

maktadır (Res. 5). Hem yapısal hem de dekoratif değerlendirmeler temelinde, mozaik aynı kronolojik evreye ait olmalıdır. Elaiussa Sebaste'de belirlenmiş 4 termal / hamam yapısı vardır. Bunlar; Tiyatro yakınındaki Büyük Hamam / Bazilika, Liman Hamamı, Küçük Hamam ve Tapınağın yakınındaki hamamdır. Adada bulunan Liman Hamamında, MS 1. – 2. yüzyıla tarihlenen, altıgen, eşkenar dörtgen, kare vb. geometrik desenlerden oluşan oldukça büyük mozaik parçaları bulunmuştur (Borgia and Spanu 2003, 247-335).

Mozaik zeminlerin en zengin tanıklıklarından biri de iyi korunmuş durumdaki, Adada yer alan Küçük Hamam yapısındaki mozaiktir (Fig. 6). Dıştan bir bantla çerçevelenmiş L şeklideki mozaik döşeme beş farklı desene sahiptir (Equini Schneider 2014, 561-574; Equini Schneider 2015, 479-492). Bunlardan biri, *Apodyterium*'un girişine yerleştirilmiş, Yunanca, bir ithaf yazıtı içermektedir (Res. 7):

[---] ΑΣ ΔΕΜΟΣΤΡΑΤΙΑΝΑΣ
[---] [Τ] ΟΥΣΑΝΑΤΟΛΙΑΝΑΣ
[---] ΥΣ ΕΥΓΙΕΝΩΝ

presso l'ingresso dell'*apodyterium* (Fig. 7):

[---] ΑΣ ΔΕΜΟΣΤΡΑΤΙΑΝΑΣ
[---] [Τ] ΟΥΣΑΝΑΤΟΛΙΑΝΑΣ
[---] ΣΕΥΓΙΕΝΩΝ.

Lacunosa e disposta su tre righe entro una tabula ansata, era relativa probabilmente a una formula augurale –, come farebbe supporre il verbo *ΕΥΓΙΕΝΩΝ*, con riferimento alla salute dei frequentatori delle terme. La bordatura esterna del mosaico era costituita da una serie di rombi policromi con al centro piccoli fiori di colore nero (Fig. 8). Lo spazio interno all'*apodyterium*, oltre all'iscrizione dell'ingresso, era occupato da due differenti tappeti e da un quarto motivo, la cui presenza è stata solamente ipotizzata in base allo studio planimetrico dell'ambiente. Il tappeto meridionale, a forma di L, era decorato da un motivo composto da quattro elementi cruciformi a punta di colore nero, divisi in quattro braccia da una tessera centrale bianca; ai lati, quattro rombi rossi erano iscritti in un cerchio. Questo tappeto era anche l'unico figurato dell'intero mosaico: dal cerchio centrale si ramificavano quattro cerchi più



Res. 5 - Tiyatro cavea'sının doğusundaki konuta ait mozaik zemin.

Fig. 5 - Pavimento a mosaico della casa ad est della cavea del teatro.



Res. 6 - Küçük Hamam. Apodyterium, mozaik zemin.

Fig. 6 - Terme Piccole. Apodyterium, pavimento a mosaico.



Res.7 - Küçük Hamam. Apodyterium'un girişine yerleştirilmiş, Yunanca ithaf yazıtı.

Fig. 7 - Terme Piccole. Apodyterium, iscrizione di dedica in greco posta all'ingresso

Bir tabula ansata'da üç satıra yerleştirilmiş, bir kısmı eksik olan yazıt, *EYTIENQN* fiilinden de anlaşılacağı gibi, hammama gidenlerin sağlığı ile ilgili bir yazıt olmalıdır. Mozağin dış bordüründe, ortasında küçük siyah çiçekler olan bir dizi çok renkli eşkenar dörtgen bulunmaktadır (Fig. 8). *Apodyterium*'un iç mekânında, girişteki yazıtın yanı sıra, iki farklı zemin ve odanın planına dayanılarak devamı ancak tahmin edilebilen dördüncü bir desen yer alıyordu. L-biçimli döşemenin güneyi, merkezi beyaz bir tessera ile dörde bölünmüş, siyah tesseralarla örülmüş, dört sivri uçlu haç biçimli elemandan oluşan bir desenle süslenmiştir. Orta mekanda yanlarda ise bir daire içine dört kırmızı eşkenar dörtgen çizilmiştir.

Bu aynı zamanda tüm mozağin tek figürlü desenidir. Ortadaki daireden dört küçük daire ayrılmış, yanlara ise dört pelta yerleştirilmiş, içlerinde ise büyük bölümü tahrip olmuş olan mevsimler temsili betimlenmiştir. Korunabilmiş bir parça üzerinde, muhtemelen *XIMERINH*, kış olarak tamamlanabilecek, üzerinde Yunanca *XIM* yazısının yazılı olduğu ve başında eşarp olan bir kadın resmedilmiştir (Fig. 9) (Ritti, 2015, 482-484). Bu isim, bereket boynuzu tutan figürün yakınındaki korunabilmiş harfler olan, *ME[TO] ΠΟΡΙNH* ile ilişkilendirilebilir. Mevsimlerin yanı sıra, mevsimsel faaliyetlerle ilişkilendirilen bazı hayvanlar da sergilenmiştir.

Elaiussa'nın en ilginç ve önemli yapılarından biri de ne yazık ki henüz tam anlamıyla incelenmemiş olan tapınaktır. Roma tapınaklarının veya hamam komplekslerinin Hristiyan kült yapılarını inşa etmek için yeniden kullanılması, diğer kentlerde olduğu gibi Elaiussa'da da görülmektedir. MS 5. yüzyılın başında tapınağın içine küçük bir bazilika inşa edilmiştir (Elton, Equini Schneider and Wannagat 2007, 25-43). Bazilikanın apsisi ve önündeki alan ne yazık ki günümüzde neredeyse tamamen kaybolmuş bir mozaikle süslenmiştir.

M. Gough (Gough 1954, 49- 64) tarafından 1950'lerde yürütülen kazılar ve daha sonra detaylandırılan belgeler, orijinal özelliğini yeniden oluşturmamızı sağlamıştır. Elmas formlu zikzak bir örgü ile çevrelenmiş, çeşitli hayvanların yer aldığı bir paradiis



Res. 8 - Küçük Hamam. Apodyterium, mozaik zemin dış bordürü.

Fig. 8 - Terme Piccole. Apodyterium, bordo esterno del pavimento a mosaico.

piccoli ai lati dei quali erano inserite quattro pelte, entro le quali erano raffigurate le stagioni, in gran parte perdute: ne rimane una, costituita da un busto di donna velata (Fig. 9), sopra la quale è posta l'iscrizione greca *XIM*, integrabile probabilmente come *XIMERINH*, inverno (Ritti, 2015, 482-484), per associazione con l'autunno indicato dall'iscrizione frammentaria *ME[TO] ΠΟΡΙNH*, associata a una figura che porta una cornucopia. Accanto alle stagioni erano collocati animali associati alle attività stagionali. Una delle aree di maggiore interesse di Elaiussa è quella che ruota attorno al tempio, edificio tanto importante quanto purtroppo sconosciuto. Il riutilizzo di templi o complessi termali romani per impiantarvi edifici di culto cristiano si verifica ad Elaiussa come in altri siti. All'inizio del V secolo entro il tempio fu ricavata una piccola basilica (Elton et al. 2007, 25-43). L'abside della basilica e l'area antistante erano decorate da un mosaico che, purtroppo, oggi è quasi completamente perduto. Fortunatamente gli scavi condotti da Michael Gough negli anni '50 (Gough 1954, 49-64) e la documentazione presa allora hanno per-

tasvir edilmiştir. Dikdörtgen panelde daha büyük hayvanlar ön plandadır. Sağdan sola doğru; bir boğaya bakan leopar; bir koça bakan ayı; solda bir devekuşu ve farklı türlerden kuşlar betimlenmiştir. Yukarıda, bir tavşanı takip eden bir tilki ve iki kuş olarak daha küçük figürler bulunmaktadır. Vahşi olanlar dahil hayvanlar barışçıl bir tavırla ve daha kolay görülebilmesi için profilden tasvir edilmiştir. İç apsisteki yarım daire şeklindeki panelde - 1950'de zaten çoktan hasar görmüştür - iki kartal, çiçek desenler ve karşı karşıya iki keklik ile birlikte görülebilmektedir (Fig. 10).

Mozaik, Antakya Okulu tarafından yayılan yaygın bir tipolojiye aittir ve Gough'un belirttiği ve Kilikya'daki karşılaştırmalarla doğrulanabileceği gibi, MS 5. yüzyılın son on yılına tarihlenebilir.

“Barışçıl Krallık” modeli, Hristiyan kontekstlerinde, çoğunlukla Güneydoğu Anadolu ile Kuzey Suriye arasında, MS 5. ve 6. yüzyıl arasında oldukça sık görülmektedir.

Sonuç olarak, normalde mozaikler, temelde faydalı bir işlevi olan bir yapının parçasıdır. Bu durumda, mozaik döşemenin özellikleri doğal olarak yapıdaki konumlarından ve zemindeki pozisyonlarından etkilenmektedir. Sağlamlık, seviye ve aşınmaya karşı direnç gibi pratik özellikler, yapımlarını; dekore edilecek alanın biçimi ve işlevi, düzenlerini etkilemiştir ve genellikle hareket halindeki izleyiciler tarafından eğik bir bakışla ve uzaktan bakılabilmektedir.

Mevcut malzemeler sadece renklerin paletine değil, aynı zamanda her bir renge göre olası varyasyon yelpazesine de hakim olmaktadır. Desenler, yerleştirildikleri yapıların işlevine sıkı sıkıya bağlıydılar. Elaiussa'nın durumu da bu genel düşüncelerden farklı değildir.

messo la ricostruzione dell'aspetto originario del mosaico. Inquadrato da un intreccio a losanghe, è raffigurato un *paradeisos* in cui furono all'epoca raffigurati diversi animali: nel pannello rettangolare spiccano alcuni animali più grandi, da destra a sinistra un leopardo che fronteggia un toro, un orso che fronteggia un ariete, uno struzzo isolato a sinistra, con uccelli di varie specie. Sopra, più piccole: a destra una volpe rivolta a sinistra che insegue una lepre; a sinistra altri due volatili. Gli animali sono in atteggiamento pacifico anche quelli feroci e sono raffigurati di profilo per garantire maggiore visibilità; nel pannello semicircolare all'interno dell'abside, già molto lacunoso nel 1950, si notano due aquile rivolte a sinistra che si fronteggiano, un motivo floreale e due pernici affrontate (Fig. 10). Il mosaico rientra in una tipologia diffusa della scuola antiochena ed è databile negli ultimi decenni del V secolo come sostenuto da Gough e come confermano confronti in Cilicia. Il motivo del *peaceful kingdom* è difatti piuttosto frequente in ambito cristiano soprattutto tra l'Anatolia sud-orientale e la Siria settentrionale tra il V e il VI secolo.

Per concludere: di solito i mosaici fanno parte di un edificio con una funzione pratica essenziale. Il loro carattere è inevitabilmente influenzato dalla loro posizione in un edificio, e nel caso dei mosaici pavimentali dalla loro posizione sul pavimento. Considerazioni pratiche di fermezza, livello, resistenza all'usura ne regolavano la costruzione; la forma e la funzione dello spazio da decorare ne influenzavano la disposizione; e venivano visti obliquamente e da una certa distanza, spesso da spettatori in movimento. I materiali disponibili dettavano non solo la gamma di colori, ma anche il livello di gradazione possibile all'interno di ogni colore. I motivi erano strettamente funzionali alla destinazione dell'edificio in cui si trovavano. Il caso di Elaiussa non differisce da queste considerazioni generali.



Res. 9 - Küçük Hamam. Apodyterium mozaik zemin, kadın figürü.
Fig. 9 - Terme Piccole. Pavimento a mosaico Apodyterium, figura femminile.



Res. 10 - Tapınak'ta yer alan mozaik zemin.
Fig. 10 - Pavimento a mosaico della Tempio

Kaynakça - Bibliografia

- Borgia, E., and M. Spanu 2003, "Le Terme del Porto". In *Elaiussa Sebaste II*, edited by E. Equini Schneider, 247-335. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Equini Schneider, E. ed. 2003. *Elaiussa Sebaste II, Un porto tra oriente e occidente*. Bibliotheca Archaeologica Series. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Elton, H., E. Equini Schneider, and D. Wannagat ed. 2007. *Tapınaktan Kiliseye*. Istanbul: Ege Yayınları.
- Equini Schneider, E. 2008. *Elaiussa Sebaste - Doğu ile Batı Arasında Bir Liman Kent*. Istanbul: Homer Kitabevi.
- Equini Schneider, E., ed. 2010. *Elaiussa Sebaste III, L' Agora Romana*, Istanbul: Ege Yayınları.
- Equini Schneider, E. 2014. "Elaiussa Sebaste: 2013 Excavation and Conservation Works". *Kazi Sonuçları Toplantısı* 36, 3: 561-576.
- Equini Schneider, E. 2105. "Elaiussa Sebaste: 2014 Excavation and Conservation Works". *Kazi Sonuçları Toplantısı* 37, 3: 479-492.
- Giobbe, C. 2010. "2. I Risultati, La più antica fase edilizia: il complesso con mosaico policromo (Fase 1: seconda metà I sec. d.C. - metà II sec. d.C.)". In Equini Schneider 2010, 23-31.
- Gough, M. 1954. "A temple and Church at Ayash (Cilicia)". *AnatolianStudies* 4: 49- 64.
- Kızırlarslanoğlu, H. A. 2019. "Elaiussa Sebaste Seramik Buluntuları: Üretim ve Ticaret Verileri". In *ΣΕΒΑΣΤΗ Studies in Honour of Eugenia Equini Schneider*, edited by A. Polosa, H. A. Kızırlarslanoğlu, and M. Oral, 413-426. Istanbul: Ege Yayınları.
- Ritti, T. 2015. "The Mosaic Inscription". In Equini Schneider 2015, 482-484.
- Spanu, M. 2015. "Il Teatro". In *Elaiussa Sebaste I, Campagne di scavo 1995-1997*, edited by E. Equini Schneider, 189- 224. Bibliotheca Archaeologica Series 24, Roma: L'Erma di Bretschneider.

Mopsuestia'dan Nuh mozaïği: Dini ve Toplumsal Etkileşim Örneği

Il mosaico di Noè di Mopsouestia: società e religione in action

Giovanni Salmeri*, Anna Lucia D'Agata**

*Pisa Üniversitesi / Università di Pisa,

**Ulusal Araştırma Konseyi, Roma / Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma

Yeni Asur İmparatorluğu'ndan Osmanlı İmparatorluğu'na kadar geçen zamanda, bazı istisnai dönemler dışarda tutulursa Kilikya, büyük imparatorlukların bir eyaleti olarak görünmektedir. Bu türden devletlerde her eyalet birimi, bürokrasi boyutunun ötesinde, kendini geliştirebilme imkanını bir takım müzakere ve merkezin girişimlerine verdiği cevap üzerinden elde ettiği için de bunların içinde kalmıştır (Salmeri 2020, 95-98). Antik çağlardan Orta Çağ'a geçiş döneminde Kilikya giderek daha fazla Suriye'ye ve Antakya'ya yönelmiştir. Diocletianus'un eyalet sistemini yeniden düzenlemesiyle birlikte ikiye bölünmüştür: doğuda kalan topraklar Kilikya, batıdaki ise Isauria ayrılmıştır. Artık Ege Denizi kıyılarındaki Asya yerine, Doğu eyaletine bağlanmıştır.

Bu reformdan yaklaşık bir yüzyıl sonra, M.S. IV yüzyılın sonlarına doğru Kilikya

Dai tempi dell'impero neo-assiro sino all'impero ottomano, con poche eccezioni, la Cilicia appare contraddistinta dalla condizione di provincia di grandi imperi, ed è dunque inserita all'interno di compagini statali molto estese, in cui ogni entità provinciale, al di là della dimensione burocratica, modella la sua fisionomia attraverso processi negoziali e di risposta alle iniziative del centro (Salmeri 2020, 95-98). Nel periodo di transizione dall'antichità al medioevo la Cilicia gravita sempre più verso la Siria e Antiochia e, nella riforma di Diocleziano del sistema provinciale, essa è divisa in due province: Cilicia a est e Isauria a ovest, e inserita nella diocesi d'Oriente e non in quella d'Asia orbitante sull'Egeo. Circa un secolo dopo la riforma di Diocleziano, sul finire del IV secolo d.C., la provincia di Cilicia venne ulteriormente divisa

eyaleti bu kez de Kilikya I ve Kilikya II olarak yeniden ayırmış ve daha önce Suriye eyaletine ait olan bazı bölgeleri de içine almıştır (Rosamilia 2015, 210-211).

Mopsuestia'nın geç antik dönemdeki tarihinin belirlenmesinde, geleneksel edebi, epigrafik ve numizmatik kaynakların ötesinde, höyükte 2012 yılında Anna Lucia D'Agata ve Giovanni Salmeri'nin (D'Agata 2017a; D'Agata 2019; D'Agata 2020) Adana Arkeoloji Müzesi, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi ve Yüreğir Belediyesi ile işbirliği yaparak başlattığı kazıların çok büyük katkısı olmuştur.

Mopsuestia'da antik çağlardan Orta Çağa geçişin en önemli özelliği, M.S. IV ve V yüzyıllardaki dini hareketliliklerdir. Çok büyükölçüde azalmakta da olsa pagan kültürleri hâlâ etkindir. Ayrıca yüzyıllardan beri süren gelen Yahudi geleneğiyle, giderek güçlenen Hristiyanlığın karşılıklı etkileşimleri dikkat çeker. Bu karmaşık dokuyu başka bir vesileyle ele alacağımızı söyleyerek (Salmeri 2020), bugünkü konferansımızın konusuna bağlı kalmak adına, özellikle akropolün batısındaki Nuh'un Gemisini tasvir eden bir mozaığe odaklanmakla yetineceğiz. Mopsuestia'nın son yüzyıllarındaki karmaşık dini yaşamın bir göstergesi niteliğinde olan bu eserde Hristiyanlık ve Yahudilik açısından yapılan yorumlar ve göndermelerin hayli sorunlu olduğunu söyleyebiliriz.

Kilikya mozaiklerini, Ludwig Budde geçen yüzyılın ikinci yarısında yayınlanan *Antike Mosaiken Kilikiens* adlı iki ciltlik eserinde söz konusu etmişti. Alman bilim insanı, 1969'daki ilk kitabında (Budde 1969) Hristiyan olarak tanımladığı mozaikleri, 1972'deki ikinci kitabında (Budde 1972) ise pagan mozaikleri olarak değerlendirmişti. Bu tür çalışmaların çok yaygın olmadığı yıllarda, Küçük Asya'nın bir bölgesini, Roma ve Geç Roma dönemlerindeki gelişmeleriyle birlikte ele alan ve bulguları irdeleyen bu iki eser öncü olma özelliği taşımakta ve hala birer başvuru kitabı olarak kabul edilmektedir. Doro Levi'nin 1947 tarihli *Antioch Mosaic Pavements* (Levi 1947) eseri de yalnızca Antakya mozaiklerinin ayrıntılı bir incelemesi değil, aynı zamanda antik ikonogra-

in Cilicia I e Cilicia II, che incorporò alcuni territori in precedenza appartenuti alla provincia di Siria (Rosamilia 2015, 210-211).

All'interno di un tale quadro tutt'altro che statico si svolge la storia di Mopsouestia tardo antica, allo sviluppo della cui conoscenza, oltre alle tradizionali fonti letterarie, epigrafiche e numismatiche, negli ultimi anni ha contribuito in modo significativo lo scavo dell'höyük iniziato nel 2012 da Anna Lucia D'Agata e Giovanni Salmeri (D'Agata 2017a; D'Agata 2019; D'Agata 2020) in collaborazione con il Museo Archeologico di Adana, l'Università Dokuz Eylül di Smirne e la Municipalità di Yüreğir.

Tra le dinamiche più significative che caratterizzano la transizione dall'antichità al medioevo a Mopsouestia, quelle di carattere religioso nel IV e V secolo d.C. vedono interagire culti pagani ancora attivi, seppure in grande flessione, con una tradizione giudaica che continua da vari secoli e un cristianesimo, che ha ormai assunto una posizione dominante. Di questa trama intricata ci siamo occupati in altra sede (Salmeri 2020), mentre qui per ottemperare al tema del convegno ci si soffermerà specificamente su un mosaico raffigurante l'arca di Noè rinvenuto a ovest dell'acropoli, che pone non pochi problemi interpretativi e di attribuzione all'ambito cristiano o giudaico, risultando così indicativo della complessa vita religiosa di Mopsouestia nei suoi ultimi secoli.

Della produzione musiva della Cilicia in generale nella seconda metà del secolo scorso si è occupato Ludwig Budde in due volumi dal titolo *Antike Mosaiken Kilikiens*. Nel primo del 1969 (Budde 1969) lo studioso tedesco ha trattato dei mosaici che definisce cristiani, mentre nel secondo del 1972 (Budde 1972) di quelli pagani. Le due opere con il loro tentativo di ricostruire organicamente lo sviluppo di una classe di materiali in una regione d'Asia Minore nel periodo romano e tardo romano, in anni in cui questo tipo di studi non era molto comune, devono essere ritenute pionieristiche, e ad esse si fa ancora riferimento. Anche il volume di Doro Levi del 1947 *Antioch Mosaic Pavements* (Levi

finin gerçek bir özeti ve antik sanat tarihinin özgün bir metnidir (D'Agata 2017b, 44-48). Levi'nin çalışmalarına dayanarak, Mopsuestia mozaiklerinin büyük bir bölümü, ikonografileri ve gerçekleştirmelerini sağlayan ustalıklar nedeniyle, ağırlığı İskenderiye körfezine kadar uzanan bir makro bölgeyle, yani Antakya ile ilişkilendirilmektedir.

Özellikle, şu anda Adana Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen Nuh'un Gemisi tasvirli taban mozağı (Res. 1), Misis höyüğünün birkaç yüz metre batısındaki bir binada bulunmuştur. Bu yapı, 1955 ve 1959 yıllarında, onu bir Hristiyan bazilikası – tam anlamıyla bir *martyrion* – gibi yorumlayan Ludwig Budde tarafından kazılmış ve 1969'da yayımlanan bilimsel makalede M.S. IV yüzyılın üçüncü çeyreğine tarihlendirilmiştir (Budde 1969, 31-36).

Ancak Alman arkeoloğun bu varsayımı daha en başından beri pek olumlu karşılanmamıştır. Birkaç yıl sonra aynı binada ele geçen ve Samson'un hayatından sahneler yansıtan mozaik parçaları hakkında bir makale yayınlayan Ernst Kitzynger, güney Levant'ta bulunan iki sinagogla planimetrik karşılaştırmalar temelinde bu yapının bir sinagog olarak tanımlanmasını önermiştir. Bunlardan biri bugünkü İsrail'in kuzeyinde Celile'de Tiberias yakınlarında, diğeri ise Gazze Şeridi'nde (Kitzynger 1973, 136) yer almaktadır.

Mopsuestia binasını bir sinagog olarak yorumlamak ve M.S. V yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirmek için (özellikle Hachlili) mozaiklerin analizini temel almak İsraili arkeologlar Michael Avi-Yonah (Avi-Yonah 1982) ve Rachel Hachlili'ye (Hachlili 2008) yol göstermiştir. Bu amaçla, Mopsuestia'daki Nuh'un Gemisi mozağı ile M.S. V yüzyıl başlarında inşa edilmiş Ürdün'deki Gerasa sinagogunda (Res. 2) yer alan benzer bir konunun karşılaştırılması İsraili arkeologlar, özellikle Hachlili, açısından ana çıkış noktası olmuştur. Nitekim Kutsal Kitap anlatısının görsel aktarımında, Yahudiliğe ait özelliklerden biri çok belirgindi.

Geç Roma dönemindeki Hristiyan ve Yahudi görseller arasındaki farkları ortaya çıkarmaya uğraşan benzer yaklaşımlar

1947), non è solo un'esautiva trattazione sui mosaici di Antiochia, sulla loro tecnica e sul loro stile, ma una vera e propria *summa* di iconografia antica e un testo di storia dell'arte antica (D'Agata 2017b, 44-48). Sulla base del lavoro di Levi è possibile affermare che una buona parte dei mosaici di Mopsouestia affondano le loro radici ad Antiochia, dal punto di vista iconografico e forse anche delle maestranze che li hanno realizzati, quell'Antiochia che della macro-regione gravitante sul golfo di Alessandretta era senz'altro il central place.

Nello specifico il mosaico pavimentale con la raffigurazione dell'arca di Noè (Fig. 1), oggi esposto nel Museo Archeologico di Adana, è stato rinvenuto in un edificio collocato ad alcune centinaia di metri a ovest dell'höyük di Misis. Tale edificio fu scavato tra il 1955 e il 1959 da Ludwig Budde che lo interpretò come una basilica cristiana – esattamente come un *martyrion* –, e nella pubblicazione definitiva dei lavori del 1969 lo datò al terzo quarto del IV secolo d.C. (Budde 1969, 31-36). Fin da subito però l'ipotesi dell'archeologo tedesco non incontrò grande favore. Pochi anni dopo in un articolo sul ciclo di mosaici frammentari con scene dalla vita di Sansone rinvenuti nello stesso edificio, Ernst Kitzynger suggerì di identificare quest'ultimo con una sinagoga sulla base di confronti planimetrici con due sinagoghe del Levante meridionale, l'una nei pressi di Tiberiade in Galilea nel nord dell'odierno Israele e l'altra nella striscia di Gaza (Kitzynger 1973, 136).

Fondato invece sull'analisi dei mosaici è il percorso seguito dagli archeologi israeliani Michael Avi-Yonah (Avi-Yonah 1982) e Rachel Hachlili (Hachlili 2008) per l'interpretazione come sinagoga dell'edificio di Mopsouestia, e per la sua datazione nella seconda metà del V secolo d.C. A tal fine, in specie per Hachlili, sono stati centrali il confronto tra il mosaico con l'arca di Noè di Mopsouestia e quello di simile argomento da una sinagoga di Gerasa in Giordania (Fig. 2) degli inizi del V secolo d.C., e il riconoscimento anche nel primo di alcune caratteristiche ritenute proprie dell'ambito giudaico nella trasposizione figurativa della narrazione biblica.



Res. 1 - Bugün Adana Arkeoloji Müzesinde bulunan ve Nuh'un gemisini resmeden Mopsuestia Mozaigi.

Fig. 1 - Mosaico da Mopsouestia con raffigurazione degli animali e dell'arca di Noè, ora al Museo Archeologico di Adana.



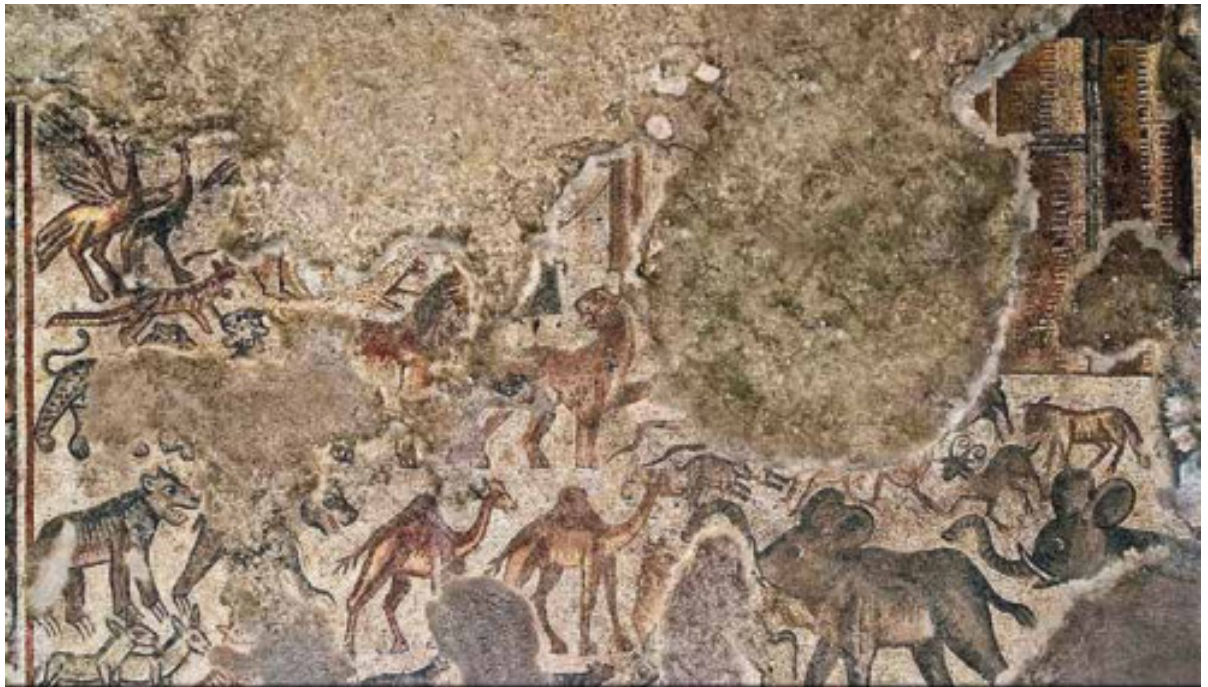
Res. 2 - Gerasa sinagoguna ait Nuh'un gemisindeki hayvanları resmeden mozaik (Hachlili 2008'den alınmıştır).

Fig. 2 - Mosaico con la raffigurazione degli animali dell'arca di Noè dalla sinagoga di Gerasa (tratto da Hachili 2008).

günümüzde yeni bir tartışmanın konusunu oluşturmuştur: “inter-cult fluidity” (kültler arası akışkanlık) (Elsner 2003, 114) özelliğine sahip olarak tanımlanan imparatorluğun doğu bölgesi Hristiyan ve Yahudi görselleri arasında kesin bir ayırım yapılmasına izin vermemektedir.

Mopsuestia’daki binanın zemininde Samson’un hikayesi ile başlayıp Nuh’un gemisiyle sona eren görsel süsleme seçimi, Celile’deki Khirbet Wadi Hamam sinagoglarındakilerle uyum içindedir. Birincisinde (Miller, Leibner 2018, 157-164) ve ikincisinde Gerasa’da ve hepsinden önemlisi hâlâ Celile’de bulunan Huqoq’un zemininde hem Samson hem de Nuh’un gemisindeki hayvanlar (Res. 3) diğer Kutsal Kitap hikayeleriyle birlikte yer almaktadır (Magness et al. 2019). Bu nedenle Mopsuestia binası, Samson ve Nuh’un Gemisini önemli iletişim araçlarından sayan ve ardında – özellikle ikincisinde – hahamlara özgü heybetli bir yorumlama geleneğini barındıran sinagoglar ağının bir parçası gibi görülmektedir

Un tale tipo di approccio che tende a marcare le differenze tra le produzioni visuali cristiane e giudaiche del periodo tardo romano oggi però è posto in discussione dalla giusta esigenza di inserirle in un contesto, come quello dell’area orientale dell’impero allora caratterizzato da una forma di “inter-cult fluidity” (Elsner 2003, 114), che non consente di stabilire una precisa distinzione tra produzioni di ambito cristiano e giudaico. Nell’edificio di Mopsouestia colpisce, in ogni caso, come la scelta di adornare il pavimento con raffigurazioni della storia di Sansone e del momento finale della vicenda dell’arca di Noè sia in consonanza con quanto si fece nelle sinagoghe di Khirbet Wadi Hamam in Galilea nel caso della prima (Miller, Leibner 2018, 157-164) e di Gerasa nel caso della seconda, e soprattutto in quella di Huqoq, ancora in Galilea, sul cui pavimento compaiono sia le imprese di Sansone sia gli animali dell’arca di Noè (Fig. 3), insieme ad altre storie bibliche (Magness et al. 2019).



Res. 3 - Huqoq sinagoguna ait Nuh’un gemisindeki hayvanları resmeden mozaik (Magness et al. 2019’den alınmıştır).

Fig. 3 - Mosaico con la raffigurazione degli animali dell’arca di Noè dalla sinagoga di Huqoq (tratto da Magness et al. 2019).

(Lewis 1968; Feldman 1988). Merkezinde Nuh'un Gemisi olan mozağin kapağında Yunanca "κιβωτός Νώε ρ" yazar ve bu Mopsouestia binasının batı nefine yerleştirilmiştir.

Gerasa sinagogunun mozağinde de olduğu gibi, Nuh'un gemisi, sular çekildikten sonra hayvanların gemiden çıkmakta olduğu son evrede tasvir edilmektedir. Gerasa mozaığı, Mopsuestia mozağından daha geleneksel ve Kutsal Kitaptaki metne daha uygundur: Gerasa mozağının bize ulaşabilen kısmında Nuh'un gemisinin yerine bir menora sembolü yerleştirilmiştir.

Hayli hasarlı olan yan bölgede Nuh'un iki oğlu Sam ve Yasef görünür ve bize Nuh'un muhtemelen bir kurban törenini bizzat yönettiğini düşündürür.

Tam da Kutsal Kitapta anlatıldığı gibi hayvanlar yatay ve birbirinden farklı üç sıra halinde resmedilmiştir. Kuşlar, memeliler ve sürüngenler düzenli bir şekilde, boyut ve şekilleri dikkate alınarak birleştirilmiştir ama dişi ve erkek ayırımını belirten bir özellik göze çarpmaz.

Huqoq sinagogundaki Nuh tasviriyle ilgili mozaik, ilahi iradeye boyun eğen hayvan çiftleri hakkında daha titiz bir görsellik sunar.

Mopsuestia mozağındeki gemiden çıkış görüntüsü ise Kutsal Kitaptan ciddi ölçüde bağımsızlaşmıştır.

Her şeyden önce, hiçbir insan figürü yer almaz; Nuh'un gemisi resmin tam merkezindedir; içerisinde bir güvercin bulunur ve diğer güvercinin kuyruğu kapının dışına doğru uzanmıştır.

En önemli farklılık ise Mopsuestia'da iki sıra halinde düzenlenip dikdörtgen biçimde yayılan hayvanlar arasında, Adem ile Havva'yı baştan çıkaran yılan inancı yüzünden, sürüngenlere hiç yer verilmemesidir.

Eski Ahit'te yazılanları dikkate almadan, tek başlarına, hatta tufandan sonra tüm türlerin devamlılığını mümkün kıldığına inanılan ilahi plana aykırı hareket etmekten çekinmezler.

Nuh'un gemisinden çıkan hayvanların dişi-erkek olduklarını dışlayan yenilikçi yorumun Mopsouestia'ya, Antakya'daki hahamlardan iletiliği ve muhtemelen mozaığı M.S. V yüzyılın sonlarında Antakya'lı ustaların yaptığı varsayılabilir (Bud-

L'edificio di Mopsouestia appare dunque inserito in una rete di sinagoghe che avevano fatto di Sansone e dell'arca di Noè importanti strumenti comunicativi, dietro ai quali sta – specie nel caso del secondo – una imponente tradizione interpretativa rabbinica (Lewis 1968; Feldman 1988).

Il mosaico con al centro l'arca di Noè – κιβωτός Νώε ρ, si legge in greco sul coperchio – occupava la parte occidentale della navata dell'edificio di Mopsouestia. Come nel mosaico della sinagoga di Gerasa la storia dell'arca di Noè vi è presentata nella sua fase finale, quando cioè gli animali uscirono dall'arca dopo che le acque del diluvio si erano ritirate. Il mosaico di Gerasa risulta però più tradizionale e aderente al testo biblico di quello di Mopsouestia: nella parte giunta fino a noi del primo non c'è l'arca, sostituita come simbolo da una menorah, mentre in un'area laterale alquanto danneggiata appaiono le figure di due dei figli di Noè, Sem e Jafet, lasciando immaginare lo svolgimento di un sacrificio verosimilmente condotto dallo stesso Noè. Quanto agli animali, disposti su tre fasce orizzontali e distinti, secondo il dettato biblico, in uccelli, mammiferi e rettili, appaiono raffigurati in modo ordinato e accostati per taglie e forme, ma per quanto è dato vedere non proprio a coppie di maschio e femmina. Un quadro più rigoroso nella rappresentazione degli animali a coppie, seguendo il volere divino, è offerto dal mosaico relativo alla storia di Noè della sinagoga di Huqoq. L'immagine invece dell'uscita dall'arca presentata dal mosaico di Mopsouestia mostra una grande autonomia rispetto al verbo biblico. Innanzitutto vi manca ogni figura umana, e l'arca tiene il centro della scena ed è occupata all'interno da una colomba, mentre di un'altra si scorge la coda fuori dalla porta.

Ma ciò che desta soprattutto l'attenzione è che a Mopsouestia gli animali disposti su due fasce che si sviluppano in forma quadrangolare, escludono i rettili – a cui apparteneva il serpente tentatore di Adamo ed Eva –, e ancor più non sono rappresentati a coppie di maschio e femmina. Essi procedono solitariamente, senza

de 1969, 76-84; Kitzinger 1973, 141).

Asi Nehri üzerinde yer alan bu şehirde, kökenleri Helenistik çağa kadar uzanan, kent-sel ve sosyal dokuyla tamamen bütünleşmiş, Filistin bölgesi ile ilişkilerini sürdürmeyi başaran önemli bir Yahudi cemaati vardı.

Özellikle M.S. dördüncü yüzyılın ikinci yarısında ve beşinci yüzyılda, dini canlılık ve topluluğun her zaman yeni takipçiler çekme yeteneği, son zamanlarda Hristiyanlığa geçmiş olanları bile yeniden ikna ettikleri bilinmekteydi.

Nitekim bu yüzden, Yannis Khrysostomos M.S. 386-387'de Kilise'nin faaliyet alanını savunabilmek için *Yahudilere Karşı* bir dizi vaaz hazırlamıştı (Brooten 2000; De Giorgi 2013). Antakya anlayışından farklılık gösterdiği kesin de olsa, Mopsuestia mozaiklerinin önerdiği Nuh'un Gemisi'nden çıkış yorumunun yerel Yahudi cemaatinden ve hahamlardan etkilendiği göz ardı edilemez.

Burada yaşayanlar hakkında elimizde kaynak olmasa da, Samson ve Nuh'un Gemisinin birlikte yer aldığı mozaikler Yahudi dininin hatırı sayılır ölçüde yaygın olduğunu ve Kilikya'da imparatorluk çağının başlangıcıyla M.S. 4. ve 6. yüzyıllar arasında geçen zamanda çok sayıda Yahudinin yaşamış olduğu tezini temelinden destekler (Pilhofer 2018, 65-93).

Anemurion'dan Diocesarea / Olba'ya, Selinus'a, Calycadnus (Göksu) üzerindeki Seleucia'ya, Coricus ve Tarsus'ya kadar başta batı bölgesi olmak üzere bölgedeki bütün şehirlerde bu topluluğun izleri bulunur. Özellikle Coricus için, bir düzine mezar yazıtının incelenmesinin ardından, yerel Yahudi cemaatinin tarihçesi yeniden ele alınmıştı. İmparatorluk çağında şehir yapısıyla tümüyle bütünleştikleri, M.S. dördüncü ve altıncı yüzyıllar arasındaysa Hristiyanlığın yasallaşmasının ardından kendi kimliklerini güçlendirmekle yetindikleri gözlenmiştir.

Coricus nekropolünde Yahudiler hiçbir zaman nüfusun geri kalanından ayrılmamışlardır (Williams 1994). İsa'nın havarilerinden Pavlus'un şehri Tarsus'a

tener conto di quanto è scritto nel Vecchio Testamento, anzi quasi in opposizione al piano divino per rendere possibile la continuità di tutte le specie dopo il diluvio.

Si può ipotizzare che l'innovativa interpretazione che esclude la presenza di coppie tra gli animali usciti dall'arca di Noè sia giunta a Mopsouestia da ambienti rabbinici di Antiochia, come dalla stessa Antiochia giunsero le maestranze a cui probabilmente si deve la realizzazione del mosaico (Budde 1969, 76-84; Kitzinger 1973, 141) nell'avanzato V secolo d.C. Nella città sull'Oronte era presente una numerosa comunità giudaica che risaliva all'epoca ellenistica, e che si era ben integrata nel tessuto urbano e sociale, e manteneva rapporti con l'area palestinese. In particolare nella seconda metà del IV secolo d.C., oltre che nel V, grande era la vivacità religiosa e la capacità della comunità di attrarre sempre nuovi adepti – anche tra coloro di recente convertiti al cristianesimo – fino al punto che Giovanni Crisostomo nel 386-387 d.C. per difendere il campo d'azione della Chiesa pronunciò una serie di omelie "Contro i giudei" (Brooten 2000; De Giorgi 2013). Ferma restando l'innegabile matrice antiochena dal punto di vista formale, non si può però escludere che l'interpretazione dell'uscita dall'arca di Noè proposta dal mosaico di Mopsouestia sia stato un prodotto della locale comunità giudaica e dei suoi rabbini.

Tale comunità non ci è nota dalle fonti, ma la sua esistenza insieme ai mosaici con le storie di Sansone e con l'arca di Noè può essere sostenuta sulla base di una non indifferente diffusione della religione giudaica e di un buon numero di ebrei riscontrato in Cilicia tra l'inizio dell'età imperiale, e soprattutto tra il IV e il VI secolo d.C. (Pilhofer 2018, 65-93). Essi sono testimoniati in diverse città della regione, principalmente dell'area occidentale, da Anemurio a Diocesarea / Olba, a Selinus, Seleucia sul Calicadno, Corico e Tarso. In particolare per Corico, tramite l'analisi di una dozzina di iscrizioni sepolcrali, è stata tentata una ricostruzione della vicenda della locale comunità giudaica, che in età imperiale avrebbe mirato alla piena integrazione nella struttura cittadina,

gelince, M.S. altıncı yüzyıla tarihlenen bir sinagog (Dagron, Feissel 1987, 80-82) ve oradan Levant'ın çeşitli yerlerine göç etmiş Yahudilerin varlığı ortaya çıkmıştır. Ayrıca Tarsuslu Yahudilerin doğdukları yerin dışında yaşadıkları zaman, kökenlerine göre bir sinagog belirledikleri ve oralarda toplandıkları da öğrenilmiştir. Bu bağlamda, Mopsuestia'da bir Yahudi cemaatinin mevcut olduğu, Hristiyan cemaatinin kiliselerinin yanı sıra bir de sinagogun bulunduğu var sayılabilir. Hem bir arada yaşama gerekliliği, hem güçlü rekabet dinamikleri Levant'ın diğer merkezlerinde olduğu gibi Antakya'da da karşımıza çıkmaktadır.

Mopsuestia, antik çağdan Ortaçağ'a geçişin bütün karmaşıklığını içinde barındıran bir şehirdir. Akropoldeki pagan tapınağının M.S. IV yüzyılın ortalarından kısa bir süre sonra bazilikaya dönüştürülmesi (Salmeri 2020, 102-103) kentin geçmişiyle bir kopukluk anını temsil ediyor olsa da, Hristiyanlığın yasallaştığı bir dönemde Yahudi cemaati de sinagogunu inşa ederek, Helenistik-Roma döneminin siyasi ve kültürel gelenekleri sayesinde uzun süre direnebilmiştir.

Sinagogdaki Nuh'un Gemisi'nin yer aldığı mozaik bunun en belirgin örneğidir ve Kutsal kitaba ait bir hikayenin, Helenistik kökenine uygun halde görsel bir üslupla yapılmış yenilikçi bir yorumunu sunar. Yunan geleneği Yahudileri ve Hristiyanları kucaklayabilmiş ve Levant'ın bazı bölgelerinde M.S. yedinci yüzyılda Arapların gelişiyle bile bu ortadan kalkmamıştır (Bowersock 2006).

mentre tra il IV e il VI secolo d.C., a fronte dell'affermazione del cristianesimo, avrebbe preferito rafforzare i propri elementi identitari. Nelle aree sepolcrali di Corico, comunque, gli ebrei non appaiono mai separati dal resto della popolazione (Williams 1994). Quanto a Tarso, la città dell'apostolo Paolo, abbiamo testimonianza di una sinagoga per il VI secolo d.C. (Dagron, Feissel 1987, 80-82), mentre diversi ebrei di lì originari compaiono in varie località del Levante. Siamo inoltre informati che, fuori dal luogo di nascita, gli ebrei di Tarso si riunivano in sinagoghe in cui erano riconosciuti sulla base della loro provenienza. In tale quadro appare verosimile che a Mopsuestia sia stata presente una comunità giudaica, e che essa abbia avuto la sua sinagoga, accanto alle chiese della comunità cristiana, secondo quelle dinamiche di convivenza e forte competizione con i cristiani attive ad Antiochia e in altri centri del Levante.

Mopsuestia è, dunque, una città in cui la transizione dall'antichità al medioevo si coglie in tutta la sua complessità. La conversione del tempio pagano sull'acropoli in una basilica poco dopo la metà del IV secolo d.C., di cui si è detto in altra sede (Salmeri 2020, 102-103), rappresentò un momento di discontinuità con il passato, ma nella città, mentre si affermava il cristianesimo e una comunità giudaica elevava la sua sinagoga, resistettero a lungo tradizioni politiche e culturali del periodo ellenistico-romano. Il mosaico con l'arca di Noè della sinagoga è esemplare di ciò, presentando un'interpretazione innovativa di un episodio biblico in uno stile figurativo di discendenza ellenistica. La tradizione greca poteva abbracciare ebrei e cristiani, e in alcune aree del Levante non sarebbe neppure scomparsa con l'arrivo degli Arabi nel VII secolo d.C. (Bowersock 2006).

Kaynakça - Bibliografia

- Avi-Yonah, M. 1981. "Mosaics of Mopsuestia – Church or Sinagogue?". In *Ancient Synagogues Revealed*, edited by L.I. Levine, 186-190. Jerusalem: The Israel Exploration Society.
- Bowersock, G.W. 2006. *Mosaics as History. The Near East from Late Antiquity to Islam*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Broton, B.J. 2000. "The Jews of Ancient Antioch". In *Antioch the Lost Ancient City*, edited by Ch. Kondoleon, 29-37. Princeton: Princeton University Press.
- Budde, L. 1969. *Antike Mosaiken in Kilikien. I. Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuestia*. Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers.
- Budde, L. 1972. *Antike Mosaiken in Kilikien. II. Die heidnischen Mosaiken*. Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers.
- D'Agata, A.L. 2017a. "Misis". In M. Novák et al. 2017, 166-169.
- D'Agata, A.L. 2017b. *Doro Levi. Stile intellettuale e inclinazioni letterarie di un archeologo triestino del Novecento*. Trieste: Archeografo Triestino.
- D'Agata, A.L. 2019. "Misis (Ancient Mopsouestia) and the Plain of Cilicia in the Early First Millennium BC: Material Entanglements, Cultural Boundaries, and Local Identities". *SMEA NS* 5: 87-110.
- D'Agata A.L., V. Cannavò, M. Perna, and D. Putortì. 2020. "Significant Objects and the Biographical Approach: An Inscribed Handle from Misis in Cilicia". *SMEA NS* 6: 7-27.
- Dagron, G., and D. Feissel. 1987. *Inscriptions de Cilicie. Monographies des Travaux et Mémoires* 4. Paris: De Boccard.
- De Giorgi, A. 2016. *Ancient Antioch*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elsner, J. 2003. "Archaeologies and Agendas: Reflections on Late Ancient Jews and Early Christian Art." *JRS* 93: 114-128.
- Feldmann, L.H. 1988. "Josephus' Portrait of Noah and its Parallels in Philo, Pseudo-Philo's 'Biblical Antiquities' and Rabbinic Midrashim". *Proceedings of the Academy for Jewish Research* 55: 31-57.
- Hachlili, R. 2008. *Ancient Mosaic Pavements. Themes, Issues, and Trends*. Leiden: Brill.
- Kitzinger, E. 1973. "Observations on the Samson Floor at Mopsuestia". *Dumbarton Oaks Papers* 47: 133-144.
- Levi, D. 1947. *Antioch Mosaic Pavements*. Princeton: Princeton University Press.
- Lewis, J.P. 1968. *A Study of the Interpretation of Noah and the Flood in Jewish and Christian*

literature. Leiden: Brill.

Magness, J., S. Kisilevitz, M. Grey, D. Mizzi, K. Britt and R. Boustán 2019. "Inside the Huqoq Synagogue". *Biblical Archaeological Review*. May/June: 24-38.

Miller, S., and U. Leibner 2018. "The Synagogue Mosaics." In *Khirbet Wadi Hamam: a Roman Period Village and Synagogue in the Lower Galilee*, edited by U. Leibner, 144-186. Jerusalem: The Institute of Archaeology. The Hebrew University of Jerusalem.

Novák, M., A. D'Agata, I. Caneva, C. Eslick, C. Gates, M. Gates, K. Girginer, Ö. Oyman-Girginer, É. Jean, G. Köroğlu, E. Kozal, S. Kulemann-Ossen, G. Lehmann, A. Özyar, T. Ozaydin, J. Postgate, F. Şahin, E. Ünlü, R. Yağcı, and D. Meier 2017. "A Comparative Stratigraphy of Cilicia: Results of the first three Cilician Chronology Workshops". *Altorientalische Forschungen* 44, 2: 150-186.

Pilhofer, Ph. 2018. *Das frühe Christentum im kilikisch-isaurisch Bergland: die Christen der Kalykadnos Region in den ersten fünf Jahrhunderten*, Berlin: de Gruyter.

Rosamilia, E. 2015, "Cilicia". In *Roma e le sue province. Dalla prima guerra punica a Diocleziano*, edited by C. Letta, and S. Segenni, 207-213. Roma: Carocci.

Salmeri, G. 2020. "Gli ultimi secoli di Mopsouhestia". In *La transizione dall'antichità al medioevo nel Mediterraneo centro-orientale*, edited by G. Salmeri, and P. Tomei, 95-114. Pisa: Edizioni ETS.

Williams, M.H. 1994. "The Jews of Corycus. A Neglected Diasporan Community from Roman Times". *Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic, and Roman Period* 25, 2: 274-286.

Kapadokya’da kayanın kucağında: yerin ve farklılığın gücü

Nel grembo della roccia in Cappadocia: la forza del luogo e la differenza

Maria Andaloro

Tuscia Üniversitesi / Università degli studi della Tuscia

Ekselansları İtalya'nın Türkiye Büyükelçisi Dr. Massimo Gaiani, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Genel Müdürü Dr. Gökhan Yazgı İstanbul'daki İtalyan Kültür Enstitüsü Müdürü Dr. Salvatore Schirmo, selamlıyor ve katılımları için teşekkür ediyorum Beni dinleyen herkesi selamlıyorum; İtalyan Kültür Enstitüsü tarafından İstanbul'da düzenlenen “*Antik Anadolu'nun Maddi Kültüründe Sanat, İşlev ve Semboller*” - İtalyan Arkeoloji Misyonlarının Türkiye'deki Kazı, Araştırma ve Çalışmalara Katkısı başlıklı 12. konferansın açılışını bildirimle yapma daveti için minnettarlığımı ifade etmek ve aynı zamanda bunu yapmak için ne kadar sabırsızlandığımı belirtmek isterim.

Saluto e ringrazio per la loro partecipazione: Sua Eccellenza l'Ambasciatore d'Italia in Turchia, dott. Massimo Gaiani, il Direttore Generale del Ministero della Cultura e del Turismo della Repubblica di Turchia, dott. Gökhan Yazgı, il Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Istanbul, dott. Salvatore Schirmo. Saluto tutti coloro che mi stanno ascoltando. Esprimo gratitudine per l'invito ad aprire con la mia relazione il XII convegno “*Arte, funzione e simboli nella Cultura materiale dell'Anatolia Antica*”. *Contributo delle missioni archeologiche italiane a scavi, ricerche e studi in Turchia*, organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura di Istanbul, e, al contempo, desidero dirvi con quanta adesione mi accingo a farlo.

Covid 19 acil durumunun getirdiği kullarar nedeniyle, 18 Kasım 2021 tarihli bugünkü toplantı kaçınılmaz olarak çevrimiçi modda gerçekleşiyor. Ancak bu sınırlılığa rağmen, Türkiye'deki arkeolojik misyonların yöneticileri olarak, bunun ne kadar değerli olduğu ve kendimizi hala bizi birbirimize bağlayan aidiyet bağlarının güçlü olduğu bir topluluk olarak algılamamıza nasıl yol açtığı gözümüzden kaçmıyor. Bu nedenle konferansın gerçekleşmesi için yoğun çaba sarf edenlere duyduğumuz minnettarlık daha da artıyor: öncelikle İtalyan Kültür Enstitüsü Müdürü Salvatore Schirmo ve onunla birlikte Enstitü personeli ve Ankara'daki İtalyan Büyükelçiliği.

Bu toplantıya başlamak üzereyken, her birimiz kendi evimizde, tek başımızayken, geçmiş İstanbul Konferanslarının nostaljisi içimizi yakıyor. Bugün, İtalyan Kültür Enstitüsü'nün, on yıl boyunca kesintisiz olarak sık sık ziyaret ettiğimiz ve zaman içinde giderek olgunlaşan bir kültürel ve insani deneyim inşa ettiğimiz mekânlarını daha önce hiç olmadığı kadar özleyorz. Bu deneyimi yakında yenilemeyi umuyoruz, orada, günlerce tam anlamıyla sabahtan akşama kadar kaldığımız, konferansın çalışmalarına katıldığımız ama aynı zamanda 360 derece aramızda ve mevcut izleyicilerle konuşmaya, dinlemeye, tartışmaya istekli olduğumuz Enstitü'de.

Ne hakkında konuşmaya istekli? Alanların, görevlerin gerektirdiği bağlılık ve kampanya üstüne kampanya yürüterek gerçekleştirdiğimiz faaliyetler hakkında bıkmadan usanmadan konuşmaya. Bilgi cephesine değinen konuları tartışırken, yürüttüğümüz araştırmalar, bazen yapacak kadar şanslı olduğumuz keşifler, ulaştığımız veya ulaşmayı planladığımız hedefler için mutlu; diğer cepheye, yani bir görevi yönetme, organize etme ve idare etme konusunda genel bakış açısından kaynaklanan yorgunluğun damgasını vurduğu cepheye bakarken düşünceli; misyon için ve misyonda çalışmanın hayatlarımızda önemli, merkezi bile, bir rol oynadığı bilgisiyle birbirimize bağlı. Ayrıca, bizi Türkiye'ye bağlayan özel dostluk duygularını derinlemesine paylaştık ve

Per via delle regole imposte dall'emergenza covid 19, l'incontro di oggi, 18 novembre 2021, avviene inevitabilmente in modalità on line. Nonostante questo limite, tuttavia, non sfugge a noi, direttori delle missioni archeologiche in Turchia, quanto l'incontro sia comunque prezioso e ci consenta di percepirci tuttora come una comunità nella quale sono saldi i vincoli di appartenenza che ci legano l'un l'altro. Perciò è tanto più viva la riconoscenza che avvertiamo verso coloro che si sono spesi per realizzare il Convegno: innanzitutto, il Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura, Salvatore Schirmo e, con lui, lo staff dell'Istituto, e lo staff dell'Ambasciata d'Italia ad Ankara.

Mentre iniziamo i lavori, stando ciascuno per conto suo, a casa propria, ci punge la nostalgia dei passati Convegni. Ci mancano come non mai gli spazi dell'Istituto Italiano di Cultura di Istanbul dove nel corso di un decennio di ininterrotta frequentazione abbiamo costruito un'esperienza culturale e umana che nel tempo è divenuta sempre più matura. Ci auguriamo di rinnovarla, quell'esperienza, e presto, lì, nell'Istituto, dove accadeva di starci letteralmente per giorni, dalla mattina alla sera, partecipando ai lavori del Convegno ma anche disponibili a parlare, ascoltare, discutere a 360 gradi fra noi e con il pubblico presente.

Parlare, di cosa? Dei siti, dell'impegno che esigono le missioni che dirigiamo e delle attività che vi andiamo svolgendo, campagna dopo campagna. Lieti quando si discuteva di argomenti che toccavano il fronte della conoscenza, per le ricerche che vi conduciamo, le scoperte che si ha talora la fortuna di fare, gli obiettivi raggiunti o che si pensa di raggiungere; pensosi se si affrontava l'altro fronte, quello segnato dalla fatica che comporta, da un punto di vista complessivo, dirigere, organizzare, gestire una missione all'estero; affratellati dal sapere che il lavoro per e nella missione gioca nella nostra vita un ruolo essenziale, quando non addirittura centrale. E, poi, condividevamo in profondità i sentimenti di speciale amicizia che ci legano al Paese

bunun güçlü noktasını, her biri kendi özel alanında, her yıl kazı kampanyalarının, restorasyon alanlarının, yüzey araştırması kampanyalarının, araştırma projelerinin vb., her seferinde, her gün araştırma, kültürel ve insani deneyim yaşamamıza izin veren topraklardaki misyonların varlığını karakterize eden süreklilik karakterinde tanımladık: benzersiz ve aynı zamanda ortak, bilimsel topluluklarla, kurumlarla, Türk meslektaşlarla, yerel halkla sürekli temas halinde olarak paylaşılan bir deneyim.

Kapadokya, Tuscia Üniversitesi'nin misyon alanı

Kapadokya'daki Tuscia Üniversitesi'nin misyonunun 2006 yılından bu yana faaliyet gösterdiği alan Nevşehir ili sınırları içerisinde yer almaktadır.

Proje başından itibaren iki farklı yol izliyor. Bunlardan biri "Kapadokya'da Mağara Resimleri Bir Bilgilendirme, koruma ve değerlendirme projesi için" konulu araştırmasına karşılık gelmektedir, diğeri ise, ilk olarak Şahinefendi'deki Kırk Şehitler Kilisesi'nin resimlerini (2007-2013) (quaderno restauri Sahifendi 2013) ve şimdi de 2011'den bu yana Nevşehir Arkeoloji Müzesi ve aynı şehrin Bölge Konservasyon ve Restorasyon Laboratuvarı ile işbirliği içinde yürüttüğümüz Tokalı Yeni Kilisesi'nin resimlerini içeren konservasyon ve restorasyon projelerinde ifade edilmektedir (Andaloro 2020b).

İlk yola özgü olan, resmin iki farklı ve birbirleriyle yakından bağlantılı yaklaşım temelinde incelenmesidir: şimdi imgenin, üslupsal ifadenin, ikonografinin ve sembolik anlamların yeri olarak, şimdi de kurucu malzemelerin ve teknik uygulama yöntemlerinin kullanımında aktif olduklarında zanaatkarların yaratıcılığının ürünü olan bir yapıt, bir eser olarak resim düzeyi ile ilgilidir. Yukarıda da belirtildiği üzere, seviyeler birbiriyle yakından bağlantılı olarak değerlendirilmelidir. Örneğin, ikincisinin birincisini içermesi beklenmektedir. Öte yandan, Şahinefendi'deki Kırk Şehitler Kilisesi'nde yürüttüğümüz ve halen Tokalı Yeni Kilisesi'nde üzerinde çalıştığımız, resimlerin restorasyonu ve incelenmesiyle ilgili olan

Turchia, identificandone il punto di forza nel carattere di continuità e di durata che connota la presenza delle missioni archeologiche nei territori, ognuna nel proprio sito specifico, laddove anno dopo anno si succedono campagne di scavi, surveys, cantieri di restauro, progetti di ricerca, ecc., missioni che consentono di vivere ogni volta, giorno dopo giorno, un'esperienza di ricerca, culturale, umana, unica e insieme condivisa. Condivisa con le comunità scientifiche, le istituzioni, i colleghi turchi e a contatto, costantemente, con la gente del luogo.

La Cappadocia, sito della missione dell'Università della Tuscia

Il territorio nel quale dal 2006 opera la missione dell'Università della Tuscia in Cappadocia corrisponde alla provincia di Nevşehir.

Fin dall'inizio, il progetto ha seguito due percorsi diversi. L'uno corrisponde al survey sul tema "La pittura rupestre in Cappadocia. Per un progetto di conoscenza, conservazione, valorizzazione"; l'altro si esprime in piani di conservazione e restauro che hanno riguardato prima le pitture della chiesa dei Quaranta Martiri a Şahinefendi (2007-2013) e ora, dal 2011, quelle della Chiesa Nuova di Tokalı. Quest'ultimo piano lo svolgiamo in collaborazione con il Museo Archeologico di Nevşehir e con il Laboratorio regionale di conservazione e restauro della stessa città (Andaloro 2020b).

Peculiare del primo percorso è lo studio della pittura in base a due approcci diversi e intimamente connessi fra loro, riguardanti ora il livello della pittura come luogo dell'immagine, dell'espressione stilistica, delle iconografie, dei significati simbolici, ora il livello della pittura come opera, come manufatto, frutto dell'ingegno degli artefici quando sono attivi sul piano dell'impiego dei materiali costitutivi e delle modalità tecnico-esecutive. Come s'è detto, i livelli sono da considerare intimamente congiunti. Per intenderci, il secondo è destinato a incorporare il primo. D'altra parte, i percorsi di studio di carattere storico-artistico e quelli di analisi tecnico-scientifica s'incontrano sulla superficie dipinta che è oggetto

ikinci yolla ilişkin olarak da her gün deneyimlediğimiz gibi. sanat-tarihsel çalışma yolları ile teknik-bilimsel analiz yolları, sanat tarihçisinin olduğu kadar restoratörün, kimyagerin, fotoğrafçının ve diğerlerinin de çalışma ve bakım nesnesi olan ve farklı yaklaşımlar, bakışlar ve profesyonellikler buluşma noktası olan boyalı yüzeyde buluşur.

Araştırmanın ilk güzergâhına ilişkin sonuçlar, bölgede kazılmış ve boyanmış yüzlerce kilisede hâlâ korunmakta olan resimsel aygıtların araştırılması amacıyla Nevşehir ilinde ve onun merkez üssü olan Göreme'deki Açık Hava Müzesi alanında gerçekleştirilen kapsamlı bir keşif çalışmasının sonucudur. Çalışmalar ve veri toplama, yukarıda belirtilen iki metodolojik hat boyunca sistematik olarak yürütülmüştür (Andaloro 2020b); elde edilen niceliksel olarak önemli ve heterojen veri yığını, 109 kilisenin resimsel süslemelerine (7./8. ve 13. yüzyıllar) ilişkin çeşitli veri ve materyalleri (fotoğraf kampanyalarından elde edilen dijital görüntüler, resimlerin daha iyi okunmasını sağlayan grafik tablolar, koruma durumunun fotoğrafik haritalaması, bilgisayarlı tablolar ve büyük bir grup kilise ve kaya kompleksinin 3 boyutlu araştırmaları) toplamak ve arşivlemek için tasarlanan "Kapadokya - Kaya Sanatı ve Habitat" veritabanında saklanmaktadır (Andaloro, Valentini, Pogliani 2017; Andaloro, Pogliani 2018; Pogliani 2022). Veritabanının yapısı, Misyon projesinin dayandığı Kapadokya resimlerine ilişkin bütünsel bilgi modelini yansıtmaktadır, yani manastır, konut, işyeri, mezarlık komplekslerinden oluşan mimari ve alansal bağlamları içinde ve alanla ilişkili olarak yeniden değerlendirilen resimler (Andaloro 2022).

Zaman içinde, ilk güzergâhın, projenin omurgası olarak konumunu korumaya devam etmekle birlikte, yönelim pusulası olarak - resimle birlikte - kayayı, yani izole koniler, koni eklemleri, uçurumlar, kayalık kıyılardan oluşan Kapadokya manzarasının karakterize edici ve tanımlayıcı unsurunu alan yeni yollara gitgide açıldığını belirtmek gerekir (Andaloro 2020a).

Kaya ve resim arasındaki bağlantıların ipliğini tanıtmak için, doğası gereği inşa edilmiş değil, tütün içine kazılmış, dolayısıyla

di studio e di cura da parte dello storico dell'arte, ma anche del restauratore, del chimico, del fotografo, di altri ancora, e punto di incontro fra competenze, approcci, sguardi e professionalità diversi, come sperimentiamo giorno per giorno anche a proposito del secondo percorso, quello relativo al restauro e allo studio dei dipinti, che abbiamo condotto nella chiesa dei Quaranta Martiri a Şahinefendi e che ci impegnano tuttora nella Nuova Chiesa di Tokalı.

I risultati riguardanti il primo percorso del survey sono frutto dell'ampia esplorazione condotta nel territorio della provincia di Nevşehir e in modo capillare nel suo epicentro che è l'area dell'Open Air Museum a Göreme, alla ricerca degli apparati pittorici tuttora conservati nelle centinaia di chiese scavate e dipinte nell'area. Studi e raccolta dati sono stati condotti in modo sistematico secondo le due linee metodologiche prima indicate (Andaloro 2020b); la mole di dati quantitativamente rilevante ed eterogenea che ne è scaturita è gestita dalla Banca dati "Cappadocia - Arte e Habitat rupestre", progettata al fine di raccogliere e archiviare dati e materiali di diversa natura (immagini digitali frutto delle campagne fotografiche, tavole grafiche che consentono una migliore lettura dei dipinti, mappatura su base fotografica dello stato di conservazione, tavole informatizzate e rilievi 3D di un folto gruppo di chiese e di complessi rupestri) riguardanti gli apparati pittorici (VI/VII-XIII secolo) relativi a 109 chiese (Andaloro, Valentini, Pogliani 2017; Andaloro, Pogliani 2018; Pogliani 2022).

La struttura della Banca dati riflette il modello di conoscenza integrata dei dipinti della Cappadocia su cui si basa il progetto della missione, dipinti che sono riconsiderati all'interno del proprio contesto architettonico-spaziale e in rapporto al sito, composto di volta in volta di complessi monastici, residenziali, di lavoro, funerari (Andaloro 2022).

Occorre precisare che nel tempo il primo percorso, pur continuando a mantenere la sua posizione di spina dorsale del progetto, si è aperto man mano a cammini nuovi il cui orientamento ha assunto come bussola – insieme alla pittura – la roccia,

“kayanın kucağında” olan anıtlarda korunan resimler üzerinde inceleme yapmak amacıyla gerçekleştirilen sayısız yüzey araştırmasının ardından oluşan alanda deneyimlerimizin lezzetine atıfta bulunmaktan daha iyi bir yol bulamıyorum. Sonuçta, bu deneyimin bize özünde ve apaçık bir şekilde gösterdiği şey, resmin, negatif mimari denilen kaya bloğundan kazılarak oluşturulan mimarlığa ait mekânın derisini, cübbesini, yüzünü oluşturduğu ve bunun sonucunda resim ve kayanın basitçe birbirine bağlı değil, birbiriyle bütünleşmiş olduğudur. Birbirlerinin içine dahil olurlar (Res. 1-2).

Pusula-kaya da bizi başka yönlerle çekti. Boyalı kiliseleri aramak için vadiler, sırtlar ve yaylalar arasında dolaşırken, bakışlarımızın giderek bu kendine özgü kayalık manzaranın özelliklerini özümsemesi kaçınılmazdı; kayayı, manzaranın iki yönlü yönünde bir arayüz görevi gören bir unsur olarak algıladığımız zaman bu özelliğin farkına vardık. İki yönlü: hem dış dünyaya doğru, hem de içinde gizlenen kazılmış dünyaya doğru (Andaloro 2015a; Andaloro 2020a; Andaloro 2020b).

Bu yeni yönelimler, yeni araştırma alanları için itici güç oluşturdu. Orijinal proje

ovverossia l’elemento caratterizzante e identitario del paesaggio della Cappadocia, fatto, com’è, di coni isolati, di fughe di coni, falesie, banchi rocciosi (Andaloro 2020a).

Per introdurre il filo delle connessioni fra roccia e pittura, non trovo di meglio che riferirsi al sapore della nostra esperienza sul campo, tessuta nel solco delle innumerevoli perlustrazioni compiute allo scopo di condurre ricerche sui dipinti conservati in monumenti che non sono costruiti, ma scavati, scavati nel “grembo della roccia”. Alla fine, ciò che questa esperienza ci ha svelato nella sua essenza e in modo lampante è che la pittura costituisce la pelle, la veste, il volto dello spazio proprio dell’architettura in negativo, come si usa definire l’architettura formata per escavazione dal blocco roccioso, col risultato che pittura e roccia non sono semplicemente connesse ma interconnesse. Sono incorporate l’una nell’altra (Figg. 1-2). La bussola-roccia, a sua volta, ci ha spinto verso altre direzioni ancora. Nell’andirivieni per valli, creste, pianori alla ricerca delle chiese dipinte, è accaduto giocoforza che il nostro sguardo abbia assorbito sempre più i tratti di quel peculia-



Res. 1 - Kızılçukur Vadisi. Merkezde stilit Niceta kilisenin bulunduğu koni (Tuscia Üniversitesi Ekibi Arşivi).

Fig. 1 - Valle di Kızılçukur. Al centro il cono con la chiesa dello stilita Niceta (Archivio della Missione dell’Università degli Studi della Tuscia).



Res. 2 - Kızılçukur stilit Niceta Kilisesinin içi (Tuscia Üniversitesi Ekibi Arşivi).

Fig. 2 - Chiesa dello stilita Niceta a Kızılçukur, interno (Archivio della Missione dell'Università degli Studi della Tuscia).

“Kapadokya'da Mağara Resimleri Bir bilgilendirme, koruma ve değerlendirme projesi için” daha da eklenildi ve zaten belirgin bir şekilde disiplinler arası olan ufku genişledi. Kısacası, sekiz üniversite ve C.N.R.'nin katıldığı bir PRIN 2010/2011 projesi olan “Kapadokya (Türkiye) ve Orta-Güney İtalya'da Kaya Sanatı ve Habitat. Kaya, kazı mimarisi, resim: bilgi, koruma, değerlendirme arasında” projesiyle bütünleşti; önder katılımcı: Tuscia Üniversitesi (Andaloro 2020b) (Res. 3).

Bu sırada projeye dahil olanlar için yeni araştırma alanları açılıyor: sanat tarihçileri, arkeologlar, mimarlar, kimyagerler, restoratorler, speleologlar, kültürel miras teşhis uzmanları, kültürel miras için dijital teknolojiler geliştirme uzmanları, tarım uzmanları ve hatta dağcılar. Bu bağlamda, Göreme ve Kılıçlar vadileri arasındaki peyzajın dijital bir araştırması gerçekleştirilmiştir (Crescenzi 2020) (Res. 4); Misyounun

re paesaggio rupestre, riconoscendone la specificità nel fatto di avvertire la roccia come elemento che funge da interfaccia del paesaggio nella sua duplice direzione: verso l'esterno ma anche verso il mondo scavato che si cela al suo interno (Andaloro 2015a; Andaloro 2020a; Andaloro 2020b).

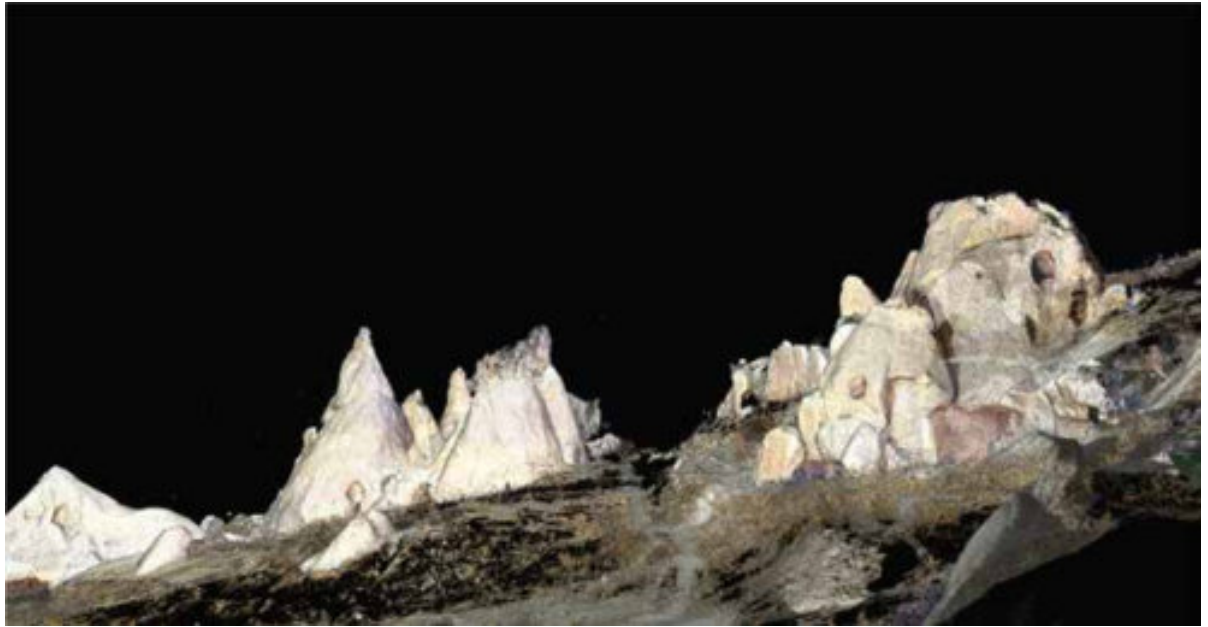
Da queste nuove direzioni sono scaturiti impulsi per nuove piste di ricerca. Il progetto originario “La pittura rupestre in Cappadocia. Per un progetto di conoscenza, conservazione, valorizzazione” si è articolato ulteriormente, il suo orizzonte già marcatamente interdisciplinare si è ampliato. In sintesi, esso è confluito nel progetto PRIN 2010/2011: “Arte e Habitat rupestre in Cappadocia (Turchia) e nell'Italia centromeridionale. Roccia, architettura scavata, pittura: fra conoscenza, conservazione, valorizzazione”, progetto al quale hanno partecipato nove unità di ricerca (otto delle quali afferenti ad altrettante Università e una al C.N.R.) e del quale è stata capofila l'unità dell'Università della Tuscia (Andaloro 2020b) (Fig. 3).

A questo punto, è accaduto che nuovi fronti d'indagine venissero affrontati dal team del progetto, formato da storici dell'arte, archeologi, architetti, chimici, restauratori, speleologi, esperti in diagnostica dei beni culturali, esperti nell'elaborazione di tecnologie digitali per i beni culturali, agronomi e persino alpinisti. Viene realizzato il rilievo digitale della porzione di paesaggio fra le valli di Göreme e di Kılıçlar (Crescenzi 2020) (Fig. 4), compiuta la lettura geologica del territorio di Şahinefendi (Rovella, Marabini, La Russa, Crisci 2020) dove la missione fin dal 2007 era impegnata nelle ricerche e nel restauro del corredo pittorico della chiesa dei Quaranta Martiri e viene impostata la questione cruciale relativa allo stato di conservazione della roccia che risulta essere diffusamente precario e talora drammatico. A riguardo si investe in ricerca sui materiali consolidanti che dopo le prove in laboratorio vengono sperimentati sui tufi della Cappadocia, sulla base di determinate fragilità e di situazioni ambientali date, partendo da quelle riscontrate nelle rocce di Şahinefendi, in prossimità



Res. 3 - Açık Hava Müzesinde çekilmiş Tuscia Üniversitesi Ekibi çalışanları, Göreme 2014 (Tuscia Üniversitesi Ekibi Arşivi).

Fig. 3 - Il team della missione dell'Università della Tuscia ritratto nell'Open Air Museum, Göreme 2014 (Archivio della Missione dell'Università degli Studi della Tuscia).



Res. 4 - Floransa Üniversitesinden Carmela Crescenzi tarafından gerçekleştirilen Aziz Daniele ve Aziz Sant'Eustachio kiliselerinin konileri arasındaki peyzajın üç boyutlu fotogrametrik araştırması, Açık Hava Müzesi, Göreme (Tuscia Üniversitesi Ekibi Arşivi).

Fig. 4 - Rilievo fotogrammetrico tridimensionale del paesaggio fra i coni della chiesa di San Daniele e di Sant'Eustachio, Open Air Museum, Göreme realizzato da Carmela Crescenzi, Università di Firenze (Archivio della Missione dell'Università degli Studi della Tuscia).

2007 yılından bu yana hatırlanacağı gibi Kırk Şehitler Kilisesi'nin resimsel mirasını araştırdığı ve restore ettiği Şahinefendi bölgesinin jeolojik bir okuması (Gruppo Cosenza, volume Benetton) yapılmıştır; kayanın korunma durumu son derece önemli bir mesele olarak; bu durumun yaygın olarak istikrarsız ve bazen de dramatik olduğu belirtilmiştir. Bu konuda, laboratuvar testlerinin ardından, Kırk Şehitler Kilisesi'nin konisinin yakınındaki Şahinefendi kayalıklarında ve güney duvarının alt kısmının durumunun özellikle endişe verici olduğu Tokalı Yeni Kilisesi'nin içinde bulunanlardan başlanarak, Kapadokya tüfleri üzerinde belirli kırılmalara ve çevresel koşullara bağlı olarak denenmekte olan sağlamlaştırma malzemelerine yönelik araştırmalara yatırım (La Russa, Ruffolo, Rovella, Belfiore, Pogliani, Andaloro, Crisci 2014).

Misyonun faaliyet gösterdiği Kapadokya bölgesi 1985 yılından beri UNESCO koruma alanıdır; 2021'de Güllüdere ve Kızılçukur vadileri 31. sürümüne gelmiş olan 2020-2021 Uluslararası Carlo Scarpa Bahçe Ödülü'ne layık görüldü ve ödülün mührü Tuscia Üniversitesi Misyon Direktörü olarak ellerime sunuldu (Boschiero, Latini (a cura di) 2020, s. 7-36).

İstanbul'un tarihi alanları, Göreme Açık Hava Müzesi ve yakınındaki Kapadokya kaya alanları, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, 1985 yılında Dünya Mirası listelerine aynı anda kaydedilen üç alandır ve Türkiye'nin 19 Unesco alanı serisinin ilkidir; sonuncusu 2021 yılında kaydedilmiştir ve hepimizin bildiği gibi "Arslantepe tepesi, arkeolojik site" ile ilgilidir.

Arslantepe derken kasteddiğimiz hiç şüphesiz "Sapienza" Roma Üniversitesi'nin İtalyan Arkeoloji Misyonu ve Marcella Frangipane ve Francesca Balossi Restelli'dir.

Alan: Türkiye'de ve başka yerlerde arkeolojik Misyonların ortak paydası

Kapadokya'daki misyon ile Arslantepe'deki tamamen farklı bir tarihe sahip olan misyonu birleştiren şey nedir? Bana göre, her ikisinin de kökleri bir yere, bir mekana, belirli bir mekana dayanmalıdır.

del cono della chiesa dei Quaranta Martiri, e all'interno della Chiesa Nuova di Tokalı, dove preoccupa in particolare lo stato in cui versa la porzione inferiore della parete meridionale (La Russa, Ruffolo, Rovella, Belfiore, Pogliani, Pelosi, Andaloro, Crisci 2014).

L'area della Cappadocia in cui opera la missione è sito Unesco dal 1985. Nel 2021, le valli di Güllüdere e Kızılçukur sono state insignite del Premio internazionale 'Carlo Scarpa per il giardino' (XXXI edizione 2020-2021) e il sigillo del premio consegnato nelle mani di chi vi parla, in qualità di direttrice della Missione dell'Università della Tuscia (Boschiero, Latini (a cura di) 2020, 7-36).

Giova ricordare che nel 1985 furono tre i siti iscritti contemporaneamente nell'Elenco del Patrimonio dell'Umanità: le aree storiche di Istanbul, l'Open Air Museum di Göreme e i vicini siti rupestri della Cappadocia, la Grande Moschea e l'Ospedale di Divriği, e che essi furono i primi della serie dei 19 siti Unesco della Turchia, l'ultimo dei quali, iscritto nel 2021, riguarda, come sappiamo tutti noi, "la collina di Arslantepe, sito archeologico".

Nominando Arslantepe, diciamo inevitabilmente Missione archeologica italiana della "Sapienza" Università di Roma e diciamo contestualmente Marcella Frangipane e Francesca Balossi Restelli.

Il sito: comune denominatore delle missioni archeologiche in Turchia e altrove

Cosa unisce la missione in Cappadocia a quella, caratterizzata da tutt'altra storia, di Arslantepe?

Il fatto, credo, che ambedue siano radicate in un luogo, in un sito, in un determinato sito.

È proprio il sito l'elemento legante i mondi così diversi delle nostre missioni in Turchia. Ne abbiamo una conferma a caldo, scorrendo il programma di questo XII Convegno e i titoli delle relazioni dove in ciascuno si fa riferimento al luogo dove opera la rispettiva missione. Ne consegue che il programma fornisce la mappa dei siti delle missioni che oggi sono attive in Turchia. Se poi posizioniamo i siti sulla carta geografica del paese che ci ospita, emerge come la loro distri-

Türkiye'deki Misyonlarımızın çok farklı dünyalarını birbirine bağlayan şey tam alanıdır. Bu 12. Konferansın programına ve her birinin kendi misyonunun faaliyet gösterdiği yere atıfta bulunduğu bildiri başlıklarına göz attığımızda bunu canlı bir şekilde görebiliyoruz. Sonuç olarak program, bugün Türkiye'de faaliyet gösteren on bir misyonun sahalarını gösteren bir harita sunmaktadır. Alanları haritaya yerleştirdiğimizde, dağılımları ülkenin doğu kesiminde biraz daha yoğun olmak üzere tüm bölgeye yayılmış gibi görünmektedir. Ancak, " tarihsel" haritaya, yani Frigya Hierapolis'indeki ilk arkeolojik misyonun Paolo Verzone - Torino Politeknik'i - tarafından kurulduğu ve şu anda Salento Üniversitesi'nden Grazia Semeraro'nun direktörlüğünü yaptığı 1957'den bu yana Türkiye'de zaman içinde faaliyet gösteren İtalyan arkeolojik misyonlarının (kazılarının, yüzey araştırmalarının, araştırma projelerinin vb.) tüm takımyıldızının geçmişine bakacak olursak, bu veriler değişecektir.

Dolayısıyla yer, misyonların ortak paydası, onları birleştiren temel unsur, DNA'ları gibi görünmektedir. Bir misyon tasarlanırken, yer seçimi başlangıç noktasıdır, kurucu eylemdir, misyonu hayata geçirirken keşfetmeyi, araştırmayı, derinleştirmeyi amaçladığı maddi ve manevi miras, tarihsel ve kültürel süreçler kümesinin potansiyel bir indeksidir.

Site, tüm bunların elle tutulur ve gözle görülür bir işaretidir; sanki - metaforik olarak konuşursak - sitenin koruduğu, gömülü veya kısmen açık olan ve misyonun amacının gün ışığına çıkarmak, açığa almak, yeni araştırma planlarının konusu yapmak, ona bakmak, onu korumak, bilgisini yaymak, değerini bildirmek olduğu o 'bedenin' 'figürü', 'yüzü' gibidir.

Her arkeolojik misyonun temelinde alanın olduğu doğrusa, maddi mirasla ilgili bilgi, koruma ve değer kazandırma eylemleri söz konusu olduğunda yer, coğrafi boyut ve mekan kaçınılmazsa da, günümüzde zamanın 'mekansallaşması', tarihin 'coğrafyasallaşması' olarak adlandırılabilir bir sürecin nasıl şekillendiğini not etmek ilginçtir.

Beşeri bilimler alanında, coğrafi-mekânsal ve tarihsel-zamansal yönlerin kesiştiği bir analiz modeli-

buzione appaia diffusa su tutto il territorio, con una qualche maggiore concentrazione nella sua parte orientale. Dato, questo, che sarebbe da modificare qualora facessimo riferimento non alla situazione attuale, ma a quella "storica", alla memoria dell'intera costellazione delle missioni archeologiche italiane – scavi, surveys, progetti di ricerca, ecc. – che hanno operato in Turchia dal 1957, da quando, cioè, ad opera di Paolo Verzone, professore presso il Politecnico di Torino e dal 1952 al 1957 presso l'Università di Istanbul, fu fondata la prima missione archeologica italiana a Hierapolis di Frigia, missione della quale è ora direttrice Grazia Semeraro dell'Università del Salento.

Il luogo appare dunque il denominatore comune delle missioni, l'elemento basilico che le unisce, il loro DNA. Nel progettare una missione, la scelta del sito si pone all'origine, ne è l'atto fondativo, indice potenziale dell'insieme di patrimonio materiale e immateriale, processi storici e culturali che si pensa scoprire, indagare, approfondire nel dar vita alla missione.

Di tutto ciò il sito risulta essere il segno tangibile e visibile, quasi fosse – metaforicamente parlando – la 'figura', il 'volto', di quel 'corpo' che il sito conserva, sepolto o in parte manifesto, e che è obiettivo della missione rinvenire, portare alla luce, averne cura, conservarlo, diffonderne la conoscenza, valorizzarlo.

Se è vero che il sito è il fondamento di qualsiasi missione archeologica, se il luogo, la dimensione geografica, lo spazio sono ineludibili quando si tratta di esplicitare azioni di conoscenza, conservazione, valorizzazione riguardo al patrimonio materiale, è interessante constatare come nel nostro tempo avanzi sempre più un processo che definirei 'spazieggiatura' del tempo e 'geografizzazione' della storia.

Nel campo delle discipline umanistiche si moltiplicano le opere che assumono un modello di analisi all'incrocio fra direzioni geo-spaziali e storico-temporali.

Si pensi alla fortuna di una categoria come quella dell'Atlante' che approda, fin nel titolo, presso opere di aree disciplinari ad essa inconsuete come la

ni benimseyen çalışmalar çoğalıyor.

Atlas gibi bir kategorinin, başlığına kadar, felsefe (Holenstein 2009; Morra 2017) veya edebiyat (Luzzato, Pedullà 2010) gibi alışılmadık konulardaki eserlere kadar yayıldığını düşünün.

Günlük dilde ve medyada harita, kroki vb. terimlerin giderek yaygınlaşan metaforik kullanımını düşünün; “paesaggire”-manzaralanmak diyebiliriz - gibi başarılı bir neolojinin mucidi olan Andrea Zanzotto gibi bir şairin eserlerine nüfuz eden, yerlere ve manzaralara yönelik özel duyarlılığı düşünün; aralarında sadece ikisinden bahsedeceğim birçok yazarın anlatılarını düşünün: Christoph Ransmayr'ın kitabı *Atlas eines ängstlichen Mannes* (Ransmayr 2015) ve Orhan Pamuk'un başyapıtı *İstanbul* (Pamuk 2006) ile doruğa ulaşan anlatıları.

Geçen yüzyılın son on yılı, ‘ekoeleştirir’ veya edebi ekoloji (Iovino ve S. Oppermann 2014; Iovino 2015; Iovino 2016).

Bu noktada şu sonuca varmama müsaade edin. Seçilmiş alana, yere, bölgeye bu kadar kök salmış misyonların zamanının, “manzaralanmayı”, yani her şeyimizle, bedenimizle, jestimizle, zihnimizle, hafızamızla peyzajın içinde olmayı örnek bir şekilde deneyimlememize olanak sağladığını, alanlarımızın en akredite “peyzologlar” haline geldiğimizi düşünüyorum (Arminio 2008); her bir misyon alanı, “biz olma umuduna sahip olmak için içimizde sahip olmamız gereken birçok yerden biri” (Jean Bertrand Pontalis, alıntı, Lingiardi 2017, s.15) haline geldiğini, son olarak, sahalarımızın her birinin, Lingiardi'nin ruh ve peyzaj arasındaki ilişkiyi çağrıştırmak ve bizi olmamız gereken yere - peyzajın içinde ruh ve ruhun içinde peyzaj - yerleştirmek için icat ettiği bir neolojizm olan “Mindscapes”i güçlü bir şekilde harekete geçirdiğini düşünüyorum (Lingiardi 2017).

Misyon alanının peyzaj olduğu Kapadokya'da

Türkiye'de ve dünyanın başka yerlerinde arkeolojik misyonların ortak paydası olarak mekanın gücü etrafında düşünme turuna başlamak için Kapadokya'daki Tuscia Üniversitesi Misyonu alanından başladık. Bununla

filosofia (Holenstein 2009; Morra 2017) o la letteratura (Luzzato, Pedullà 2010).

Si pensi all'uso metaforico sempre più diffuso nel linguaggio comune e in quello dei media di termini come mappe, carte, ecc.; si pensi alla speciale sensibilità verso i luoghi e i paesaggi che permea la produzione di un poeta come Andrea Zanzotto, l'inventore del felice neologismo “paesaggire”, o le narrazioni di molti scrittori fra i quali mi limito a citarne solo due: quelle di Christoph Ransmayr culminanti nell'*Atlante di un uomo irrequieto* (Ransmayr 2015) e di Orhan Pamuk, culminanti in *İstanbul*, il suo capolavoro (Pamuk 2006). Risale all'ultimo decennio del secolo scorso la nascita del metodo interpretativo denominato ‘ecocriticism’ ovvero “ecologia letteraria” (Iovino e Oppermann 2014; Iovino 2015; Iovino 2016).

Concludo su questo punto. E rifletto che il tempo delle missioni così radicate in quel sito, luogo, territorio scelto, consente di esperire in modo esemplare il “paesaggire”, lo stare cioè dentro il paesaggio con tutto ciò che siamo, corpo, gesto, mente, memoria; che dei nostri siti diventiamo i “paseologi” (Arminio 2008) più accreditati; che il sito di ciascuna delle missioni diventa “uno dei molti luoghi che dobbiamo avere dentro di noi per avere qualche speranza di essere noi” (Jean Bertrand Pontalis, citato in Lingiardi 2017, p.15); che, infine, ognuno dei nostri siti attiva in modo potente il “Mindscapes”, neologismo coniato da Lingiardi per evocare il rapporto tra psiche e paesaggio e collocarci là dove dobbiamo stare: con la psiche nel paesaggio e il paesaggio nella psiche (Lingiardi 2017).

In Cappadocia laddove il sito della missione dell'Università della Tuscia è il paesaggio

Siamo partiti dal sito della missione dell'Università della Tuscia in Cappadocia per impostare il giro di riflessioni intorno alla forza del luogo quale denominatore comune delle missioni archeologiche, in Turchia e altrove, nel mondo. Riguardo, tuttavia, ai siti della Cappadocia dove operiamo, emerge che essi hanno delle caratteristiche così peculiari da renderli in qualche modo

birlikte, faaliyet gösterdiğimiz Kapadokya bölgeleri söz konusu olduğunda, onları biraz farklı kılan kendine özgü özelliklere sahip oldukları ortaya çıkmaktadır. Başka bir deyişle, genel olarak sitelerin referans ufku toprak iken, Kapadokya'dakilerin peyzajın liflerine gömülü olduğunu, onunla simbiyoz içinde olduğunu, peyzajın ta kendisi olduğunu söyleyecek kadar ileri gidebilirim (Res. 5-6).

Peyzaj konusunun her zaman nasıl sorsallaştırıcı bir işleve sahip olduğunun ve son yıllarda antropoloji ve sosyal bilimler, arkeoloji ve peyzaj mimarlığı gibi disiplinlerle sürekli etkileşim içinde daha da geniş bir kapsam geliştirdiğinin farkındayım.

Elbette bir peyzajı ele alırken bu çoğul bakış açısı dikkate alınmalıdır; aynı zamanda özünde ne olduğunu soracak olursam, Paolo D'Angelo'nun tanımına göre peyzajın “yerlerin estetik kimliği” (D'Angelo 2001, s. 126) olduğunu söylerim. Kapadokya bölgesinin Ürgüp, Uçhisar, Göreme, Çavuşin arasında kalan ve Unitus Misyonu'nun faaliyet gösterdiği kısmının, o yere özgü olan ve onu geri dönülmez bir şekilde başka bir yer değil de o yer olarak tanımlayan karaktere bolca sahip olduğuna inanıyorum.

Avrupa Peyzaj Sözleşmesi'ne göre, peyzaj ne “tamamen nesnel bir olgu (toprak ve çevre gibi) ne de tamamen öznel bir olgudur (adı çıkmış halet-i ruhiye)”, ancak “iki tarafın etkileşimiyle” oluşan bir şeydir (Lingiardi 2017, 135).

İtalyan Anayasası'nın 9. Maddesi: “Cumhuriyet, kültürün ve bilimsel ve teknik araştırmaların gelişmesini teşvik eder. Ulusun peyzajını ve tarihi ve sanatsal mirasını korur.” aşağıdaki paragraf eklenerek değiştirilmiştir: “Çevreyi, biyoçeşitliliği ve ekosistemleri gelecek nesillerin de faydasına olacak şekilde korur. Devlet hukuku, hayvanları korumanın yollarını ve biçimlerini düzenler”, peyzaj ve çevrenin aynı şey değil, farklı varlıklar olduğu yönündeki açık inancı yansıtan bir ek. Bu madde 11 Şubat 2022 tarihli Anayasa Kanunu ile değiştirilerek 9 Mart 2022 tarihinde yürürlüğe girmiştir.

Şimdi de Kapadokya manzarasını iki farklı bakış açısından gördüğümüzü hayal edelim.

1. Kapadokya'ya gelen her turistin hayalini kurduğu gibi, sıcak

differenti. In altre parole, mi spingo a dire che mentre i siti, di norma, hanno come orizzonte di riferimento il territorio, quelli della e in Cappadocia sono insediati nelle fibre del paesaggio, sono in simbiosi con esso, sono tout court paesaggio (Figg. 5-6).

So bene come da sempre una vocazione di tipo problematizzante investa il tema del paesaggio e come in anni recenti si sia sviluppato attorno ad esso un respiro ancora più ampio nel continuo interpolarsi del tema con discipline come l'antropologia e le scienze sociali, l'archeologia e l'architettura del paesaggio.

Certo, nel considerare un paesaggio, occorre tener conto di tale pluralità di punti di vista; al contempo, se mi interrogo su cosa sia il paesaggio nella sua essenza, rispondo essere il paesaggio “l'identità estetica dei luoghi” (D'Angelo 2001, 126). Credo che la porzione di territorio della Cappadocia compresa fra Ürgüp, Uçhisar, Göreme, Çavuşin, là dove è attiva la missione dell'Università della Tuscia, goda a iosa di quel carattere che è inerente al luogo/paesaggio e che lo individua in modo irrevocabile come quel particolare luogo e nessun altro.

Secondo la *Convenzione europea del paesaggio*, il paesaggio non è “un fenomeno puramente oggettivo (come il territorio e l'ambiente) né puramente soggettivo (il famigerato stato d'animo)”, ma qualcosa che si costituisce “nell'interazione dei due versanti” (Lingiardi 2017, 135).

Di recente, l'art. 9 della Costituzione italiana “La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione.” è stato modificato con l'aggiunta del comma: “Tutela l'ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi, anche nell'interesse delle future generazioni. La legge dello Stato disciplina i modi e le forme di tutela degli animali”. L'articolo modificato con la legge costituzionale 11 febbraio 2022 è entrato in vigore il 9 marzo 2022. Sono fra coloro che nutrono dubbi sull'opportunità della modifica. E, tuttavia, nel giro delle riflessioni di queste pagine reputo che abbia senso segnalarla in quanto l'aggiunta rispecchia la convinzione per cui paesag-



Res. 5 - Kızılçukur Vadisinde, Aziz Gioacchino ve Azize Anna Kilisesinin konisi (Tuscia Üniversitesi Ekibi Arşivi).

Fig. 5 - Cono della chiesa dei Santi Gioacchino e Anna nella valle di Kızılçukur (Archivio della Missione dell'Università degli Studi della Tuscia).



Res. 6 - Kızılçukur Vadisinde, Aziz Gioacchino ve Azize Anna Kilisesi'nin konisinin içi (Tuscia Üniversitesi Ekibi Arşivi).

Fig. 6 - Chiesa dei Santi Gioacchino e Anna nella valle di Kızılçukur, interno (Archivio della Missione dell'Università degli Studi della Tuscia).

hava balonunda dururken manzara gözlerimizin önünden geçiyor (Res. 7). Peyzaj, 'peri bacaları' olarak bilinen kayalık yapıtlarla doruğa ulaşan muhteşem ve fantastik formlarda, bölgenin büyük bölümleri boyunca nefes kesici manzaraların birbirini izlemesinde, koni ormanlarının görünümünde ve volkanların, rüzgârın ve suyun iş başında olduğu tekil bir jeolojik olayın sonucu olan pembemsi, kırmızı, sarı ve yeşil aralığında değişken renklerde tüflerden yapılmış, şimdi yüksek ve sıkı, şimdi sadece dalgalanan kayalık dalgalar dizisinde yavaşça ilerler (Akin, Orhan 2020; Rovella, Marabini, La Russa, Crisci 2020).

2. Yaya ziyaretçiler olarak, vadiler labirentini platoları, kayalıkları aşarak, kayalara tırmanarak, aşağıdan ve yakından bakarak, koniler, çukurlar ve kayalıklardan oluşan tekil morfolojisine hayran kalarak bu manzaraya giriyoruz (Res. 8). Böylece, sıcak hava balonundan görülen güzel panorama peyzaja dönüşür: sürükleyici, kapsayıcı, güçlü (Andaloro 2020a).

Şimdiye kadar peyzajı dış yüzüyle ele aldık; ancak Kapadokya peyzajı yapısal olarak olağandışı bir iç yüz de içermektedir.

Gerçekten de, kayanın kucağında insan yapımı mekân ve yapılardan oluşan bir dünya, benim deyimimle "tersine çevrilmiş bir dünya" (Andaloro, Pogliani 2020), yüzlerce ve yüzlerce kilise, oratoryo, şapel, çoğunlukla resimli, keşişler için yaygın mekânlar - münzeviler ve stilitler için küçük odalar (Gülyaz 2020, Andaloro 2020a, s. 70-71), Göreme Açık Hava Müzesi alanında yoğunlaşan çok sayıda yemekhane (Ousterhout 2017), din dışı kullanım için odalar, bazıları anıtsal cephelerin açılmasında karmaşık ve hatta muhteşem mimari çözümlerle içte ve dışta karakterize edilen oldukça fazla sayıda yüksek rütbeli konut. İş için ve tarımsal üretim için oda eksikliği yoktur. Birçok gömü alanı var (Andaloro 2022).

Bizim açımızdan, kayalık alanların kap-

gio e ambiente non sono la stessa cosa, ma entità differenti e totalmente separate.

Ed ora immaginiamodivedereilpaesaggio della Cappadocia da due diversi punti di vista.

1. Il paesaggio sfilava sotto il nostro sguardo stando noi in mongolfiera, come sogna ogni turista che arriva in Cappadocia (Fig. 7). Il paesaggio avanza lentamente nelle forme spettacolari e fantastiche che culminano in quelle creazioni rocciose definite "camini delle fate", nel succedersi di colpi d'occhio mozzafiato lungo ampie porzioni di territorio, nell'apparire delle selve dei coni e delle infilate di onde rocciose ora alte e serrate ora solo increspate, fatte di tufo dai colori variabili nella gamma dei rosati, dei rossi, dei gialli e dei verdi, frutto di una vicenda geologica singolare per cui furono al lavoro i vulcani, il vento, l'acqua (Akin, Orhan 2020; Rovella, Marabini, La Russa, Crisci 2020).

2. Da visitatori a piedi, entriamo in quel paesaggio percorrendo il dedalo delle valli, i pianori, le radure, arrampicandoci sulle rocce, guardandolo da sotto in su e da vicino, ammirandone la morfologia singolare, fatta di coni, calanchi, banchi rocciosi (Fig. 8). Allora, il bellissimo panorama visto dalla mongolfiera diventa paesaggio: immersivo, inclusivo, potente (Andaloro 2020a).

Finora abbiamo considerato il paesaggio nella sua faccia esterna; ma il paesaggio della Cappadocia comprende strutturalmente anche un'insolita faccia interna.

Entro il grembo della roccia si cela, infatti, un intero mondo di spazi e strutture ricavati dall'uomo, "mondo rovesciato" l'ho definito (Andaloro, Pogliani 2020), fatto di centinaia e centinaia di chiese, e cappelle, in grandissima parte dipinte, diffusi spazi per i monaci, minuscoli ambienti per eremiti e stiliti (Gülyaz 2020; Andaloro 2020a, pp. 70-71), una grande quantità di refettori concentrati nell'area dell'Open Air Museum di Göreme (Ousterhout



Res. 7 - Balonlarla vadi manzarası.

Fig. 7 - Il paesaggio delle valli dalla mongolfiera.

(<https://www.superviaggi.com/wp-content/uploads/2022/02/gonfiaggio-della-mongolfiera.jpg>).

samli ve bütüncül bir okumasını deneme tercihi öncelikle birkaç yerle ilgiliydi.

Şahinefendi'de, Kırk Şehitler Kilisesi'ndeki isimlerin restorasyon ve incelemelerine ek olarak, araştırmalar iki yönde genişletilmiştir: görkemli bir konut olduğu kanıtlanan Beş Parmak'ın avlu kompleksine ve kırsal bir köy (Benucci, Romagnoli 2020) olduğu ortaya çıkan vadiye doğru yamaç boyunca dizilmiş koniler kümesine doğru. Diğer noktasal araştırmalar Göreme'deki Açık Hava Müzesi'ni çevreleyen alandaki arazi şeritleriyle ilgiliydi; Tuscia Üniversitesi'nden arkeologlar Aynalı saray kompleksinin sistematik bir analizini gerçekleştirmişlerdir (Benucci, Romagnoli 2018, Cenova'dan speleoloji grubu ise Tokalı kilise konisinin batısında Kılıçlar vadisine doğru olan alanda önemli hidrolik sistemler bulmuştur (Andaloro, Benucci, Bixio, De Pascale, Romagnoli 2015; Bixio, De Pascale 2020).

Fark: negatif mimarlık

Peyzajın içinde gizlenen dünya, kıyıların, kayalıkların, konilerin dibindeki açılmış dar girişlerden geçtikten sonra ziyaretçiye kendini gösterecektir. O anda, morfoloji ve amaç bakımından farklılık gösteren, ancak insan eliyle tüfte yapılan kazıların sonucu olma ortak özelliğini paylaşan mekânlar onun önünde açılacaktır. Çeşitli seküler ve dini

2017), ambienti ad uso laico, una discreta quantità di residenze di alto rango, alcune delle quali sono caratterizzate all'interno e all'esterno da soluzioni architettoniche complesse e perfino spettacolari nel dispiegarsi delle monumentali facciate.

Non mancano ambienti per il lavoro e altri destinati alla produzione agricola; moltissime le aree funerarie (Andaloro 2022). Da parte nostra, la scelta di sperimentare la lettura complessiva e integrata di siti rupestri ha riguardato innanzitutto alcuni luoghi. Oltre ai restauri e agli studi dei dipinti della chiesa dei Quaranta Martiri a Şahinefendi, le indagini si sono ampliate verso una duplice direzione: verso il complesso a corte di Beş Parmak, di cui si è potuta comprovare la natura di residenza signorile, e verso l'insieme dei conici disposti lungo il declivio verso la valle, rivelatosi un villaggio rurale



Res. 8 - Kızılçukur vadisinde yürüyüşte (Tuscia Üniversitesi Ekibi Arşivi).

Fig. 8 - In cammino nella valle di Kızılçukur (Archivio della Missione dell'Università degli Studi della Tuscia).



Res. 9 - Açık Hava Müzesinde Karanlık Kilisenin içi, Göreme (Tuscia Üniversitesi Ekibi Arşivi).
Fig. 9 - Karanlık Kilise nell'Open Air Museum, Göreme, interno (Archivio della Missione dell'Università degli Studi della Tuscia).

amaçlar için kullanılan çok sayıda mekân içinde, negatif mimari olarak adlandırılan olguyu örneklemek için en uygun kategori kiliseler tarafından temsil edilmektedir.

Kiliselardaki mekan modülasyonuna hayranlığımız hiç bitmiyor; bu modülasyon bazen basit yapılarda, bazen düz yüzeylere yönelik bir zevkin hakim olan, bazen de apsisler, kubbeler, tonozlar, sütunlar, sabit litürjik mobilyalar dizisinin birbirini takip ettiği ve birbirini sektirdiğinde kendisini gösteren cesur ve hatta şaşırtıcı uzamsal yapılara eğilen son derece karmaşık mimarilerde ortaya çıkıyor (Res. 9).

Bazı karmaşık ve anıtsal mimari örnekleriyle karşılaştığında, bunların kayadan oyulup inşa edilmediğine şaşırmak nadir değildir.

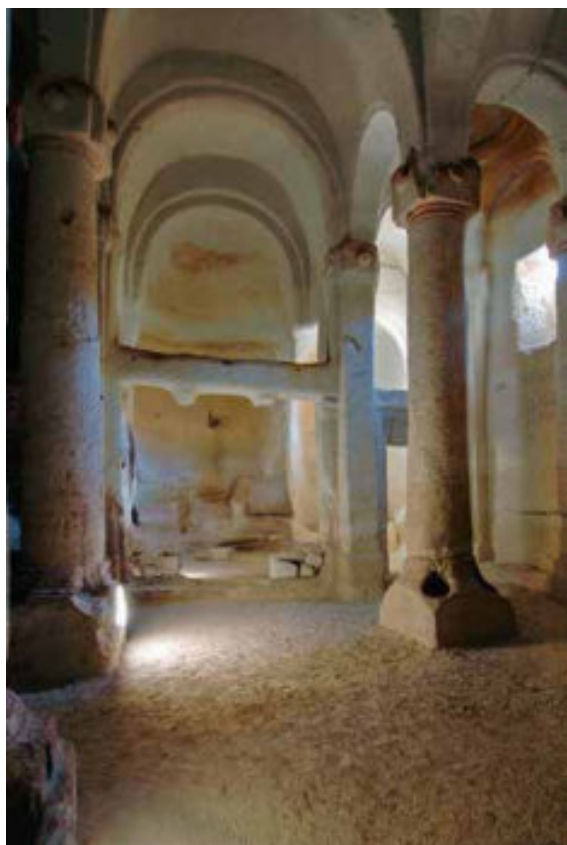
El değmemiş bir doğa parçasında, kayalık bir bankın içinde çok iyi gizlenmiş olan 10-11. yüzyıl Direkli kiliseyi düşünün (Res. 10).

Kemerli sütun sıralarıyla üç nef bölünmüş, beşik ve kubbeli tonozlar ile donatılmış olan kilise, karmaşık bir konformasyon sergiler. Ancak normalden farklı olarak

(Benucci, Romagnoli 2020). Altre puntuali indagini hanno riguardato lembi di territorio nell'area circostante l'Open Air Museum a Göreme dove ad opera degli archeologi dell'Università della Tuscia è stata compiuta l'analisi sistematica del complesso palaziale di Aynalı (Benucci, Romagnoli 2018) mentre il gruppo speleologico di Genova ha rinvenuto dei significativi sistemi idraulici nell'area a ovest del cono della Tokalı kilise verso la valle di Kılıçlar (Andaloro, Benucci, Bixio, De Pascale, Romagnoli 2015; Bixio, De Pascale 2020).

La differenza: l'architettura in negativo

Il mondo che si cela dentro il paesaggio si manifesterà al visitatore una volta varcati gli angusti ingressi aperti alla base dei coni, dei banchi rocciosi, delle falesie. Allora si squaderanno davanti a lui spazi, diversi per morfologia e destinazione ma accomunati dall'essere tutti frutto di escavazioni nel tufo compiute



Res. 10 - Kızılçukur Kilisesinde Direkli Kilise-nin içi (Tuscia Üniversitesi Ekibi Arşivi).

Fig. 10 - Chiesa della Direkli Kilise nella valle di Kızılçukur, interno (Archivio della Missione dell'Università degli Studi della Tuscia).

resimli değildir. Tamamen beyaz görünür. Bu yapının bazı unsurlarının nasıl ikircikli bir karaktere sahip olduğunu göreceğiz.

Gerçekten de, tipolojik ve morfolojik düzeninin seçimine bakarsak, Direkli kilise inşa edilmiş bir kiliseye benzeyebilir. Öte yandan, içinde herhangi bir resim izine rastlanmaması, negatif mimarinin temelini oluşturan kazı sürecinin özelliklerinin anlaşılmasını kolaylaştırmakta ve kazılmış ve inşa edilmiş kiliseler arasındaki farkın aşılabilir olmadığına tanıklık etmektedir. Tam tersine, aradaki fark kocamandır; diyebilirim ki, genetik bir fark.

Kayalara oyulmuş kiliselerde, mekânın eklemlenmesi ve tüm elemanların işçiliği temelde Bizans mimarisinin özelliklerini taşır, ancak bu özellikler malzemenin düzenlenmesiyle değil, çıkarılmasıyla elde edilir.

per mano dell'uomo. Nella moltitudine di spazi a destinazione variamente laica e di spazi a destinazione religiosa, la categoria più rilevante e la più idonea ad illustrare il fenomeno dell'architettura cosiddetta in negativo è rappresentata dalle chiese.

Delle chiese non finisce mai di stupirci la modulazione degli spazi che si dispiega ora in architetture semplici ora assai complesse e nelle quali prevale talora il gusto per le superfici piane, talaltra per strutture spaziali ardite e perfino stupefacenti, come quando si succedono e rimbalzano serie di absidi, cupole, volte, colonnati, arredi liturgici fissi (Fig. 9).

Davanti ad alcuni esempi di architetture complesse e monumentali, non è raro sorprendersi nel prendere atto che esse siano scavate in roccia e non costruite.

Consideriamo la Direkli kilise del X-XI secolo (Fig. 10), molto ben nascosta all'interno di un banco roccioso in un pezzo di natura intatta.

Suddivisa in tre navate da file di colonne con archi e dotata di volte a botte e cupola, la chiesa manifesta una conformazione complessa. Diversamente dalla norma, però, non è dipinta. Appare tutta bianca. Scopriremo ora come alcuni elementi di questa sua struttura abbiano carattere ambivalente. Se guardiamo, infatti, alla scelta dei suoi assetti tipologici e morfologici, la Direkli kilise può sembrare sosia di una chiesa costruita. Di contro, la mancanza in essa di ogni traccia di pitture, favorisce la comprensione dei caratteri propri di quel processo di escavazione che costituisce il fondamento dell'architettura in negativo e che testimonia come fra chiese scavate e costruite la differenza non è sormontabile. La differenza è, invece, abissale: direi, genetica.

Nelle chiese scavate, l'articolazione dello spazio e la morfologia degli elementi costitutivi corrispondono fondamentalmente ai caratteri propri dell'architettura bizantina con la differenza che essi non si acquisiscono disponendo materiale ma sottraendolo. Non vengono posati mattoni, conci, l'uno sull'altro; non si erigono fusti di colonne al di sopra dei quali collocare capitelli. In sintesi, le mani non elevano strutture, muri,



Res. 11 Ortahisar yakınlarında Hallaç Manastırı, kilisenin içi (Tuscia Üniversitesi Ekibi Arşivi).
Fig. 11 - Hallaç Manastır presso Ortahışar, interno della chiesa (Archivio della Missione dell'Università degli Studi della Tuscia).

Hiçbir tuğla, kesme taş üst üste konmaz; üzerine sütun başlıkları yerleştirmek için sütun gövdeleri dikilmez. Kısacası, eller yapıları, duvarları, kubbeleri yükseltmez. Sütunlar sütunun biçimine sahiptir ancak işlevine sahip değildir. Aslında, hiçbir şey tutmazlar (Res. 11).

Aksine eller, doluluğun olduğu yerde boşluğu yaratmak ve sütun başlıkları, sütunları, sabit litürjik mobilyaların unsurlarını oluşturmak için belirli noktalarda tuf bloklarını görünürde bırakmak için kazarak malzemeyi - o kaya tufünü - çıkarmak için çalışır: piskopos veya igumenos için sandalye, presbiterler koleji için *synthronon*, *templon*, ambon, yine resimsiz bir başka anıtsal kilisede, 6. yüzyıldan kalma Durmuş Kadir, gördüğümüz gibi (Res. 12).

Kazı sonucu ortaya çıkan mekânların mimari yapısının, görünüşü dışında inşa edilmiş olana benzetilemeyeceğine ikna olmak gerekir. Buna karşılık, negatif mimari olarak adlandırılan kazılmış mimarinin en önemli ilişkisi heykeltıraşıktır. Heykeltıraşlık gibi, kazı mimarisi de malzeme koyma prensibine değil, kaldırma prensibine dayanır. Kayadan oyulmuş kiliseler bu nedenle

cupole. Le colonne hanno la forma della colonna ma non la funzione. Infatti, non reggono nulla (Fig. 11). Al contrario, le mani lavorano per togliere materiale – quel tufo di roccia –, scavando, onde creare il vuoto, il vuoto lì dove c'era il pieno, e per lasciare a vista nei punti stabiliti blocchi di tufo per formarne colonne, capitelli, pilastri, elementi dell'arredo liturgico fisso: la cattedra per il vescovo o l'igumeno, il *synthronon* per il collegio dei presbiteri, il *templon*, l'ambone.

Come vediamo in un'altra chiesa monumentale, anch'essa senza pitture, qual è la Durmuş Kadir, del VI secolo (Fig. 12).

Occorre convincersi che la conformazione architettonica degli spazi frutto di escavazione non è assimilabile a quella costruita se non per l'aspetto. Diversamente, i rapporti più significativi l'architettura scavata – l'architettura cosiddetta in negativo – li stringe con la scultura. Come la scultura, l'architettura scavata si fonda sul principio del levare e non del mettere materia. Chiese scavate in roccia sono, dunque, da concepire come architetture scolpite (Andaloro 2020a).

Una prova in questa direzione ce la fornisce la sala a sud della Direkli kilise (Fig. 13)

yontulmuş mimari olarak düşünölmelidir.

Bu yöndeki kanıtlar Direkli Kilise'nin güney salonu tarafından sağlanmaktadır (Res. 13). Oradaki sütun sıraları, eğriliğini takip ettikleri geniş sivri tonoz üzerinde uzanmakta ve eğilmektedir. Beklenmemiş ve benim için hala benzersiz olan bu çözümde, eksiltme yoluyla çalışılarak gerçekleştirilmiş mimariye ait plastik boyut lehine bir imge-manifesto görüyorum. Direkli Kilise kompleksi içinde çevreden çevreye dolaşırken, Yumuşak, asla net olmayan formlarla şekillendirilmiş bu alanlar bize çağdaş mimarinin bazı deneyimleri gibi görünüyor, neredeyse kendini sürekli yeniden tanımlayan ve kendi içinden yeniden üreterek kendini besleyen bir sistem gibi (Andaloro 2020a).

Kapadokya'daki tüm kiliseler Direkli Kilise ve Durmuş Kadir gibi beyaz değildir. Resmi olmayanların sayısı iki elin parmaklarını geçmeyecek kadar azken, büyük çoğunluk resimlere sahiptir.

Yaşam alanı üretebilen yontulmuş mimariye dönüşmek üzere heykel-form olarak başlayan mimarinin yüzeyleriyle resmi birbirine bağlayan ilişkinin doğası üzerine, Kapadokya kiliselerindeki mağara resimleriyle günlük temasın bize negatif mimarinin derisi, cübbesi, yüzü olan onun özünü gösterdiğini söylediğimde daha önce belirttiklerimi tekrarlamak zorundayım. Cemil'deki Aziz İstefanos Kilisesi'nin (6.-7. yüzyıl), Güllüdere'deki Aziz Yahya Kilisesi'nin (912-920), aynı adı taşıyan vadideki Kılıçlar Kilisesi'nin (10. yüzyıl), Çavuşin civarındaki Büyük Güvercinliğin (963-969), Göreme Açık Hava Müzesi'nde bulunan Karanlık Kilise'nin (11. yüzyıl) iç mekânları, fenomenin uzun sürdüğünü gösteren örneklerdir (resimlerin tarihlendirilmesi için, De Jerphanion 1925-1942; Thierry 202; Jolivet-Levi güncellemesi).

Bu kiliselerde kesintisiz yüzeyli duvarlar, apsisler, tonozlar, kubbeler, dolayısıyla uzun ve geniş, giriş dışında açıklıkları olmayan, penceresiz yapılar görüyoruz. Böylece ressamalara çok cazip bir başlangıç koşulu sunulmuş oluyordu: Sonsuz figür dizileri düzenlemek, birçok sahne içeren döngüler halinde düzenlenmiş kutsal hikâyeler anlatmak, normalden daha geniş

dove infilate di colonne giacciono sull'ampia volta a sesto acuto della quale seguono la curvatura, piegandosi. In questa soluzione inattesa, e per me ancora senza confronti, scorgo un'immagine-manifesto a favore della dimensione plastica propria dell'architettura realizzata lavorando per sottrazione. Errando poi di ambiente in ambiente, all'interno del complesso della Direkli kilise, quegli spazi plasmati in forme morbide, mai nette, ci appariranno al pari di certe esperienze dell'architettura contemporanea, quasi un sistema che ridefinisce continuamente sé stesso e si alimenta riproducendosi dal suo interno (Andaloro 2020a).

Non tutte le chiese della Cappadocia sono bianche come la Direkli kilise e la Durmuş Kadir. Quelle senza pitture sono così poche da potersi contare sulle dita di due mani, mentre la stragrande maggioranza ne è dotata.

Sulla natura del rapporto che lega la pittura alle superfici di quella architettura che nasce come forma-scultura per diventare architettura scolpita in grado di generare spazio abitabile, non posso che ripetere quello che ho già affermato prima, e cioè che il contatto quotidiano con la pittura rupestre nelle chiese della Cappadocia ce ne ha svelato la sua essenza di pelle, veste, volto dell'architettura in negativo. Gli interni dipinti della chiesa di S. Stefano a Cemil (VI-VII secolo), di S. Giovanni a Güllü Dere (912-920), della Kılıçlar Kilise nella valle omonima (X secolo), della Grande Piccionaia, nei dintorni di Çavuşin (963-969), della Karanlık nell'Open Air Museum a Göreme (XI secolo) sono esempi che dimostrano la lunga durata del fenomeno (per le datazioni delle pitture, si vedano De Jerphanion 1925-1942; Thierry 2002; Jolivet-Lévy 2015).

All'interno delle chiese vediamo pareti, absidi, volte, cupole dalle superfici ininterrotte, perciò lunghe ed estese, senza finestre né aperture, a parte l'ingresso. Ai pittori si offriva, dunque, una condizione di partenza quanto mai allettante: poter disporre di superfici ampie e continue per disporvi infinite serie di figure, narrare storie sacre da organizzare in cicli ricchi di molte scene, inventare composizioni decorative ampie oltre l'usuale. D'altra par-



Res. 12 - Göreme yakınlarında Durmuş Kadir olarak bilinen kilise, sağ koridordan ambon'un görünümü (Tuscia Üniversitesi Ekibi Arşivi).

Fig. 12 - Chiesa detta Durmuş Kadir presso Göreme, vista dell'ambone dalla navata destra (Archivio della Missione dell'Università degli Studi della Tuscia).



Res. 13 - Kızılçukur vadisindeki Direkli Kilise kompleksi, kilisenin güney salonu (Tuscia Üniversitesi Ekibi Arşivi).

Fig. 13 - Complesso della Direkli Kilise nella valle di Kızılçukur, sala a sud della chiesa (Archivio della Missione dell'Università degli Studi della Tuscia).



Res. 14 - Şahinefendi'deki Kırk Şehitler Kilisesi, farklı resimsel evrelerin gösterildiği güney apsis (Tuscia Üniversitesi Ekibi Arşivi).

Fig. 14 - Chiesa dei Quaranta Martiri a Şahinefendi, abside sud con l'indicazione delle diverse fasi pittoriche (Archivio della Missione dell'Università degli Studi della Tuscia).



dekoratif kompozisyonlar icat etmek için geniş ve kesintisiz alanlara sahip olabilmek.

Öte yandan, çevrenin içi ve dışı arasındaki iletişim eksikliği, negatif mimariye dayalı herhangi bir mekânı yalnızca bir iç mekân durumuna mahkûm etmektedir.

Dolayısıyla Kapadokya'da, kazılan iç mekânın farklı boyutları arasındaki karşılıklı bağlantıların verimli ve bir şekilde içkin olduğu bir mekân/mimari/resim ya da daha doğrusu boyayla kaplanmış 'yontulmuş' bir zarfın kendine özgü deneyimine sahip olunur.

Bununla birlikte, gösterdiğim negatif mimari, beklenenin aksine, değiştirilebilir, yenilenebilir, genişletilebilir. Bu, stratigrafik analizi pozitif yapılar yerine negatif yapılara, yani doluluklar yerine boşluklara uyarlayarak tabi tuttuğumuz bir dizi anıtın incelenmesiyle kanıtlanmıştır.

Şahinefendi'de bulunan ve ithaf kitabesine dayanarak 1216/1217 yıllarında kazılıp resmedildiği düşünülen Kırk Şehitler Kilisesi, yapılan çalışmalar ve resimlerin restorasyonu sırasında ortaya çıkan kanıtların ardından farklı bir tarihi ortaya koymaktadır. İki apsisli nef ve bir vestibülden oluşan mimari düzeni orijinal olmayıp üç aşamanın sonucudur; duvar resimleri ise 7. yüzyıl ile 1216/1217 yılları arasında birbirini izleyen dört resimleme kampanyasının sonucudur (Andaloro, Pogliani, Valentini 2013) (Res. 14).

Öte yandan, bu konuda hiçbir anıt Göreme Açık Hava Müzesi'nde bulunan Tokalı Kilise Kompleksi'nden daha anlamlı değildir. Kompleks iki kilise içermektedir; 950 civarına tarihlenen ikinci kilise, birkaç on yıl öncesine (910-920 civarı) tarihlenen ilk kilisenin yanında değildir, ancak sıradışı bir şekilde apsisli tahrip edildikten sonra batı-doğu yönünde önceki kilise ile aynı eksende kazılmıştır. Eski kiliseden önce başka bir ibadet yeri daha var olmuş olmalıdır; kuzey tarafta, yıkılan apsisin yüksekliğinde bulunan nişin, içindeki yarım boy keşiş eren figürü buna tanıklık etmektedir. Bir dizi nedenden ötürü, tarihlendirmesi, kronolojisi tam olarak 912 ile 920 yılları arasına sabitlenmiş olan Toka-

te, la mancanza di comunicazione fra l'interno e l'esterno dell'ambiente, destina ogni spazio basato sull'architettura in negativo alla condizione esclusiva di interno.

Dunque, in Cappadocia si fa l'esperienza *sui generis* di uno spazio/architettura/pittura, o meglio di un involucro 'scolpito' rivestito di pittura dove le connessioni reciproche fra le diverse dimensioni dell'interno scavato sono feconde e in qualche modo connaturate.

L'architettura in negativo che ho illustrato è però, diversamente dal prevedibile, capace di essere modificata, rinnovata, ampliata. Lo prova lo studio di alcuni monumenti che abbiamo sottoposto al vaglio dell'analisi stratigrafica adattandola alle strutture in negativo invece che in positivo e cioè ai vuoti invece che ai pieni.

La chiesa dei Quaranta Martiri a Şahinefendi, che si riteneva, sulla base dell'iscrizione dedicatoria, dipinta nel 1216/1217, in seguito agli studi condotti e alle evidenze emerse nel corso del restauro dei dipinti, rivela invece una storia diversa. Il suo assetto architettonico composto di due navate absidate e da un vestibolo non è l'originario, ma frutto di ben tre fasi; a sua volta, l'apparato dei dipinti parietali è l'esito di quattro campagne pittoriche, susseguitesi fra il VII secolo e il 1216/1217 (Fig. 14) (Andaloro, Pogliani, Valentini (a cura di) 2013).

D'altra parte, nessun monumento come il complesso della Tokalı kilise nell'Open Air Museum a Göreme è più eloquente al riguardo. Del complesso fanno parte due chiese, la seconda delle quali, del 950 circa, non si affianca alla prima, di qualche decennio precedente (910-920 circa), ma, in modo inusuale, viene scavata lungo lo stesso asse della chiesa precedente, ovest-est, dopo averne distrutta l'abside. Alla chiesa più antica doveva preesistere un altro ambiente di culto del quale è testimone la figura a mezzo busto di un santo monaco entro la nicchia, situata sul lato nord all'altezza dell'abside distrutta. Per un insieme di ragioni la sua datazione è anteriore a quel ciclo cristologico della Chiesa Vecchia di Tokalı la cui cronologia è precisamente ancorata agli anni fra il 912 e il

lı Eski Kilisesi'nin kristolojik döngüsünden daha erkendir (Wharton Epstein 1986).

Mimari morfolojileri ve resim sistemleri açısından birbirinden son derece farklı olan ve tekil yan yanlıklara göre birbiri ardına kazılan iki anıtın - eski ve yeni Tokali Kilisesi'nin - koni içinde bir arada bulunması, 10. yüzyılda önceden var olan kutsal alanları yenilemek istediklerinde ve birleştirme, çoğaltma veya değiştirme söz konusu olduğunda nasıl bir kuralızsızlıkla hareket edilebildiğini göstermektedir.

Yenilenme rüzgârı resim cephesinde de esebilir. Resimler öncelikle büyük ölçüde dini, manastır ama aynı zamanda özellikle 10. ve 11. yüzyıllarda seküler olan patronaj etkisi altında yenilenmiştir. Bu dinamik karakterin göstergesi, farklı katmanlara sahip çok sayıda resmin varlığıdır. Çok sayıda örnek vardır: Gomeda Vadisi'ndeki Aziz Basilios Kilisesi'ndeki resimli süslemelerde (Andaloro 2015b; Bordi 2015; Bordino 2015; Pogliani 2015), Cemil'deki Aziz İstefanos Kilisesi'nde, Çavuşin'deki Aziz Yahya Kilisesi'nde, Kızılçukur'daki Yovakim ve Anna Kilisesi Kilisesi'nde ve Şahinefendi'de (Andaloro con Pogliani 2022).

Palimpsest resimlerini inceleyerek, Roma'da bulunan ve yine erken ortaçağ dönemine ait palimpsestlerle karşılaştırıldığında, bu palimpsestlerin kendine has özelliklerini tespit edebildik. Yakın ve tekrarlanan incelemelere tabi tutulan Kapadokya palimpsest resimleri, her zaman kesin olarak tanımlanamayan üst üste binner resimsel katmanlarla dikkat çekiyor. Bu belirsizlik, boya ile resim arasında alçı tabakası kullanmayan kuru tekniğin kullanımının bir sonucu olarak ve bazen ressamın bir önceki resmin parçalarını kendi taslağı içinde 'yeniden kullandığı' ve böylece farklı müdahaleler arasındaki farkı gizlemeyi başardığı mod nedeniyle ortaya çıkar.

Sonuç

Mağaralı Kapadokya'nın tarih yazımındaki kaderi iki farklı yoldan oluşmaktadır.

Bilindiği gibi Kapadokya'yı batı dünyasına tanıtan kişi Fransız seyyah Paul Lucas'tır. 1705'te ve yine birkaç yıl sonra bölgeye

920 (Wharton Epstein 1986). La copresenza all'interno del cono di due monumenti – della vecchia e nuova chiesa di Tokali – così profondamente diversi fra loro sotto il profilo delle morfologie architettoniche e dei sistemi degli apparati pittorici e scavati l'uno dopo l'altro secondo accostamenti che sono singolari, dice della spregiudicatezza con cui si poteva procedere nel corso del X secolo quando si volevano rinnovare spazi sacri preesistenti e accadeva che essi venissero inglobati, duplicati o modificati.

Il vento dell'aggiornamento può spirare anche sul fronte della pittura. I dipinti vengono rinnovati in primo luogo sotto la spinta della committenza che in gran parte è religiosa, monastica, ma anche laica, specie nel X e XI secolo. Indice di tale carattere dinamico è la presenza di numerose pitture in palinsesto. Numerosi gli esempi: nella decorazione pittorica in S. Basilio nella valle di Gomeda (Andaloro 2015b; Bordi 2015; Bordino 2015; Pogliani 2015), in S. Stefano a Cemil, in S. Giovanni a Çavuşin, nella chiesa dei SS. Gioacchino ed Anna a Kızılçukur e a Şahinefendi (Andaloro con Pogliani 2022).

Studiando i dipinti in palinsesto, abbiamo potuto rilevarne i caratteri specifici e diversi rispetto a quelli dei palinsesti di Roma, ugualmente d'epoca altomedievale. Sottoposti a indagini serrate e ripetute, i dipinti in palinsesto della Cappadocia si distinguono per sovrapposizioni di strati pittorici non sempre identificabili con precisione in conseguenza del ricorso alla tecnica a secco, che prescinde dall'uso dello strato di intonaco fra pittura e pittura, e per la modalità talora impiegata, in base alla quale il pittore 'riusa' all'interno della propria stesura brani del precedente dipinto, riuscendo in questo modo a dissimulare la differenza fra i diversi interventi.

Conclusione

La storia della fortuna storiografica della Cappadocia rupestre comprende due distinti binari.

Com'è noto, è stato il viaggiatore francese Paul Lucas a svelare la Cappadocia al mondo occidentale. Celebri sono i suoi re-

yaptığı seyahatler temelinde kaleme aldığı anlatıları meşhurdur; arkadan resmedilen at sırtındaki üç adamın bakışları önünde geometrik olarak çizdiği koni ormanını tasvir eden gravürü ünlüdür (Res.15). Paul Lucas'ın gravürü ile Kapadokya manzarasının ilk modern reproduksiyonunu selamlıyoruz. Tekillliği tarafından bastırılmış olan Paul Lucas'ın gözleri sadece onu büyüleyen dışsal ve görünür olanı doğal manzarayı görüyor. Sonrası da farklı değildir.

19. yüzyılda bölgeyi ziyaret eden – William F. Ainsworth, Charles Textier ya da yüzyılın başında ilk hayranlık uyandıran fotografik röportajı yapan John Henry Haynes'i düşünün (Ousterhout 2011) – ve bize yazılı ya da resimli tanıklıklar bırakanlar, sadece dışarıdan görünen manzarayı 'görür' ve onu nadiren antropolojik bakışlarıyla zenginleştirerek tarif eder. *National Geographic*'in Kapadokya'ya adanmış monografik sayısı da aynı görüşü benimsiyor. Dergi 1919 yılında yayınlanmış olmasına rağmen, arkeolog John R. Sitlington Sterrett (1851-1914) (Sterrett 2019) ve Haynes'in metin ve fotoğraflarının ait olduğu otuz yıl öncesinin kültürel mizacını yansıtmaktadır.

Araştırmaların, Kapadokya'nın kayalık kucağından oyulmuş dünyasının ve özellikle çok sayıda boyalı kilisesinin temsil ettiği kültürel mirasına ışık tutmaya başladığı 20. yüzyılın başından bu yana gidişat tersine döndü. Onları ilk olarak Guillaume de Jerphanion keşfetti ve büyük bir yetkinlikle inceledi (Jerphanion 1925-1942).

Jerphanion'un opus magnum'u ile o çalışmanın Catherine Jolivet-Lévy'nin tarafından hazırlanan güncelleştirmesi (Jolivet-Levy 2015) arasında resim alanındaki araştırmaların olgunlaşması (Thierry 2002), Bizans sanatında yeni bir bölümün ana hatlarını ve aynı zamanda Kapadokya'nın sanatsal mirasının güçlü bir şekilde tanımlanabilir bir özelliğini tanımaya yol açmaktadır; bunların tümü görünür manzaraya göre iç boyutunda.

2017 yılında Robert G. Ousterhout'un çalışmasının (Ousterhout 1967) yayınlanması, geçen yüzyılın sonundan bu yana araştırmalardaki vizyon genişlemesine tanıklık etmek-

soconti stesi sulla base dei viaggi compiuti nella regione nel 1705 e successivamente dopo qualche anno; famosa l'incisione con la selva di coni da lui geometrizzati davanti allo sguardo di tre uomini a cavallo rappresentati di spalle (Fig. 15).

Nell'incisione di Paul Lucas salutiamo la prima riproduzione moderna del paesaggio cappadocico. Soggiogato dalla sua singolarità, Paul Lucas ha occhi solo per il paesaggio, diciamo così, naturale, quello esterno e visibile che lo affascina.

Non diversamente avviene in seguito.

Quanti, nell'Ottocento, visiteranno la regione lasciandoci testimonianze scritte o riproduzioni – si pensi a William F. Ainsworth o a Charles Textier, si pensi a John Henry Haynes che alla fine del secolo ne compirà i primi mirabili reportage fotografici (Ousterhout 2011) – 'vedono' e descrivono solo il paesaggio visibile all'esterno, arricchito qua e là da squarci di sapore antropologico. Alla stessa visione è improntato il numero monografico del *National Geographic* dedicato alla Cappadocia. Seppure pubblicata nel 1919, la rivista restituisce la temperie culturale di trent'anni prima, epoca alla quale risalgono i testi e le foto che sono rispettivamente dell'archeologo John R. Sitlington Sterrett (1851-1914) (Sterrett 1919) e del fotografo Haynes, già citato.

La rotta s'invertirà agli inizi del '900, quando gli studi cominceranno a far luce sul patrimonio culturale della Cappadocia rappresentato dal mondo scavato nel grembo della roccia e in particolare dalle sue numerose chiese dipinte. Le scopre per primo e le studia con grande competenza Guillaume de Jerphanion (Jerphanion 1925-1942).

Il maturare delle molte ricerche nel campo della pittura, fra l'*opus magnum* di Jerphanion e l'aggiornamento alla sua opera a cura di Catherine Jolivet-Lévy (Jolivet-Lévy 2015), passando per gli studi della Thierry (Thierry 2002), porta a riconoscerne il profilo di un nuovo capitolo dell'arte bizantina e insieme un tratto fortemente identitario del patrimonio artistico della Cappadocia, tutto chiuso nella sua dimensione interna rispetto al paesaggio visibile.

La pubblicazione dell'opera di Robert

tedir: tek bir anıttan bağlama, kazılan boyalı kiliseden kaya yerleşimine (Andaloro 2022).

Bu yeni çalışma perspektifinde, uzlaştırıcı bir bakışa yer vardır. Kapadokya peyzajına karşı uzlaştırıcı: dış ve iç boyutlarına karşı. Ve Kapadokya peyzajının doğa ve kültür birlikteliğindeki istisnai doğasını tanıyan Kapadokya'nın Dünya Mirası Listesi'ne dahil edilmesine ilişkin Unesco deklarasyonunun (1985) izinde.

Manzaranın iki yüzü arasındaki ayrılık, dış ve iç, her ikisini de oldukları gibi, aynı madalyonun yüzleri, çift yüzlü bir manzaranın birliği olarak gören bir bakışta uzlaştırılır. Geçmişte, bu bakışı özel bir kalibreye sahip, içeridekiler korosuna yabancı bir yazarda tanıdım ve onu alanın dışında, akademik tarih yazımı alanından uzak bir çalışmanın izinde buldum.

Pier Paolo Pasolini ve Medea'dan bahsediyorum, kendisinin deyimiyle bir şair, bir sanatçı, bir sanat tarihçisi ve eleştirmen olarak 1969 Haziran'ında Kapadokya'da çektiği ve projeksiyonda yaklaşık 44 dakika süren filmi. Eleştirmenlerin oybirliğiyle kabul ettiği üzere, Kapadokya manzarası Medea/Callas ile birlikte başrolü hak ediyor. Pasolini'nin, her türlü gerçekçilik ilkesini çarpıtarak, Medea'nın ülkesi Kolhis'i Kapadokya'ya çevirdiğini ve tekrarlanamaz bir cüretle,



Res. 15 - Paul Lucas'ın gravürü, koni ormanı, 18. yüzyılın başları(*Voyage* 1712, cilt. I, say. 164'den alıntı).

Fig. 15 - Incisione di Paul Lucas, selva di conì, inizi del XVIII sec. (tratto da *Voyage* 1712, vol. I, p. 164).

G. Ousterhout (Ousterhout 2017) testimonia l'allargamento di visuale che si registra a partire dalla fine del secolo scorso. Ad avanzare sono posizioni sensibili a visioni d'insieme volte a raccordare la realtà del singolo monumento al contesto, la chiesa scavata e dipinta all'insediamento in roccia (Andaloro 2022).

In questa nuova prospettiva di studi, trova spazio lo sguardo che vorrei definire conciliante. Conciliante verso il paesaggio della Cappadocia, verso la sua dimensione di esterno e verso quella di interno e nel segno della dichiarazione Unesco riguardante l'ingresso della Cappadocia nella Lista del Patrimonio mondiale (1985), laddove si riconosce l'eccezionalità del paesaggio cappadoce nell'unione fra natura e cultura.

La separatezza fra le due facce del paesaggio, l'esterno e l'interno, si riconcilia in uno sguardo che le considera ambedue per come sono, facce della stessa medaglia, unità di un paesaggio double face. In passato, prima della dichiarazione Unesco del 1985, questo sguardo lo riconosco solo in un autore di caratura speciale, un autore estraneo al coro degli addetti ai lavori, e lo trovo in una sua opera fuori campo, lontana dall'ambito della storiografia accademica.

Sto parlando di Pier Paolo Pasolini e di *Medea*, il film che egli, il regista, da poeta, da artista, da storico e critico dell'arte – come si autodefinisce – gira in Cappadocia nel giugno 1969 per una durata che nella proiezione ammonta a 44 minuti circa. Per riconoscimento unanime dei critici, al paesaggio della Cappadocia spetta il ruolo di coprotagonista accanto a Medea/Callas. Occorre sapere che, stravolgendo ogni principio di verosimiglianza, Pasolini trasla la Colchide, terra di Medea, nella Cappadocia, e che con audacia irripetuta osa dare al paesaggio della Colchide, che di suo corrisponde alla Georgia, regione dal carattere piatto, acquitrinoso, affacciata sul mar Nero, le fattezze della Cappadocia, paesaggio di segno morfologicamente opposto come ognuno può verificare da sé. Nella fantastica Colchide/Cappadocia, Pasolini ambienta la città di Ea, che è la capitale della Colchide, in quel punto della valle di

düz, bataklık, Karadeniz'e bakan Kolhis'in manzarasına, herkesin kendi kendine doğrulayabileceği gibi, morfolojik olarak zıt olan Kapadokya'nın özelliklerini vermeye cesaret ettiğini bilmek gerekir. Fantastik Kolhis/Kapadokya'da Pasolini, Kolhis'in başkenti olan Aia şehrini, yirmi yıl sonra Göreme Açık Hava Müzesi olacak Göreme vadisinin noktasında sahneler. Orada meydana ve ona bakan Kral Aietes'in sarayının odalarını "görüyoruz": yatak odası (Azize Barbara Kilisesi) (Res.16-17); yemek odası (Çarıklı Kilise Manastırı yemekhanesi); kraliyet odası (Göreme Kilisesi 25), ve şehrin hemen dışında Altın Post'un saklandığı tapınak (Meryem Ana Kilisesi) (Andaloro 2020c).

Pier Paolo Pasolini, tüm filoloji düzlemlerini atlayarak ve Medea'ya ait olan efsanevi zamana yansıtarak, Kapadokya manzarasının en gerçek boyutunu başka hiç kimse yapamadığı gibi gösterir ve "mağaralı" Aia kentinde geçen sahnelerde (Pasolini 1991, s. 485) dış ve iç mekânlar arasındaki, içeride, kayanın kucağında oyulmuş dünya ile dışarıda, manzaraya dalmış dünya arasındaki sürekli ilişkiyi ya da daha doğrusu ozmozunu doğal bir şekilde sunar.

Göreme che da lì a due decenni diventerà l'Open Air Museum di Göreme. Lì dove "vediamo" la piazza di Ea e gli ambienti della reggia del sovrano Eeta prospicienti sulla piazza: la camera da letto che corrisponde alla chiesa di S. Barbara (Figg. 16-17), la sala da pranzo al refettorio del monastero della Çarıklı kilise, gli appartamenti di Medea alla chiesa della Yılanlı la sala regia alla chiesa 25 di Göreme, mentre, poco fuori della città, funge da tempio del vello d'oro la chiesa della Meryem Ana (Andaloro 2020c).

Saltando i piani di ogni aderenza filologica e proiettandoci nel tempo mitico di Medea, Pier Paolo Pasolini restituisce come nessun altro la dimensione più vera del paesaggio della Cappadocia, presentandocelo con naturalezza nelle scene ambientate nella città "cavernicola" di Ea (Pasolini 1991, p. 485) nel suo continuo rapporto, anzi osmosi, fra spazi esterni e interni, fra mondo scavato all'interno – entro il grembo della roccia – e quello al suo esterno, immerso nel paesaggio.



Res. 16 - Pier Paolo Pasolini'nin Medea filminden yatak odası olarak kullanılan Azize Barbara Kilisesi (film karesi).

Fig. 16 - Chiesa di Santa Barbara che funge da stanza da letto nel film di Pier Paolo Pasolini (fotogramma).



Res. 17 - Açık Hava Müzesinde Azize Barbara Kilisesi (Tuscia Üniversitesi Ekibi Arşivi).

Fig. 17 - Chiesa di Santa Barbara, nell'Open Air Museum, Göreme, interno (Archivio della Missione dell'Università degli Studi della Tuscia).

Kaynakça - Bibliografia

Akin, M., and A. Orhan 2020. "La struttura geologica e la natura vulcanica della Cappadocia: una breve analisi". In Boschiero, Latini 2020: 119-124.

Andaloro, M. 2015a. "Natura e figura in Cappadocia". In Quintavalle 2015: 189-213.

Andaloro, M. 2015b. "La chiesa di "Haghios Basilios" e la pittura delle origini in Cappadocia: linee di un progetto". In Quintavalle 2015: 215-227.

Andaloro, M. 2020a. "In Cappadocia. Nel grembo della roccia fra valli e chiese dipinte". In Boschiero, Latini 2020: 61-77.

Andaloro, M. 2020b. "La Missione dell'Università della Tuscia in Cappadocia". In Boschiero, Latini 2020: 142-154.

Andaloro, M. 2020c. "Pasolini e *Medea* in Cappadocia". In Boschiero, Latini 2020: 226-239.

Andaloro, M. 2022. "Kayanın Kucağında. Kapadokya'da Keşişlerin ve Diğerlerinin Alanları / Nel grembo della roccia. *Lo spazio dei monaci e lo spazio degli altri in Cappadocia*". In *Lo spazio pubblico, lo spazio privato / Kamusalalan, özelalan. XI Convegno Contributo italiano a scavi, ricerche e studi sulle missioni archeologiche in Turchia / Türkiye'deki arkeolojik çalışmalara eğitim, araştırma ve kazıda İtalya katkısı sempozyumu*, edited by S. Schirmo, 171-187. Istanbul: Istituto Italiano di Cultura di Istanbul.

Andaloro, M., M. Benucci, R. Bixio, A. De Pascale, and G. Romagnoli 2015. "New surveys on underground structures in Cappadocia: a dialogue between art historians, conservators, archaeologists and speleologists". In *Hypogea 2015, Proceedings of the International Congress of Speleology in Artificial Cavities (Italy, Rome, March 11-17, 2015 / Roma, CNR - Consiglio Nazionale delle Ricerche, Sala Marconi - Musei Capitolini, Sala Pietro da Cortona, 11-17 marzo 2015)*, edited by M. Parise, C. Galeazzi, R. Bixio, C. Germani, supplement of "Opera Ipo-gea", 17, 1: 15-29.

Andaloro, M., and P. Pogliani 2018. "Per un progetto di conoscenza, conservazione e valorizzazione. La banca dati "Cappadocia-Arte e habitat rupestre". In *Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Medievale (Matera, Chiesa del Cristo Flagellato, ex Ospedale di San Rocco, 12-15 settembre 2018)*, edited by F. Sogliani, B. Gargiulo, E. Annunziata, V. Vitale, 239-242. Sesto Fiorentino (Firenze): All'Insegna del Giglio.

Andaloro, M., and P. Pogliani 2020. "Il meraviglioso cosmo rovesciato nella Cappadocia rupestre e la chiesa dei Quaranta Martiri a Şahinefendi fra paesaggio e pitture". In *Città e parole, argilla e pietra. Studi offerti a Clelia Mora da allievi, colleghi e amici*, edited by M.E. Balza, P. Cotticelli-Kurras, L. d'Alfonso, M. Giorgieri, F. Giusfredi, A. Rizza, 33-56. Bari: Edipuglia.

Andaloro, M., with P. Pogliani 2022. "Fotografare come "specchio". L'Università della Tuscia nella Caria e nella Cappadocia bizantina". In *Fotografare Bisanzio. Arte bizantina e dell'Oriente mediterraneo negli archivi italiani. Atti della XVII Giornata di studi dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini (Sapienza Università di Roma, 15-16 ottobre 2021)*, edited by A. Iacobini, L. Bevilacqua, 179-22. Roma: Campisano Editore.

Andaloro, M., P. Pogliani, V. Valentini, eds. 2013. *La chiesa dei Quaranta Martiri a Şahinefendi*

- dopo il restauro / *Şahinefendi'deki Kirk Şehitler Kilisesi Restorasyondan sonra*. 2007-2013. s.n.t.
- Andaloro, M., V. Valentini, P. Pogliani 2017. "Painting on rock settlements in Cappadocia. A database and a virtual museum for the enhancement of the area". In *Hypogea 2017, Proceedings of International Congress of Speleology in Artificial Cavities (Cappadocia, Turkey, 6-10 March 2017)*, edited by M. Parise, C. Galeazzi, C. Bixio, A. Yamaç: 493-502.
- Arminio, F. 2008. *Vento forte tra Lacedonia e Candela. Esercizi di paesologia*. Bari: Laterza.
- Benucci, M., and G. Romagnoli 2018. "Complessi residenziali "a corte" nella Cappadocia rupestre. Alcuni esempi dal territorio di Nevşehir". In *Atti dell'VIII Congresso nazionale di archeologia medievale (Matera, Chiesa del Cristo Flagellato, ex Ospedale di San Rocco, 12-15 settembre 2018)*, edited by F. Sogliani, B. Gargiulo, E. Annunziata, V. Vitale, 243-246. Sesto Fiorentino (Firenze): All'Insegna del Giglio.
- Benucci, M., and G. Romagnoli 2020. "L'insediamento rupestre di Şahinefendi". In Boschiero, Latini 2020: 167-169.
- Bixio, A., R. Bixio, A. De Pascale 2020. "Sistemi idraulici e cavità antropogeniche nel sottosuolo della Cappadocia". In Boschiero, Latini 2020: 131-141.
- Bordi, G. 2015. "La chiesa di Haghios Basilios e la pittura delle origini in Cappadocia. Palinsesti pittorici". In Quintavalle 2015: 229-238.
- Bordino, C. 2015. "La chiesa di Haghios Basilios e la pittura delle origini in Cappadocia. Fonti e iscrizioni". In Quintavalle 2015: 239-256.
- Boschiero, P. and Latini L. eds. 2020. *Güllüdere e Kızılçukur: la Valle delle Rose e la Valle Rossa in Cappadocia, Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino 2020-2021, XXXI edizione*. Antiga, Treviso: Fondazione Benetton Studi Ricerche.
- Crescenzi, C. 2020. "Il rilievo del paesaggio fra le valli di Göreme e Kılıçlar". In Boschiero, Latini 2020: 170-178.
- D'Angelo, P. 2001. *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*. Bari: Laterza Editori.
- De Jerphanion, G. 1925-1942. *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, 2 voll. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner.
- Gülyaz, M.E. 2020. "Le rovine di Paşabağı e Zelve". In Boschiero, Latini 2020: 193-199.
- Holenstein, E. 2009. *Atlante di filosofia, Luoghi e percorsi del pensiero*. Translated in Italian by M. Guerra and F. Mauri. Torino: Einaudi.
- Iovino, S. 2015. *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*. Milano: Edizioni Ambiente.
- Iovino, S. 2016. *Ecocriticism and Italy. Ecologism, Resistance, and Liberation*. London: Bloomsbury Publishing.

Iovino S., and Oppermann S. eds. 2014. *Material Eco-criticism*. Bloomington: Indiana University Press.

Jolivet-Lévy, C. 2015. *La Cappadoce. Un siècle après G. de Jerphanion*, avec la collaboration de N. Lemaigre Dumesnil, 2 voll. Paris: Éditions Geuthner.

La Russa, M. F., S. A. Ruffolo, N. Rovella, C. M. Belfiore, P. Pogliani, C. Pelosi, M. Andalaro, and Crisci 2014. "Cappadocian ignimbrite cave churches: stone degradation and conservation strategies". In *Periodico di Mineralogia*, 83, 2: 187-206.

Lingiardi, V. 2017. *Mindscapes Psiche nel paesaggio*. Milano: Cortina Editore.

Luzzato, S. and G. Pedullà eds. 2010. *Atlante della letteratura Italiana*. Torino: Einaudi.

Morra, G. 2017. *Atlante della filosofia Il pensiero occidentale dalla A alla Z*. Milano: Mondadori.

Ousterhout, R.G 2011. *Johns Henry Haynes. A photographer and archaeologist in the Ottoman Empire 1881-1900*. Hawick: Cornucopia Book.

Ousterhout, R.G. 2017. *Visualizing Community. Art, Material Culture, and Settlement in Byzantine Cappadocia*. Washington D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Pamuk, O. 2006. *Istanbul*. Traslated in italian by S. Gezgin. Torino: Einaudi.

Pasolini, P.P. 1991. "Visioni della Medea (trattamento)". In P.P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, edited by M. Morandini, 477-540. Milano: Garzanti.

Pogliani, P. 2015. "La chiesa di Hagios Basilios e la pittura delle origini in Cappadocia. Materiali e stesure pittoriche". In Quintavalle 2015: 257-264.

Pogliani, P. 2022. "La Banca Dati Cappadocia-Arte e Habitat Rupestre: Archivio e Sistema di ricerca per la conoscenza della pittura bizantina in Cappadocia". In Andalaro, Pogliani 2022: 196-202

Quintavalle, A.C. ed. 2015. *Medioevo, natura e figura. La raffigurazione dell'uomo e della natura nell'arte medievale. Atti del Convegno internazionale di studi dell'Associazione Italiana Storici dell'Arte Medievale (Parma, 20-25 settembre 2011)*. Milano: Electa.

Ransmayr, C. 2015. *Atlante di un uomo irrequieto*. Traslated in italian by C. Groff. Milano: Feltrinelli Editore.

Rovella, N., S. Marabini, M.F. La Russa and G.M. Crisci 2020. "Lecture geologiche del territorio rupestre della Cappadocia: Il caso di Sahinefendi". In Boschiero, Latini 2020: 125-129.

Sterrett, J.R.S. 1919. "The cone-dwellers of Asia Minor. A primitive people who live in nature-made apartment houses, fashioned by volcanic violence and tricking streams". In *The National Geographic Magazine*, 35, 4: 281-331.

Thierry, N. 2002. *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*. Turnhout: Brepols.

Wharton Epstein, A. 1986. Tokali Kilise. Tenth-century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. Washington D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.



ISBN-13: 978-975-7035-10-7



9 789757 035107



Anno/ Yıl 2023