

2

Il linguaggio delle forme nel tempo:
archetipi e simboli nell'architettura

2.1 Lo stile geometrico

Ogni forma d'arte, e quindi anche quella decorativa, è in indissolubile legame con la natura. Alla base di ogni immagine dell'arte sta un'immagine della natura, sia che l'artista l'abbia riprodotta inalterata negli aspetti che natura le aveva dato, sia che l'uomo l'abbia trasformata per suo bisogno o per suo piacere¹.

Questo nesso, sempre esistente, appare tuttavia più o meno evidente nelle diverse forme d'arte. In maniera più inoppugnabile esso si manifesta nelle opere di scultura: le creazioni della natura risultano qui imitate in tutte e tre le loro dimensioni. Il tentativo di staccarsi maggiormente dai modelli naturali e il conseguente pericolo di un offuscamento del nesso esistente con questi ultimi, si presentarono per la prima volta dal momento in cui nell'arte si abbandonò la dimensione della profondità, sacrificando così la pienezza dell'apparenza fisica; ciò che avviene in quelle forme d'arte che raffigurano i propri soggetti su superfici piane².

Le due grandi categorie in cui si dividono le arti decorative sono quindi: quelle plastiche e quelle su un solo piano. Ma da ciò che s'è detto è già possibile trarre una prima conclusione sui rapporti originari tra i due predetti settori artistici.

« [...] Cominciamo con il lasciar da parte i monumenti storici e cerchiamo di rispondere per via puramente deduttiva alla seguente domanda: a quale delle due categorie artistiche - la plastica o la raffigurazione in piano - deve essere riconosciuta una priorità di sviluppo? Potremo rispondere, nonostante la diffusa opinione contraria, che le arti plastiche sono state le prime, le più antiche, mentre le arti che raffigurano i loro soggetti in piano sono più recenti e raffinate. Per modellare alla meno peggio, per esempio, un animale con dell'argilla umida, da quando sorse nell'uomo un impulso imitativo, non occorre una particolare applicazione dello spirito umano, poiché il modello - l'animale vivente - aveva un'esistenza reale nella natura. Ma quando si trattò per la prima volta di dover disegnare o incidere graffiando o dipingere lo stesso animale su una data superficie piana, ciò richiese un'autentica capacità creatrice, poiché non si trattava più di imitare nella materia la struttura d'un corpo che si aveva come modello davanti agli

¹ Alois RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 13.

² J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 3.

occhi, ma di tracciarne la sagoma, il contorno, che nella realtà non esiste e che quindi doveva essere trovato, inventato dall'uomo³.

È appena da questo momento che l'arte ha di fatto acquisito la sua infinita capacità di espressione: abbandonando il volume e limitandosi all'apparenza, si è fatto il passo decisivo per liberare la fantasia dall'obbligo della rigida osservanza verso le forme naturali e per portarla a una libera elaborazione e combinazione di tali forme.

Ora, per quanto mirabile possa apparire un'opera d'arte decorativa nella sua emancipazione dalle forme naturali, tuttavia sempre nelle sue singole parti si manifesta in qualche modo il reale, il modello preso a prestito dalla natura. Ciò vale tanto per le rappresentazioni in rilievo che per quelle in piano. Le gambe serpentiformi d'una figura di gigante sono per esempio altrettanto legate a realtà naturali quanto la parte superiore umana del corpo, pur se l'insieme, quel tipo di gigante, non esiste nel mondo reale. Altrettanto vale per le immagini di fiori contenute in uno schema lineare, con al vertice come tre ogive, immagini quali se ne hanno, per esempio, su vasi di Cipro: esse risalgono certamente al modello naturale del fiore di loto, sia che i vasai ciprioti siano stati o meno consapevoli del nesso con quella determinata specie della flora egiziana. [...] »⁴

La natura rimase dunque di esempio per le varie forme d'arte anche dopo che esse ebbero abbandonata la dimensione della profondità e assunto ad elemento delle loro rappresentazioni la linea di contorno, che nella realtà non esiste. Figure d'animali, rappresentate mediante linee di contorno, rimangono figure di animali, pur se viene a mancare la plasticità della loro struttura corporea. Ma alla fine si andò anche oltre, fino a fare della stessa linea una forma artistica a sé, senza avere direttamente per modello alcunché di esistente nella natura. Queste raffigurazioni si foggiano osservando le fondamentali leggi estetiche della simmetria e del ritmo, poiché uno scarabocchio sregolato non ha evidentemente forma artistica. Ma con le rette si disegnarono triangoli, quadrati, rombi, zig-zag, e con le curve si disegnarono cerchi, linee ondulate, spirali⁵.

³ Da numerosi resoconti di viaggiatori risulta che gli Ottentotti e i negri dell'Africa meridionale non riconoscono la propria immagine riprodotta in disegno o in fotografia: essi sanno cogliere solo le cose che hanno un corpo, non quelle riprodotte su di una superficie; il che dimostra che per questo si richiede uno stadio di civiltà più avanzato.

⁴ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 13-14.

⁵ *Ibidem*, p. 14.

Sono le figure che conosciamo dalla planimetria e che nella storia dell'arte si usa definire *geometriche*. Lo stile artistico che si impernia esclusivamente, o almeno prevalentemente, sull'impiego di questi elementi, si chiama perciò *stile geometrico*⁶.

Anche se apparentemente le opere in stile geometrico non si basano su alcun modello reale, non è detto che con esse l'artista si ponga fuori dalla natura. È infatti in base alle stesse leggi della simmetria e del ritmo che la natura procede nelle opere della sua creazione (uomo, animale, pianta, cristallo) e non occorre una troppo profonda perspicacia per osservare come agli elementi del mondo naturale sono variamente inerenti le forme basilari e le configurazioni proprie della planimetria. Perciò l'asserzione da cui siamo partiti - della stretta connessione d'ogni forma di arte con la realtà del mondo naturale - vale anche per le forme dello stile geometrico. Il rapporto tra le forme artistiche geometriche e le altre è lo stesso che tra le leggi della matematica e le altre leggi di natura.

« [...] Come nel comportamento morale degli uomini, così nel comportamento delle forze naturali pare non possa esserci un'assoluta perfezione. Nell'uno e nell'altro campo le deviazioni dalle leggi astratte fanno la storia, coinvolgono interessi, interrompono qua e là la noia di un'eterna univocità: "Lo stile geometrico", costruito con severa osservanza delle supreme leggi della simmetria e del ritmo, è il più perfetto dal punto di vista della rispondenza alle norme; ma per il nostro giudizio estetico il suo valore è minimo, ed anche la storia dello sviluppo delle arti per quanto ne conosciamo finora, sta a dimostrare che questo stile è stato normalmente proprio dei popoli in periodi in cui essi si trovavano in una fase relativamente arretrata di progresso civile. Nonostante questo suo scarso valore estetico, nel corso degli ultimi due decenni lo stile geometrico è stato oggetto d'interesse per molti studiosi. Furono dapprima gli archeologi ad occuparsene. Dalle più antiche necropoli di Cipro, dagli strati preomerici di Hissarlik, dalle terremare della pianura padana, dalle tombe preistoriche dell'Europa settentrionale e centrale e così via, vennero portati alla luce oggetti in stile geometrico, la cui creazione, secondo indizi assai rilevanti, dev'essere fatta risalire a epoche lontanissime. A ciò si aggiunsero le osservazioni degli etnologi, che molte volte riscontrarono i caratteristici motivi lineari dello stile geometrico come ornamento di suppellettili presso i popoli primitivi contemporanei. Oggi le scienze naturali ci autorizzano a considerare gli attuali popoli primitivi come rimasugli di schiatte umane appartenenti a culture da lungo tempo tramontate, ed anche alla luce di tale concezione l'ornato geometrico degli attuali popoli

⁶ Cfr. inoltre Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi geometrici*.

primitivi ci appare come una fase da gran tempo superata dello sviluppo delle arti decorative ed è perciò del più grande interesse storico. [...] »⁷

Poiché si è riscontrato che i limitati motivi fondamentali dello stile geometrico sono su per giù eguali in tutti i popoli preistorici e in quelli ancor oggi allo stato primitivo - seppure in differenti combinazioni e con la preferenza ora per una forma ed ora per l'altra - così in Europa come in Asia, in Africa come in America e nella Polinesia, se ne è tratta la conclusione che lo stile geometrico non poteva essere stato scoperto in un punto della superficie terrestre ed essersi diffuso da questo punto in tutte le parti del mondo, ma che doveva essere sorto spontaneamente se non in tutti almeno nella maggior parte dei popoli presso i quali lo troviamo in uso. Assai ingenuo e ignorante apparirebbe perciò colui che volesse in qualche modo connettere, per esempio, l'ornato di due vasi di diversa provenienza, ma che recano lo stesso tipo di zig-zag, e che li considerasse non dico in nesso diretto tra di loro ma anche solo in lontana parentela attraverso una lunga serie di gradi intermedi/ Che lo stile geometrico sia sorto spontaneamente ovunque sulla terra è il primo dei principi dottrinali che d'autorità s'impongono a tutt'oggi a proposito di questo stile⁸.

Radicata che si fu questa persuasione, ne derivava di conseguenza che l'impulso alla scoperta e allo sviluppo di questo stile doveva ben essere stato ovunque lo stesso. Lo spirito di ricerca di questa nostra epoca, così dedita alle scienze naturali e tesa senza tregua alla scoperta di nessi causali, si dette tosto da fare per trovare quel qualcosa che aveva dato vita spontaneamente in tanti punti della terra allo stile geometrico. Doveva trattarsi di qualcosa di tangibile, di materiale: il mero richiamo ad un qualche inafferrabile processo psichico non sarebbe valso a risolvere il problema, né si poteva cercare nella libera natura quel qualcosa che aveva dato la spinta iniziale, poiché in essa non sono chiaramente visibili le figure lineari astratte dello stile geometrico, mentre per liberarle dal loro stato latente nella natura, portandole a vita indipendente nell'arte, sarebbe occorso un procedimento spirituale consapevole, la cui intromissione si voleva ad ogni costo negare. Non rimanevano perciò a disposizione, tra le cose tangibili, altro che le opere dell'uomo⁹. E poiché si trattava di processi propri dello stadio primordiale della razza umana, potevano essere presi in considerazione solo i prodotti più primitivi del lavoro umano, strettamente necessari a

⁷ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 15.

⁸ E. BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi geometrici*.

⁹ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, pp. 6-8.

soddisfare i bisogni più elementari. Un bisogno di questo genere si credette di poter considerare quello della protezione del corpo. Come contro le avversità del mondo esterno l'uomo inizialmente può aver cercato riparo entro un recinto di giunchi intrecciati così, altrettanto presto, deve aver tentato di difendersi dalle intemperie con dei tessuti¹⁰.

Ma proprio l'intrecciare e il tessere si presentano come le arti tecniche dalle quali, per i tipi di procedimenti in esse prevalenti, non potevano derivare che ornamenti lineari. L'uomo primitivo cominciò a simulare lo stile geometrico grazie a una fortunata combinazione di pagliuzze colorate deve averlo portato a pensare alla linea a zig-zag. Così egli può aver contemplato con piacere la simmetria delle linee trasversali e il loro ritmico ricorrere. Ma lo spirito inventivo di coloro che asseriscono tutto ciò si esaurisce allorché si chiede loro in che cosa consisteva e donde derivava questo piacere nel contemplare, da che cosa esso potesse essere stato suscitato nell'uomo primitivo. Si è tuttavia creduto di potersi accontentare di quanto s'era acquisito. In modo inconsapevole e irrazionale - così si è detto - la mano dell'uomo, guidata solo dalla necessità e per un fine puramente pratico, ha tracciato i primi ornamenti geometrici e, una volta trovati, l'uomo non aveva che da imitarli, qualunque ne fosse poi il movente. Se plasmava una coppa con l'argilla umida, poteva incidervi una linea a zig-zag: sul vaso d'argilla essa non era resa necessaria da un fine pratico, come lo sono gli incroci di fili nelle tecniche tessili, ma quella linea gli piaceva nei tessuti e allora l'uomo voleva ripeterla anche dove essa non nasceva spontaneamente. Il motivo geometrico del zig-zag, inizialmente prodotto casuale d'un procedimento meramente tecnico, si elevava così a decorazione, a motivo artistico. I più semplici e più importanti motivi artistici dello stile geometrico siano derivati dalle tecniche dell'intreccio e della tessitura¹¹.

Questo secondo principio si collega al primo, dianzi delineato, relativo all'origine spontanea e indipendente dello stile geometrico su diversi punti della superficie terrestre, in quanto il bisogno elementare di proteggere il corpo doveva essersi fatto sentire indipendentemente su diversi punti della terra e perciò poteva aver determinato in diversi punti in modo spontaneo e originale la scoperta dell'intreccio di siepi e palizzate e della tessitura di panni. In tal modo un principio avvalorava l'altro e

¹⁰ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 16.

¹¹ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 11.

dal loro armonico integrarsi veniva un quadro tanto suadente dell'origine dello stile geometrico e anche di ogni forma d'arte primordiale¹².

Fu Gottfried Semper¹³ il primo a far risalire gli ornamenti lineari dello stile geometrico alle tecniche dell'intreccio di siepi e alla tessitura. A tale conclusione egli non giunse però affatto nel modo autonomo e staccato in cui noi l'abbiamo sviluppata più sopra, bensì in quelle argomentazioni basilari alla cui posizione e al cui conseguente sviluppo era soprattutto dedicato il suo *Stil*, ossia la teoria che l'abbigliamento è all'origine di tutta l'arte costruttiva monumentale.

Seguendo questa via egli giunse a ricondurre ogni decorazione di superna piane ai concetti di rivestimento che copre e di fascia che orla e chiude, concetti che già nelle parole in cui si esprimono implicano un legame con la tessitura. È però evidente, da numerosi brani dello *Stil*, che Semper aveva originariamente e in modo preminente pensato a queste rappresentazioni in termini di rivestimento e di fascia e non tanto in senso materiale quanto piuttosto in senso ideale. Come è pure certo che Semper sarebbe stato l'ultimo a considerare di poco conto l'ispirazione artistica liberalmente creatrice di fronte all'impulso imitativo materiale. L'elaborazione della sua teoria in senso materialistico volgare è avvenuta solo ad opera dei suoi innumerevoli seguaci. Ma il nesso anche materiale tra gli oggetti in esame era a breve distanza, e almeno in un punto Semper si esprime, in merito al delinarsi del modello dall'intreccio e dalla tessitura, in modo tale che alla fine non rimane alcun dubbio circa la sua opinione sull'origine tecnico-materiale dell'ornato geometrico¹⁴.

La teoria di Semper trovò tra gli studiosi di storia dell'arte la più favorevole accoglienza. L'orientamento storico-naturalistico della nostra epoca, che cerca di risalire ai nessi causali d'ogni fenomeno, non poteva non essere soddisfatto da un'ipotesi che riusciva a trovare per un settore così eminentemente spirituale come quello della creazione artistica un motivo determinante e un'origine così affascinanti per la loro naturalità e la loro stupefacente semplicità. Quell'ipotesi fu fatta propria con particolare fervore dall'archeologia classica, che si trovava appunto nella necessità di dover spiegare le creazioni artistiche preclassiche trovate su territorio greco¹⁵.

Quanto al primo dei due principi, quello cioè che sostiene l'origine spontanea di detto stile in tutti o nella maggior parte dei luoghi in cui lo incontriamo ancora oggi oppure ne troviamo le tracce millenarie, dobbiamo accontentarci di rilevare che, a

¹² A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 17.

¹³ Cfr. Gottfried SEMPER, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, Berlin 1856.

¹⁴ G. SEMPER, *Style in the Technical [...]*, *op cit.*, p. 46.

¹⁵ *Ibidem*, p. 58.

questo proposito, non si può oggi prendere una posizione sicura e definitiva, per cui la formulazione autoritaria - che si pretende generalmente valida - con cui si presenta oggi quel principio, deve essere considerata per lo meno prematura. Oggi infatti non è più dato di osservare come un popolo inserisca spontaneamente motivi lineari nella decorazione. L'origine spontanea in diversi punti non è perciò dimostrabile direttamente, anche se non è dimostrabile il contrario, e ciò per il semplice motivo che il materiale che permetterebbe un sicuro giudizio non è più a portata di mano. Non esistono perciò neanche sufficienti basi per asserire l'espandersi dello stile geometrico da un singolo punto in altri. Bisogna pure convenire che vi sono popolazioni con una rispettabile arte ornamentale, per le quali sembra proprio da doversi escludere una dipendenza sul piano dell'arte da altri popoli, e ciò per il loro isolamento che risale a epoche incalcolabilmente lontane e che è dimostrato dalla totale mancanza presso di esse dei metalli¹⁶.

Si può comunque asserire che i risultati delle ricerche di questi ultimi anni non appaiono affatto favorevoli all'accettazione di troppi centri originari. I ritrovamenti archeologici che in proposito si sono fatti nei paesi mediterranei si riferiscono sempre maggiormente a epoche relativamente più vicine a noi e quindi lontane da condizioni veramente primitive, ed altrettanto si può dire in merito ai resti della cosiddetta età del bronzo nell'Europa settentrionale e centrale¹⁷.

È inoltre sempre più chiaro che risalgono a età remotissime pacifiche relazioni reciproche anche tra popoli assai lontani e loro scambi via terra e via mare, seppure attraverso numerosi intermediari: non sono dunque mancate, sin dalle epoche più lontane, le occasioni che potevano stimolare la sempre viva tendenza dell'uomo all'imitazione. Per lo meno tra i popoli abitanti sulle rive del Mediterraneo non si possono negare molteplici relazioni che possono aver determinato la trasmissione di elementi dello stile geometrico. E per quanto concerne gli attuali popoli primitivi, bisogna essere più che mai prudenti, in un'epoca come la nostra, che ha dimostrato quali incrinature ci sono state perfino nella muraglia cinese, come provano le conclusioni di Friedrich Hirth sugli intensi interscambi tra la Cina e l'Impero romano¹⁸.

Ci sono troppe diversità di attitudini artistiche nei vari popoli perché non ci siano state delle precedenze degli uni sugli altri, e troppo forte è l'impulso imitativo perché

¹⁶ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, pp. 12-15.

¹⁷ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 19.

¹⁸ Friedrich. HIRTH, *China and the Roman Orient*, 1885. È significativo a questo proposito il fatto che, nonostante le molte analogie, nessuno abbia ancora osato trarre le corrispondenti conclusioni sul piano della storia dell'arte.

quelli rimasti indietro non abbiano seguito i più progrediti prendendone a prestito qualche motivo.

Non c'è alcuna ragione per cui si debba necessariamente accettare l'idea che le forme dell'ornato geometrico si siano diffuse da un unico centro creativo, e rimane anzi per ora incontestabile la possibilità dell'esistenza di diversi centri originari indipendenti. Per quanto concerne le arti dei popoli mediterranei dovrebbe invece essere accettata l'idea di una larga influenza reciproca, idea la cui fondatezza è qui superfluo illustrare, poiché è già stata dimostrata e riconosciuta per singoli punti da parte degli archeologi¹⁹.

Da Semper e in poi lo stile geometrico è stato considerato infallibile, tanto che da nessuno è stato espresso in proposito il minimo dubbio e che, fino ai tempi più recenti, è apparso superfluo un più attento esame del processo di sviluppo che avrebbe dovuto portare dalle tecniche tessili alle decorazioni geometriche degli antichissimi vasi greci. Di fronte ai metodi rigidamente scientifici con cui opera ai nostri giorni l'archeologia classica, si può comprendere la credenza nell'autorità di detto principio solo prendendo in considerazione il carattere generale del nostro tempo e l'atteggiamento predominante negli ultimi trent'anni: la concezione del mondo da un punto di vista materialistico-naturalistico, cui hanno dato l'avvio Lamarck e Goethe e che ha avuto la sua piena espressione ad opera di Darwin, ha portato con sé pesanti conseguenze anche nel campo delle ricerche di storia dell'arte²⁰.

Si è pensato che l'arte non poteva essersi presentata sin dall'inizio come la più alta espressione di uno sviluppo spirituale, ma che prima doveva esserci stata la tecnica, indirizzata al raggiungimento di fini meramente pratici, e che da essa, solo in un tempo successivo dell'evoluzione della civiltà, doveva essere sorta l'arte. Tra le tecniche più antiche si indicavano quelle dell'intrecciare e del tessere, e tra le più antiche forme ornamentali artistiche le figure geometriche a linee rette. Ma poiché tali figure sono tipicamente proprie della modellazione di semplici prodotti dell'intreccio e della tessitura per ragioni di comodità tecnica, era già per così dire nell'aria la spiegazione dei nessi causali tra le due serie di fenomeni: le figure geometriche a linee rette trovano la loro origine non sulla via della creazione artistica bensì su quella della tecnica, come una *generatio* spontanea²¹.

¹⁹ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 16.

²⁰ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 20-21.

²¹ *Ibidem*, p. 21.

Questi ornamenti costituiti da figure geometriche a linee rette non sono però gli unici a comparire sui più antichi vasi del periodo pregreco e greco arcaico, ma vi appaiono anche figure a linee curve, come cerchi, spirali, linee ondulate, ecc., la cui origine dalle tecniche tessili non poteva essere portata in campo con altrettanta forza persuasiva come per l'ornato a linee rette. Si dovette perciò far ricorso a una serie di altre tecniche, e si può dire che negli ultimi ventenni, in misura sempre crescente, è stata legge metodologica fondamentale dell'archeologia classica quella di trovare - per ogni motivo per il quale non si riuscisse a risalire ad un punto certo da cui mostrare una derivazione o un rapporto - una particolare tecnica che potesse aver portato alla sua formulazione in modo per così dire spontaneo, escludendo solo la consapevole ricerca veramente artistica²².

Si tratta della teoria dell'origine tecnico-materiale delle prime forme d'arte, che s'impose con validità illimitata nell'archeologia e nell'ambito della quale la teoria dell'origine dell'ornato geometrico a linee rette dalle tecniche tessili rappresenta una branca particolare, una delle suddivisioni, così come l'ornato geometrico a linee rette non rappresenta che una parte dei diversi ornati primitivi, di cui attualmente siamo a conoscenza. Con una sicurezza come se fossero stati personalmente presenti ed avessero visto gli uomini primitivi trovare le prime forme d'arte, mentre erano al lavoro con i loro materiali ed i loro arnesi, gli archeologi seppero spiegare i singoli motivi ornamentali dei più antichi vasi con le tecniche tessili, metallurgiche, stereotomiche e via di seguito. Simili tentativi portarono via un'enorme quantità di tempo e di lavoro; si ricercarono le più svariate combinazioni, furono portate in campo per la spiegazione di uno stesso motivo le tecniche più diverse tra loro, come era naturale che succedesse data la natura di tali elucubrazioni²³.

Al *dipylon*²⁴, che a suo tempo era considerato lo stile geometrico in senso stretto, nessuno ora attribuirebbe un'antichità maggiore. Può rimanere dubbio se coloro che lo hanno introdotto in Grecia - i Dori all'atto della loro immigrazione - lo abbiano tratto in tempi molto anteriori dall'arte tessile, ma è certo che il *dipylon* del I secolo a.C. non è più uno stile primitivo bensì una forma d'arte ornamentale superiore, raffinata. Un popolo che sa già lavorare i metalli non si metterà alla ricerca degli ornamenti più primitivi traendoli dalle più primitive tecniche.

²² J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, pp. 17-18.

²³ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 21-22.

²⁴ Porta monumentale di Atene. Costruita all'ingresso nord-occidentale di Atene nel IV secolo a.C., aveva una doppia entrata e conduceva al quartiere dei vasai. Nei suoi pressi alcuni scavi archeologici del 1871 hanno portato alla luce una necropoli, con sepolture risalenti tra il IX ed il VII secolo a.C.

Ma gli scavi dello Schliemann e di altri ci hanno mostrato che il *dipylon* non è affatto lo stile geometrico più antico dei popoli mediterranei. Come cimeli di quest'ultimo vengono ora considerati gli ornamenti lineari incisi su recipienti rinvenuti negli strati più profondi di Hissarlik e in certe necropoli di Cipro. In base alle relazioni degli scopritori si tratta di un'epoca cui seguì immediatamente lo stile miceneo, e quest'ultimo, secondo quanto asserisce con abbastanza sicurezza la più moderna ricerca in questo campo, è da collocare circa nella seconda metà del secondo millennio prima di Cristo. Le incisioni ornamentali in stile geometrico di Cipro e di Hissarlik ci riportano dunque indietro fino a circa il terzo millennio avanti Cristo²⁵.

Ci sono invero delle grandi diversità tra le attitudini dei vari popoli a incamminarsi e avanzare sulle vie della civiltà, diversità derivanti in parte dalle condizioni esterne (climatiche, geografiche, ecc.) in cui essi vivono. Ma non ci si può tuttavia spingere al punto di cercare sull'isola di Cipro un popolo che due o tremila anni prima ai Cristo non avesse ancora intravisto un modello o che, avendolo intravisto, fosse passato oltre senza tenerne conto, e si fosse messo successivamente ad abbozzare in modo spontaneo rudimentali modelli di decorazione di superfici, come pure non si può pretendere di spiegare come dirette trasposizioni dalle tecniche tessili gli ornamenti geometrici su vasi trovati negli scavi in Assiria e a Gerusalemme e che appartengono all'epoca della maggior fioritura dell'arte orientale. Ancora meno dei frammenti di vasi ornati geometricamente rinvenuti nei paesi mediterranei, possono valere a testimonianza di una diretta trasposizione di linee ornamentali da prodotti tessili su altro materiale gli oggetti in argilla e in metallo dell'età del bronzo, rinvenuti nell'Europa settentrionale e centrale, poiché è sempre più largamente riconosciuto che essi sono ancora meno antichi e che per molti aspetti sono in rapporto di derivazione da quelli mediterranei²⁶.

Il momento più importante di tutto questo processo è indubbiamente quello in cui appare la linea di contorno, che servì all'uomo a tracciare su un dato piano l'immagine d'un soggetto naturale: fu così scoperta la linea come elemento d'ogni disegno, di tutta la pittura, di ogni arte che abbia per base la raffigurazione su superfici piane. I trogloditi d'Aquitania avevano da gran tempo superato questo stadio, pur essendo loro ancora completamente estranei gli intrecci di fili propri della tessitura, poiché non sussisteva il bisogno di prodotti tessili. Il momento tecnico gioca un ruolo certamente anche all'interno del processo che si è detto, ma non certo quel ruolo preminente che

²⁵ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 22-23.

²⁶ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 23.

vorrebbero attribuirgli i seguaci della teoria tecnico-materiale dell'origine. La spinta non partì dalla tecnica, ma da una ben definita ispirazione artistica: si volle ricreare dalla morta materia l'immagine d'un soggetto naturale e si trovò la tecnica necessaria a realizzare tale impulso. La figura a tutto tondo di una renna non era certo necessaria come impugnatura, se si aveva di mira il solo fine di poter brandire il coltello con la mano, ma, a portarlo a foggia l'impugnatura d'osso nella forma d'una renna, doveva essere stato nell'uomo un immanente impulso artistico che gli è proprio, e il cui bisogno d'estrinsecarsi precedette l'invenzione di qualsiasi protezione tessile del corpo²⁷.

Ma, prima di cercar di definire meglio l'essenza di quest'impulso, sarà bene che ci soffermiamo un momento sul processo di sviluppo che abbiamo tratteggiato, dalla raffigurazione plastica alla decorazione di superfici piane, allo scopo di chiarire che non abbiamo con ciò enunciato alcunché d'inaudito e del tutto nuovo²⁸.

Una prova ce ne è offerta anche dallo studio dell'antica arte egiziana, quella cioè che fra tutte le arti antiche si spinge più addietro nei millenni della storia dell'umanità. Le figure nelle tombe del Regno Antico sono eseguite in rilievo negativo - " en creux " - dipinto; mentre appena nell'arte del Regno Medio, nelle tombe di Ben Hassan scavate nella roccia, troviamo per la prima volta pitture figurative su pareti, pur se il passaggio dalle une alle altre si era andato preparando già nel Regno Antico. Ma anche a considerare in generale la storia dell'arte si giunge alle stesse conclusioni: dai tempi di Fidia la scultura non è mai tornata ad uno splendore quale lo ebbe allora, mentre sin dall'epoca ellenistica si è fatto valere nella scultura stessa, con maggiore o minor vigore, un elemento pittorico necessariamente in corrispondenza con il generale corso dei tempi e con la linea di evoluzione dell'arte. Anche gli sviluppi moderni dell'arte indicano chiaramente che si tratta d'una via senza ritorno e che tutto converge verso il perfezionamento della pittura come l'arte più efficacemente raffigurativa²⁹.

I motivi "geometrici", in quanto costituiti da rette accostate secondo le regole del ritmo e della simmetria, appaiono di fatto i più congrui a un'arte tessile che opera ancora con mezzi elementari. Ma ciò non vuol affatto dire che i modelli in discussione siano propri inizialmente soltanto di una tecnica tessile o che siano nati da essa. Oggi nessuno può dire con sicurezza se i più antichi ornamenti lineari che appaiono sugli arnesi dei cavernicoli d'Aquitania siano stati prima scalfiti su ossa, intagliati nel legno

²⁷ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 31.

²⁸ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 24.

²⁹ *Ibidem*, pp. 25-27.

o su gusci di frutta oppure tatuati sulla pelle. È facilmente spiegabile come l'uomo, una volta in possesso della linea e delle sue combinazioni planimetriche secondo le regole del ritmo e della simmetria, abbia usato - e in misura preminente - proprio tali motivi nella decorazione di superfici piane, essendo essi appunto di assai più facile esecuzione che i disegni ombreggiati di animali e di figure umane. Gli animali e l'uomo, del resto, si potevano sempre prendere a soggetto nelle arti plastiche. Ma nei numerosi arnesi e recipienti, specialmente d'argilla, di cui abbisognava l'umanità in progresso, ci si poteva accontentare di ornamenti più semplici e più facili da eseguire, quali erano quelli geometrici, che prima s'incisero con lo stilo e poi si dipinsero assai agevolmente con il pennello sui vasi d'argilla. Solo un successivo alto grado di sviluppo storico-artistico portò l'uomo ad abbandonare lo stile geometrico, o, per lo meno, a limitarlo agli oggetti dozzinali d'uso più comune³⁰.

Questo grado successivo di sviluppo è notoriamente caratterizzato, tra l'altro, dal sopraggiungere dei motivi ornamentali a soggetto vegetale. Tenendo conto di quanto s'è detto, è significativo il fatto che, appena accolta la pianta (il loto) tra le forme ornamentali, ci si è affrettati a geometrizzarla, evidentemente per il vantaggio che una stilizzazione planimetrica apportava sia alla esecuzione tecnica che alla valorizzazione artistica³¹. Probabilmente, ancora prima che la pianta, devono essere state le figure dell'uomo e degli animali ad essere trattate nello stile geometrico. E che tale forma di esecuzione non sia stata sempre solo effetto di necessità, conseguenza di un'incapacità di fare meglio, lo dimostrano più che a sufficienza le opere, di cui s'è detto, dei trogloditi, nelle quali le figure degli animali e dell'uomo sono abbozzate in maniera che rivela appieno l'aspirazione a rendere il disegno quanto più possibile simile al soggetto reale³².

Le stilizzazioni geometriche delle figure di uomini e animali sono state inizialmente anche consapevoli riduzioni di tali soggetti al loro schema lineare, altrettanto quanto gli ornamenti geometrici sono stati consapevoli combinazioni di linee secondo le leggi della simmetria e del ritmo. È perciò erroneo ritenere, come fanno molti, che rappresentazioni figurative geometrizzate, eguali a quelle che si riscontrano sui vasi in stile *dipylon* o su certi oggetti artistici dei popoli primitivi, siano senz'altro da considerare come residui di un presupposto stile geometrico primordiale proprio della tecnica tessile. Le figure geometrizzate d'animali sono anzi, non meno delle

³⁰ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 39.

³¹ Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi geometrici*.

³² J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 30.

combinazioni puramente planimetriche, la manifestazione d'un processo di sviluppo artistico non più primitivo ma già progredito oltre il suo primo stadio³³.

Uno stadio doppiamente progredito di sviluppo deve essere considerato quello in atto al momento in cui l'uomo elevò le combinazioni geometriche anche a elementi simbolici. Dato il carattere naturalistico di tutte le religioni primitive, si può con sicurezza argomentare che a quei simboli (come per esempio la croce uncinata) era in origine legata la rappresentazione di qualche tipica entità reale della natura³⁴.

La geometrizzazione delle forme naturali artisticamente espresse deve perciò essersi iniziata assai per tempo. Così considerato, il simbolismo può agli inizi non essere stato altro che feticismo. Mentre però gli oggetti di quest'ultimo - i feticci - sono o di per sé forme reali della natura o, se foggiate con la materia inerte, tali da lasciar chiaramente intendere il rapporto con le forme naturali reali, nei simboli invece questo rapporto è molto spesso disperso dalla stilizzazione geometrica, fino a renderlo irriconoscibile. È perciò un compito assai arduo quello di separare entro i rispettivi confini ornamento e simbolo, e in questa direzione - seguita fin qui da assai pochi e in maniera quasi solo dilettantesca - è aperto alla perspicacia umana un ricchissimo campo da dissodare, tanto che oggi appare assai dubbio se sarà mai possibile fissare una delimitazione almeno approssimativa che sia soddisfacente³⁵.

³³ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 40.

³⁴ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 31.

³⁵ A. R. HEIN, *Maander, Kreuze, Hakenkreuze una urmotiviske Wirbelornamente*, Amerika, Wien 1891, p. 78.

2.2 Lo stile araldico

L'usuale identificazione dell'ornato tessile con la decorazione di superfici in generale ha avuto per conseguenza tutta una serie di altri errori. Uno dei più pretenziosi, tenuto ancor oggi illimitatamente in considerazione, riguarda quel particolare sistema ornamentale che si basa su un simmetrico aggruppamento a coppie di soggetti posti l'uno di fronte all'altro, separati o congiunti che siano.

La differenziazione tra uno stile tappeto e uno stile araldico risale a Ernst Curtius³⁶. Curtius considera stile tappeto quel genere di decorazione di superfici in cui, per esempio, degli animali sono disposti in file regolari e alcune di queste file d'animali sono sovrapposte l'una all'altra in strisce, mentre definisce stile araldico quello in cui appaiono animali aggruppati a coppie e posti ciascuno a un lato di un elemento di divisione, uno dirimpetto all'altro.

Quello che Curtius³⁷ definisce stile tappeto non ha nulla in realtà a che fare né con l'arte tessile in generale né con i tappeti in particolare. Infatti, se si aveva da decorare una qualsiasi superficie, e quindi non solo una superficie tessile, la cosa più semplice da fare era quella di suddividerla in singole strisce orizzontali entro le quali tracciare i vari motivi ornamentali. Una simile decorazione a strisce storicamente è reperibile sempre tra gli egizi (pareti di sepolcri istoriati con molteplici scene allineate in successione), tra gli assiri, ma anche più tardi negli stili più maturi³⁸. Per poter giustificare la definizione di stile tappeto data a questo tipo di decorazione, bisognava anzitutto dimostrare ch'esso era stato originariamente applicato su tappeti. Ma se, conformemente alle considerazioni da noi svolte nel capitolo I, si lascia cadere il primo aprioristico principio dottrinario - che non è per niente provato - circa la derivazione degli ornamenti su superfici piane dal campo della tessitura, si può oggi scrivere una storia dell'arte ornamentale in cui non si attribuisca ai singoli rami della tecnica tessile un posto di maggiore importanza che alla pittura su pareti, all'incisione, agli smalti, ecc. Perciò possiamo definire la decorazione a strisce altrettanto a ragione, e probabilmente a maggior ragione, stile d'intaglio o d'incisione, poiché l'uomo ha decorato superfici piane per mezzo di queste tecniche certo almeno altrettanto per tempo quanto può averlo fatto quella della tessitura³⁹.

³⁶ "Abh. der Beri. Akad", 1874 (Atti dell'Accademia di Berlino, 1874).

³⁷ Cfr. Ernst CURTIUS, *Encyclopædia Britannica*, Chisholm, Berlin 1902, p. 346.

³⁸ Secondo Theodor Schreiber la "decorazione a strisce" è stata uno degli aspetti di grande importanza anche nell'arte decorativa ellenistica. Cfr. Theodor SCHREIBER, *Die Wiener Brunnenreliefs*, Seemann Berlin, 1888, p. 84.

³⁹ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, pp. 42-45.

Per ciò che, d'altra parte, si riferisce al simmetrico aggruppamento di coppie d'animali e d'altri soggetti su un dato materiale, William Curtius⁴⁰ lascia intendere di essere stato spinto dall'osservazione dei tessuti sassanidi a ricondurre anche questo stile araldico, come lo stile tappeto, alle arti tessili. Egli vede una prova di ciò nel fatto che anche l'arazziere (e nel termine comprende evidentemente chiunque sia dedito alla tessitura artistica) ricorre per ragioni tecniche a frequenti ripetizioni del soggetto nel cercar di riempire quanto più possibile la superficie su cui lavora, e ciò allo scopo di non lasciar fluttuare sul rovescio lunghi fili e di portare nella misura del possibile sul diritto anche i preziosi fili della trama. Ma in maniera del tutto simile noi troviamo, su ceramiche di tipo orientale e su oggetti in metallo dei primordi dell'arte greca, da un lato la disposizione araldica dei principali motivi ornamentali e dall'altro lo sfondo riempito di tali motivi nella misura più abbondante possibile⁴¹.

Poiché quest'ornato araldico si riscontra con particolare frequenza su opere dell'arte assira e poiché è dimostrato che l'antichissima arte greca subì notevoli influssi orientali, non è difficile trarre la conclusione che l'archeologia classica necessariamente prese dall'ipotesi di Curtius. Uno dei suoi più insigni sostenitori e dei conoscitori più profondi delle antichità orientali ha riassunto ancora di recente l'opinione dominante in proposito con le seguenti parole: "I soggetti tipici delle arti figurative orientali derivano in gran parte dai modelli tessili degli arazzi e così pure qualche particolarità stilistica della plastica orientale, come l'eccessivo contorno dei muscoli, trova in ciò la sua spiegazione più naturale"⁴².

L'opinione di Curtius, per ciò che concerne gli assiri, si basa sull'osservazione che le vesti di alcuni re, effigiati in rilievo in pietra, e in particolare la figura di Assurnasirpal a Nimrud, recano bordure in cui si ripetono in successione, disposte a due a due conformemente allo stile araldico, raffigurazioni d'animali, di uomini, di esseri favolosi, secondo uno schema che di fatto è riscontrabile anche sulle sete sassanidi. Curtius credette di poter senz'altro dedurre che i tessuti di seta erano stati i modelli autoctoni e diretti di quello stile. Il Semper invece, che ha considerato questi rilievi che decorano le pareti dei palazzi reali assiri come degli arazzi in pietra, si è espresso con assai maggior cautela circa la spiegazione tecnicistica degli animali effigiati in stile araldico. Come assertore della stessa teoria avrebbe potuto anch'egli giungere ad affermazioni ardite come quelle di Curtius, ma preferì vedere in quei soggetti degli esemplari non

⁴⁰ Atti dell'Accademia di Berlino" 1879, p. 23.

⁴¹ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 46.

⁴² *Ibidem*, p. 24.

d'una tessitura meccanizzata ma di ricamo, il che può essere più probabile, essendo in questo caso assai minori le difficoltà tecniche dell'esecuzione.

L'ipotesi d'un sorgere dello stile araldico da un'antica tessitura meccanica assira si regge ancora meno se consideriamo tutto ciò che si è appreso negli ultimi anni sull'essenza delle arti tessili nell'antichità. È risultato che la tecnica di gran lunga più importante era quella dell'arazzo. Applicazioni con figure intessute similmente con simmetria araldica ma con forme classiche, sono venute in gran numero alla luce tra i rinvenimenti effettuati in tombe egizie della tarda antichità e degli inizi del Medioevo.

Invece gli stessi rinvenimenti indicano che la tessitura meccanica della seta era nell'antichità anche tarda a un grado piuttosto basso di sviluppo⁴³.

Il principio dello stile araldico, la simmetria assoluta, ha avuto un ruolo di primaria importanza nella tarda antichità, forse in dipendenza della diminuita capacità creativa di quell'epoca, poiché l'arte ellenistica osservava ancora nella decorazione una simmetria relativa, evitando possibilmente la monotonia della simmetria assoluta. Non si capisce perciò bene perché il sistema ornamentale araldico delle sete sassanidi ci appaia così estraneo, così tipicamente asiatico e per niente occidentale. Se la padronanza della tecnica della tessitura artistica, inizialmente così ostica, sembra aver fatto rapidi progressi proprio all'uscita dall'antichità, lo si può spiegare con la necessità di applicare la tecnica più adatta alla lavorazione della nuova materia prima venuta in gran voga, la seta, e a ciò mal si adattavano le antiche tecniche tessili per le ragioni che ho già esposto altrove⁴⁴.

Sin dagli inizi in tutte le creazioni artistiche decorative la simmetria si rivela come un postulato innato, immanente nel senso artistico dell'uomo. Esso è proprio del cinese come dell'antico egizio, e non solo nell'ornato geometrico come si è cercato di asserire. Un popolo che era in grado di costruire ulteriormente, con così nuovi impulsi, in base a quanto era stato raggiunto da un altro popolo, comprese tosto e meglio il valore estetico della simmetria. La vediamo perciò così applicata dagli assiri, i quali, a quanto pare, hanno per i primi non solo chiaramente concepito ma anche osservato costantemente nella pratica le differenze e i rapporti tra copertura e fascia, tra i riempitivi e le bordure, tra contenuto e cornice⁴⁵.

⁴³ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 48.

⁴⁴ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 46-47.

⁴⁵ *Ibidem*, pp.49-50.

2.3 Gli inizi dell'ornato con motivi vegetali e lo sviluppo del tralcio ornamentale

È oggi difficile rispondere alla domanda se, nei suoi primi tentativi di riprodurre su una superficie piana determinate manifestazioni corporee del mondo che lo circondava, l'uomo abbia trovato maggiori difficoltà a raffigurare il regno animale o quello vegetale. Sotto questo aspetto la pianta ha sugli animali il vantaggio che le sue parti, almeno per un osservatore comune, si mantengono apparentemente in assoluta immobilità. Fu dunque inizialmente abbastanza facile all'uomo farsi un'immagine tipica di ciò che sono le piante, mentre ciò poté apparire più difficile per gli animali, data la continua mobilità dei loro atteggiamenti e posizioni⁴⁶.

Ma, come negli animali - e particolarmente nei quadrupedi, i più prossimi all'attenta osservazione dell'uomo primitivo - così anche nelle piante le varie parti di cui si compongono non giacciono su uno stesso piano. Perciò quando l'uomo volle disegnarle o incidere su una data superficie piana (pietra, osso, argilla), fu necessaria anche nella riproduzione delle piante una stilizzazione. Nelle più antiche raffigurazioni di piante fin qui conosciute questa stilizzazione si manifesta nel simmetrico dipartirsi di rami e foglie e germogli a destra e a sinistra del fusto, che si slancia diritto verso l'alto, mentre nella realtà della natura i rami sono disposti a raggerà intorno al tronco⁴⁷.

Così le foglie sono rappresentate come fossero viste dall'alto, mentre ad un osservatore che contempi l'albero da un qualsiasi lato, esse appaiono più o meno di profilo⁴⁸.

La stilizzazione in superficie perdurò con tali caratteristiche fino a quando, un po' alla volta, l'uomo apprese il disegno in prospettiva, che gli permise di riprodurre pure in piano figure dotate di volume, con tutte le loro caratteristiche anche di estensione e profondità⁴⁹.

Tuttavia, a giudicare dalle scoperte fatte finora in merito ai tempi preistorici, l'uomo si è cimentato - contrariamente a quanto si potrebbe dedurre da ciò che s'è detto ora - prima nell'imitazione degli animali che in quella delle piante. Così per esempio nelle caverne della Dordogna, tra le ossa di renna intagliate che vi furono trovate, accanto a

⁴⁶ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 51.

⁴⁷ Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi araldici*.

⁴⁸ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 57.

⁴⁹ *Ibidem*

un gran numero di raffigurazioni d'animali si è rinvenuto un solo motivo d'incisione che, per la sua forma di rosetta, si è potuto ritenere come copia di un fiore⁵⁰.

Ovunque la decorazione geometrica e le figure di animali precedono la rappresentazione di piante. Ci sono anzi delle arti ornamentali arcaiche, anche giunte a un grado relativamente alto di sviluppo, come quella degli Incas del Perù, in cui la raffigurazione della pianta è completamente assente. La spiegazione di questa precedenza è da ricercare nel fatto che il mondo animale, così movimentato e che si mostrava dotato di libera volontà, deve aver stimolato l'attenzione dell'uomo in misura assai maggiore che il mondo vegetale⁵¹.

Animali e non piante hanno il ruolo principale nel feticismo, come ancora dimostra chiaramente la mitologia egizia nei suoi aspetti primordiali e più rudimentali con il culto degli animali. L'atteggiamento dell'uomo di fronte agli animali e alle piante è rimasto del resto simile anche nell'arte delle epoche successive. Anche quando si apprese la prospettiva, essa fu applicata prima alla figura umana e agli animali che alle piante, il fiore rimase a lungo solo come "motivo ornamentale," e il "paesaggio" appare molto più tardi non solo della pittura religiosa e storica ma anche del ritratto e della pittura di genere⁵².

Un altro importante interrogativo che va affrontato è se le più antiche raffigurazioni artistiche ispirate alle piante furono concepite solo ai fini ornamentali o se invece furono eseguite avendo di mira una loro implicita significazione oggettiva (simbolica).

Le teorie più recenti della semiotica⁵³ presuppongono negli uomini, che per primi raffigurarono forme di piante, un grado più avanzato di civiltà, una fase in cui si è già usciti da quello che era stato un semplice, elementare bisogno di ornamento per entrare effettivamente nell'arte. E infatti se consideriamo che, ovunque abbiamo conosciuto più da vicino una condizione di civiltà, arcaica sì ma pienamente sviluppata, sempre arti figurative e religione ci sono apparse in evidente e stretto

⁵⁰ Se non ci fosse stata la capacità creativa dei trogloditi, veramente strabiliante dato il tempo e la situazione culturale a cui risalgono, sarebbe anche il caso di accennare alle difficoltà che comportava il ricopiare nella scultura soggetti di piante, così variamente articolati, di fronte alla relativamente più facile imitazione dei corpi di animali, assai meno articolati. È comunque da rilevare che la più antica forma dell'arte è stata la scultura. Se essa effigiò essenzialmente figure d'animali, ne doveva derivare un influsso in tal senso nelle arti che seguirono e che operarono su superfici piane, per cui al principio, seguendo la tradizione, si escluse la raffigurazione di piante.

⁵¹ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 52.

⁵² Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

⁵³ Tale concetto verrà affrontato in modo più esaustivo nel capitolo 3 Dal segno al simbolo, risvolti semiotici: per una lettura retorica dell'architettura, in cui verranno sintetizzate alcune delle principali teorie su semiotica e *ornatus*.

nesso reciproco, ecco che a un certo punto anche se non esattamente determinabile nel tempo, tra gli impulsi a ulteriori ricerche artistiche - di un'arte veramente figurativa, che cioè abbia a soggetto manifestazioni naturali corporee e le rifletta - possiamo e dobbiamo richiamarci non più soltanto a una tendenza soggettiva innata allo ornamento e all'imitazione plastica, ma anche a motivi essenzialmente religiosi, e quindi a moventi anche oggettivi⁵⁴.

Le più antiche raffigurazioni di motivi vegetali che oggi conosciamo si trovano in opere d'arte egizie dell'età del Regno Antico, Dato il carattere eminentemente oggettivo che è proprio a tutta l'arte egizia e particolarmente a quella che ci viene incontro dalle tombe del Regno Antico, dobbiamo considerare non come motivi puramente ornamentali ma come simboli religiosi anche quelle forme di piante e di fiori. Potremmo perciò non tenerne conto in questo capitolo dedicato all'ornato con motivi di piante, ma se ciononostante ne trattiamo, ad integrazione di quella ch'è l'illustrazione complessiva di questo argomento, lo facciamo a causa dello sviluppo successivo a carattere puramente ornamentale che ad esso è legato⁵⁵.

Ogni simbolo religioso è destinato, qualora abbia delle caratteristiche artistiche, a divenire con il tempo un motivo prevalentemente ed anche esclusivamente ornamentale. L'impiego continuato e copioso, la forma esteriore cui la consacrazione imprime un carattere stereotipato, l'esecuzione in materiali diversi, tutto ciò comporta che quel simbolo si fa per l'uomo sempre più familiare e diviene quasi una necessità il vederlo riprodotto. L'ingenua fede degli antichi ha contribuito in modo particolare a tale processo evolutivo. Si portava il simbolo sulle vesti, lo si incideva sugli arnesi, su tutte le cose che erano costantemente davanti agli occhi. Non c'era quasi oggetto nella casa degli antichi egiziani su cui non fosse in qualche modo riprodotto il fiore di loto. I popoli ai quali quel simbolo fu trasmesso non erano più - a giudicare dal libero uso che normalmente ne fecero - soggetti alla stessa idea di qualcosa di ieratico⁵⁶.

Il significato simbolico del loto si attenua in modo evidente presso gli assiri, i fenici, i greci. L'arte ellenistico-romana pare trarre le somme di tutto questo processo: il suo apparato decorativo deriva in gran parte formalmente dall'antico simbolismo orientale, ma ne respinge l'essenza. I greci, nel loro senso raffinato del bello in arte, ne hanno scelto solo quei motivi che di fatto si prestavano a un perfezionamento estetico, come

⁵⁴ Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

⁵⁵ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 53.

⁵⁶ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, pp. 58-61.

le palme, le sfingi, i centauri, ma non le divinità con teste di animali, gli scarabei e simili.

Già la stessa antica arte egizia aveva del resto avuto cura di rendere artisticamente perfettibile gran parte dei motivi di piante ce ebbe a trattare. E già in questa prima raffigurazione artistica il soggetto vegetale subì la necessaria stilizzazione nella riproduzione in superficie per mezzo del rilievo negativo "en creux" come per mezzo della pittura. Il suo postulato fondamentale era ancora una volta la simmetria⁵⁷. Il motivo infatti veniva rappresentato per il suo significato oggettivo. ma la rappresentazione avveniva con una stretta osservanza di quei primordiali postulati artistici ch'erano stati alla base della creazione artistica già nella fase puramente decorativa, quando corrispondeva al mero bisogno di ornamento. Gli stessi antichi egiziani devono aver considerato il simbolo artisticamente elaborato anche come ornamento, e quindi tanto più i popoli che, trovandosi ancora in uno stadio meno evoluto di civiltà, vennero nel corso del tempo a conoscere questi simboli. Se, come possiamo supporre, essi non possedevano dei propri motivi ornamentali tratti dal mondo vegetale fino al momento del loro incontro con la civiltà egizia, ne conobbero ora uno che poterono in seguito riprodurre, avendone acquistati i modelli sul mercato o avendoli comunque copiati.

« [...] A fare la fatica di stilizzare un motivo tratto dalla flora del proprio paese evidentemente non pensò alcuno, dal momento che lo si trovava bell'e pronto, sia pure da diversa provenienza. Per la stessa ragione noi pure usiamo ancora nell'arte decorativa prevalentemente gli antichi motivi che ci sono stati tramandati, pur possedendo abili disegnatori quali l'antichità non ne aveva conosciuti. [...] »⁵⁸

Gli antichi egizi sono stati i primi a creare un'arte monumentale, mentre per gli altri popoli dell'antichità, la cui storia si svolge parallelamente a quella dell'Egitto dei Faraoni, una vera e propria storia dell'arte comincia dal momento in cui essi vengono in più stretto contatto con l'arte egizia. In nessun caso è possibile stabilire con precisione questo momento, ma è ormai incontestabile il fatto in sé, data la fondamentale testimonianza rappresentata dall'espansione che proprio le tipiche forme decorative dell'arte egizia hanno avuto presso gli altri popoli di più antica civiltà.

⁵⁷ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 54.

⁵⁸ *Ibidem*

E con ciò è implicitamente dimostrata la basilare importanza che bisogna attribuire ai motivi ornamentali vegetali dell'antico Egitto per tutti gli ornati a motivi vegetali che ne seguirono.

L'elemento artisticamente di maggior rilievo, la parte più compiuta di una pianta, è il fiore, con la sua corolla splendente di colori, che normalmente si apre a raggerà dal calice. Il fiore è preceduto dal bocciolo, che generalmente ha forma appuntita e atta a fungere da coronamento. Il terzo importante elemento è la foglia. Il frutto viene con notevole ritardo nel più antico simbolismo e perciò anche nella più antica arte ornamentale, e la spiegazione che ci si presenta di primo acchito per questo caratteristico fenomeno, può in parte essere nel fatto che il frutto non si prestava molto all'imitazione artistica a causa della sua forma poco articolata e spesso asimmetrica⁵⁹.

Un altro importante elemento nella rappresentazione della pianta è infine lo stelo, in particolare riguardo agli sviluppi successivi dell'arte ornamentale. Lo stelo rende infatti possibile di collegare tra loro i singoli fiori, boccioli e foglie, collegamento che a sua volta è la premessa di un'armonica decorazione con motivi vegetali a riempimento sia di strisce che di piani e riquadri. Lo stelo però ci si presenta nell'antica arte egizia prevalentemente non quale appare nella realtà bensì come un elemento lineare, geometrico. A ciò esso si prestava per la sua stessa essenza, sicché fu piegato in curve e volute e nelle altre forme che stanno alla base dello stile geometrico⁶⁰.

Lo stelo appare perciò sin dall'inizio come un efficace elemento nella graduale trasformazione dei motivi vegetali, originariamente oggettivi o simbolici, in motivi ornamentali, cosicché già molto per tempo possiamo osservare nell'antica arte egizia composizioni di fiori e foglie legati tra loro da gambi e steli non come lo sono nelle rispettive piante allo stato di natura, bensì come un amalgama di motivi in parte puramente geometrici e in parte oggettivamente vegetali⁶¹.

Sarà quindi nostro compito nell'esame dei vari stili che prenderemo in considerazione, ricercare anzitutto le forme vegetali oggettive (foglie, fiori, boccioli) e quindi trattare del modo in cui, ai fini della decorazione d'una data superficie, esse sono collegate tra loro. Si vedrà così che, nell'un senso o nell'altro, c'è un costante nesso storico di sviluppo dall'arte dell'antico Egitto a quella ellenistica, fino al momento cioè in cui i greci hanno portato tale sviluppo alla sua vetta più alta, in

⁵⁹ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 55.

⁶⁰ Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

⁶¹ *Ibidem*

quanto seppero da un lato dare ai singoli motivi particolari il carattere d'una perfetta bellezza formale e dall'altro - e questo è loro merito specifico - creare il modo più armonioso di collegare tra loro i vari motivi, quella "line of beauty"⁶² che è il tralcio, ritmicamente mosso.

Risulta quindi evidente la continuità d'uno sviluppo ininterrotto su di una stessa direttrice. Le prime immagini di piante possono essere apparse nell'arte per una ragione oggettiva o con un significato simbolico. A queste immagini, e di fatto solo a questi pochi tipi di figurazione, si ricollega tutto l'ulteriore sviluppo. A prendere a soggetto nuove specie di piante, quali appaiono allo stato di natura, non pensò nessuno, ancora per dei millenni. Perfino quando si fece sentire una tendenza a riavvicinare forme ornamentali geometrizzate di piante al loro modello naturale, essa si manifestò non con una raffigurazione dal vero, ma come una lenta e graduale naturalizzazione e vivificazione dei motivi ornamentali vegetali tramandati⁶³.

⁶² A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 56.

⁶³ Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

2.3.1 Origine dell'ornato a motivi vegetali nell'Antico Egitto

Due sono le piante considerate finora come inseparabili da tutta la cultura egizia e che si è ritenuto di veder raffigurate anche nelle arti figurative come simboli più usuali in tutti i monumenti artistici dell'antico Egitto: il loto e il papiro.

In merito al valore sociale di queste due piante per gli antichi egizi, l'opinione comune aveva un prezioso punto d'appoggio nelle relazioni lasciateci da Erodoto⁶⁴ sulla posizione ch'esse avevano nella loro vita domestica. Ed anche nei monumenti artistici si presentavano agli studiosi due profili di fiori, di cui l'uno - con una raggerà marcata di petali triangolari - fu identificato con il loto e l'altro - a campana, senza cenno di petali - fu identificato con il papiro⁶⁵.

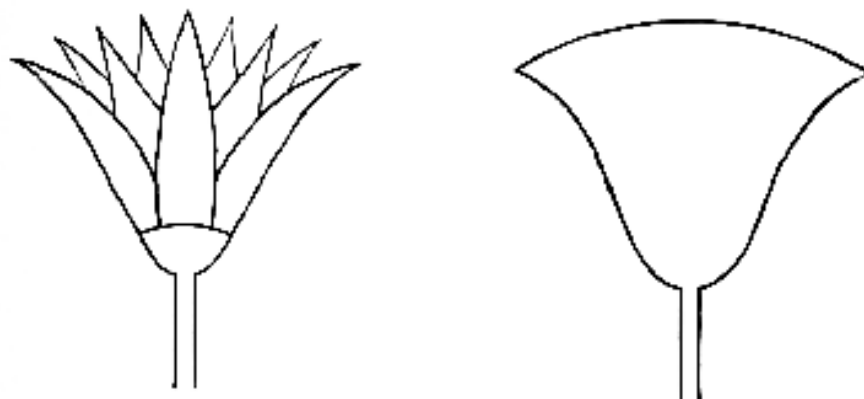
Nella realtà la corolla del fiore in cui finora si è voluto vedere il loto degli antichi Egizi è rappresentata da una corona di petali triangolari, mentre il papiro termina in una specie di ventaglio in cui molteplici fuscilli filiformi si irradiano tutto all'intorno, ma, poiché la riproduzione di una tale figura minutamente frastagliata sarebbe stata impossibile per un'arte che ancora non conosceva la prospettiva e si limitava a rappresentare su superfici piane con semplici linee di contorno, si suppose che l'artista dell'antico Egitto avesse immaginato i fuscilli del ventaglio come un'unica massa compatta a forma di campana, forma di cui gli riusciva facile disegnare il contorno. Un ruolo decisivo nell'identificazione dei due motivi nei profili del loto e del papiro ebbe un preteso simbolismo per cui il papiro veniva a rappresentare il delta del Nilo con le sue paludi e i suoi giunchi e canneti e il loto la zona più asciutta dell'alto Egitto.

Nell'arte del Regno Antico si incontrano i due profili abbastanza distinti uno dall'altro, ma in quella del Regno Nuovo - che, anche in confronto alle altre arti a noi note dei popoli di più antica civiltà, è da collocare in un'epoca lontanissima - si giunse a una stilizzazione in cui non è più possibile una netta distinzione tra i due tipi originari⁶⁶.

⁶⁴ Alicarnasso, 484 a.C. - Thurii, 425 a.C., storico greco antico. È considerato anche il "padre dell'etnografia" grazie alle sue descrizioni dei popoli cosiddetti barbari (Persiani, Egiziani, Medi e Sciti). Cfr. Max POHLENZ, *Herodot, der erste Geschichtsschreiber des Abendlandes*, Leipzig, Berlin 1937.

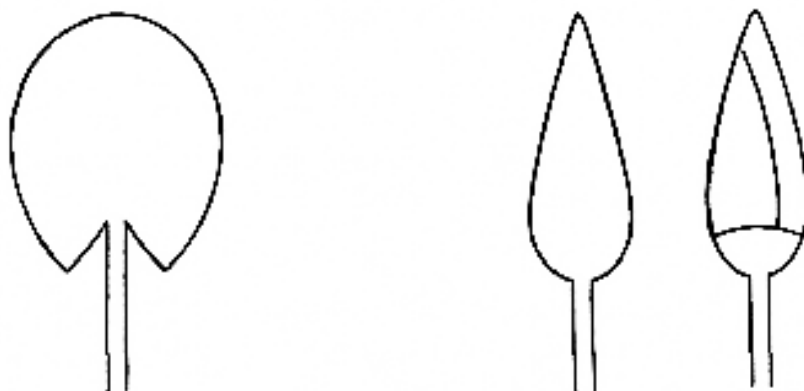
⁶⁵ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 63.

⁶⁶ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 59.



1. Da sinistra: *Fiore di loto visto di profilo*; *fiore di loto visto di profilo (il cosiddetto papiro)*, in A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 59.

Delle varie parti della pianta del loto che sono state raffigurate nell'arte egizia, la maggiore importanza va data naturalmente al fiore. Vogliamo perciò accennare brevemente dapprima alle altre parti meno importanti, il bocciolo e la foglia, per non doverci più tornare in seguito. La caratteristica della foglia di loto (fig. 9), come s'è detto, è la spaccatura, che spesso s'interna fino a metà della foglia stessa. La forma essenziale si può assimilare a quella d'una pala.



2. Da sinistra: *Foglia di loto*; *bocciolo di loto*, in A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 60.

La parte esterna, opposta allo spacco, è per lo più arrotondata a semicerchio, ma non di rado termina anche in forma appuntita e talvolta la punta appare anche un

tantino inclinata. La foglia del loto sarebbe passata nell'arte greca in quest'ultima forma, che presenta una grande somiglianza con quella dell'edera⁶⁷.

La foglia d'edera si presenta però nell'arte micenea in connessioni di un genere che è estraneo all'arte egizia, mentre è invece caratteristico della successiva arte ellenica.

Il *bocciolo di loto* nell'arte egizia ha la caratteristica forma di una goccia ed è spesso tracciato senza articolazioni o dettagli. Nella realtà il cuore del bocciolo della *Nymphaea lotus* è racchiuso entro quattro foglie di eguale lunghezza che lo ricoprono completamente. Per lo più nell'arte ornamentale egizia il bocciolo e il fiore del loto sono raffigurati alternati l'uno all'altro. I due motivi sono allineati per modo che quello principale, il fiore, si sopraeleva e tende spesso, con il tracciato dei calici che si allargano, a far toccare fiore a fiore, al di sopra dei boccioli raffigurati tra l'uno e l'altro. È già stato più volte rilevato che nelle file di fiori e boccioli di loto è da cercarsi l'origine della greca *kyma* e dell'*ovulo*. Ma il bocciolo di loto si ritrova talora anche senza i fiori, singolarmente o in immagini ripetute, e in tal caso normalmente serve a coronare una colonna o una travatura orizzontale⁶⁸.



3. Serie di fiori e boccioli di loto alternati, in A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 61.

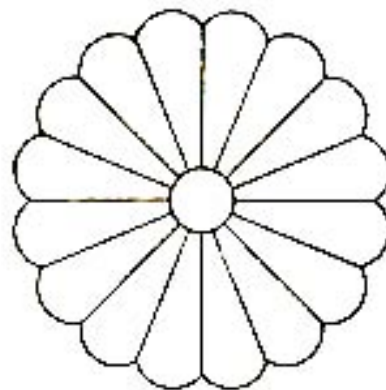
Il *fiore di loto* si trova raffigurato nell'antica arte egizia in tutte e tre le proiezioni in cui furono principalmente riprodotte immagini di fiori finché durò, il metodo di una stilizzazione su superficie.

Si tratta cioè d'immagini frontali, di profilo e di semiprofilo. Il fiore di loto in proiezione frontale è la rosetta. Accanto ai petali appuntiti che corrispondono alla corolla del fiore di loto, ve ne sono pure di quelli a forma di goccia, con l'estremità arrotondata volta all'esterno, un aspetto che è molto simile a quello delle foglioline che circondano il nodo del frutto. Anche in quest'ultimo caso si tratta comunque di un prodotto della

⁶⁷ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 60.

⁶⁸ Si spiegherà ulteriormente questa sua funzione a proposito del capitello con motivi di loto. *Ibidem*, p. 61.

pianta del loto è dimostrato dai monumenti storici, nei quali questo motivo appare evidentemente come equivalente a quelli del loto. Noi siamo però portati a spiegarci il modello con i petali arrotondati all'esterno piuttosto come una semplice variante del fiore dai petali appuntiti, quale risulta dalla stessa tipica disposizione del motivo centrale della rosetta, in cui l'elemento essenziale non è il particolare disegno dei petali, bensì il loro collocamento a corona radiante. Ammettiamo la possibilità di considerare la rosetta come un fiore di loto visto frontalmente⁶⁹.



4. *Fiore di loto con foglie aperte in veduta frontale (rosetta)*, in A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 62.

Per quanto ci è possibile affermare in base all'esame dei monumenti storici attualmente conosciuti, pare che si sia cominciato ad usare la rosetta nell'arte del Regno Nuovo. Tuttavia ne esiste almeno un esempio anche per il Regno Antico, e precisamente la statua di Nofret⁷⁰, il cui diadema è adorno di rosette, del tipo a petali arrotondati. Più tardi la rosetta divenne motivo ornamentale caratteristico dell'arte assira.

⁶⁹ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 62.

⁷⁰ Statue di Rahotep e Nofret. Rahotep fu un principe egizio durante la IV dinastia. Fu probabilmente il figlio del faraone Snefru e della sua prima moglie, anche se Zahi Hawass ha ipotizzato che il padre in realtà fosse. La scoperta della sua mastaba, avvenuta nel 1871 nella necropoli di Meidum, ha portato alla luce una pregevole coppia di statue che rappresentano Rahotep stesso e la moglie, Nofret. La statua di Rahotep porta iscritti i suoi titoli e le sue cariche: viene descritto come Gran Sacerdote di Ra a Eliopoli (con il titolo aggiunto di Maggiore dei Veggenti), Direttore delle Spedizioni e Supervisore delle Opere. Possiede anche un titolo conferitogli evidentemente dalla sua posizione in seno alla famiglia reale: Il figlio del re, generato dal suo corpo. Il fratello maggiore di Rahotep fu Nefermaat mentre suo fratello minore fu Ranefer. Rahotep morì giovane, e fu così il fratellastro Medjedu, più noto come Cheope, a diventare faraone alla morte di Snefru. Nofret e Rahotep ebbero tre figli (Djedi, Itu e Neferkau) e tre figlie (Mereret, Nedjemib e Sethtet). Sono tutti rappresentati sulle pareti della tomba di Rahotep.



5. IV Dinastia (2575-2465 a.C.), *Statue di Rahotep e Nofret*, Museo Egizio, Sala R32, Cairo, Egitto, 10x12 cm. <http://www.araldodeluca.com/root/archivio/scheda.asp?img=21015>

Ma la proiezione di gran lunga più importante in cui il fiore di loto ci si presenta nell'antica arte egizia, è senz'altro il profilo. Se ne riscontrano parecchi tipi diversi.

Un tipo, se non il più antico certo il più diffuso agli inizi, è quello che abbiamo già visto in contrapposizione al presunto papiro. Tipiche sono in esso le tre foglie appuntite del calice, tracciate una al centro e le altre due ai lati, a volte diritte ma più spesso leggermente incurvate verso l'esterno. Negli angoli acuti o meglio negli spazi triangolari tra due foglie del calice, sono disegnate di nuovo delle foglie o dei petali similmente appuntiti, e ancora altri, via via più piccoli, nei nuovi spazi a loro volta da essi determinati⁷¹.

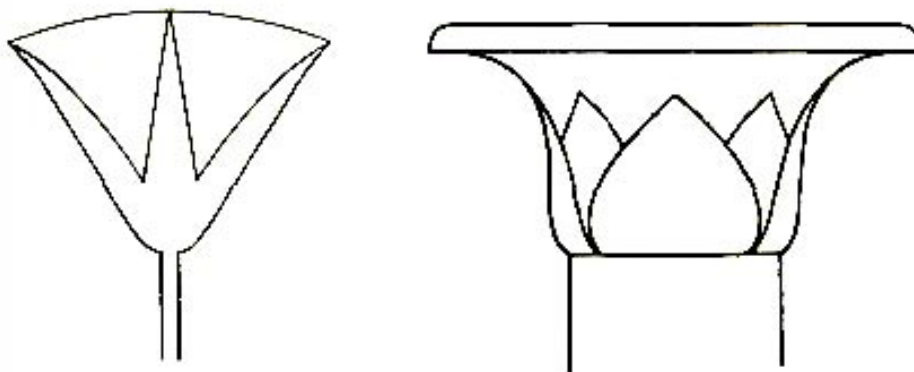
Tutti questi petali, che colmano successivamente i vari spazi, formano insieme la corolla del fiore, mentre le tre foglie più grandi dianzi citate ne formano il calice. Questo tipo di fiore di loto in profilo ha subito con il tempo talune schematizzazioni e, in seguito ad esse, anche delle leggere varianti. La schematizzazione consistette nel

⁷¹ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 65.

delineare solo le tre foglie del calice, tralasciando di disegnare singolarmente i petali e limitandosi a indicarli con una curva tracciata tra i vertici delle foglie del calice.

Un secondo tipo di fiore di loto è quello a *campana*, cui finora era stato senza eccezioni attribuito per modello il ventaglio del papiro. Esso si differenzia dal precedente per il profilo a campana e per la mancanza, almeno inizialmente, di qualsiasi cenno a foglie o petali, ma anche a confrontare tra loro i due tipi senza ricorrere a un terzo intermedio, scopriremmo certi tratti comuni a entrambi e che costituiscono un ponte tra l'uno e l'altro. L'inclinazione dei vertici verso l'esterno, ch'è così frequente nelle foglie del calice del primo caso, preannuncia appunto quella maggiore incurvatura che nel secondo determina la forma a campana. E per ciò che concerne la mancanza di un disegno di petali nel presunto profilo del papiro, è da rilevare la già citata schematizzazione del primo, la quale indica che si manifestava nell'antica arte egizia una tendenza a tralasciare i dettagli quando fossero state tracciate le linee essenziali⁷².

Dobbiamo tuttavia, data la frequenza con cui appare il profilo di papiro, cercare di individuare di là dalle considerazioni di carattere generale già svolte, i precisi moventi esterni che possono aver portato all'adozione del profilo a campana nella raffigurazione del fiore di loto⁷³.



6. Da sinistra: Fiore di loto in profilo con corona disegnata schematicamente. Capitello a forma di campana, del tipo a fiore di loto, in A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 65.

⁷² J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, pp. 66-69.

⁷³ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 65.

La rappresentazione figurativa del fiore di loto a tutto tondo in materiale duro (pietra) doveva di necessità portare ad una forma a campana senza la complicazione di scolpire le foglie o i petali. A prova di ciò egli cita il capitello a campana di fatto non è altro che un fiore di loto riprodotto in rilievo, nel quale i petali non sono elaborati plasticamente ma solo dipinti. Si sono anche trovate in certe tombe delle piccole colonnine, che sono evidentemente da considerare come degli amuleti e che dimostrano come la raffigurazione in rilievo dei fiori di loto debba essere stata assai varia e diffusa⁷⁴.

Si suppone perciò che il fiore di loto nel profilo a campana rappresenti non tanto il fiore in sé quanto un amuleto di loto e che come tale abbia trovato applicazione nell'arte decorativa su superficie, nella pittura e nel rilievo⁷⁵. Risulta complesso stabilire che cosa sia apparso diverso e speciale per gli antichi egizi nel fiore di loto a campana in confronto a quello del primo tipo da noi citato, e comunque difficilmente si troverà una spiegazione più fondata di quella che fa risalire tale motivo allo stadio e alle esigenze del passaggio attraverso la scultura in materiale duro.

Un delicato motivo di fiore o di bocciolo non era ad ogni modo il più atto alla funzione di mediazione tra la colonna portante e l'architrave che vi grava sopra, specialmente date le forme massicce proprie dell'architettura egizia. Ma anche l'altra ipotesi, secondo la quale tale tipo di capitello non sarebbe che l'eco riflessa di un'antica usanza di rivestire le colonne con ghirlande o festoni di loto, mi sembra andare troppo lontano ed essere assai scarsamente giustificata dalle caratteristiche generali di quest'arte. È assai più probabile che l'uso del motivo del loto per i capitelli abbia alla base un senso artistico assai primitivo che per gli antichi egizi - come indicano tutti i loro monumenti - deve aver avuto il valore di un preciso indirizzo, cioè il senso che ogni terminazione deve avere una sua elaborazione artistica⁷⁶.

Ogniquale volta un oggetto d'una qualche importanza, specialmente se di particolare lunghezza (per esempio un'asta), terminava con una punta, il senso estetico degli antichi egizi esigeva che si desse a questo termine, a questo capo, un'intonazione ornamentale.

In particolare tale postulato si faceva sentire quando la terminazione era in alto e si trattava di coronarla. Anche a coronamento orizzontale delle pareti in tutta la loro

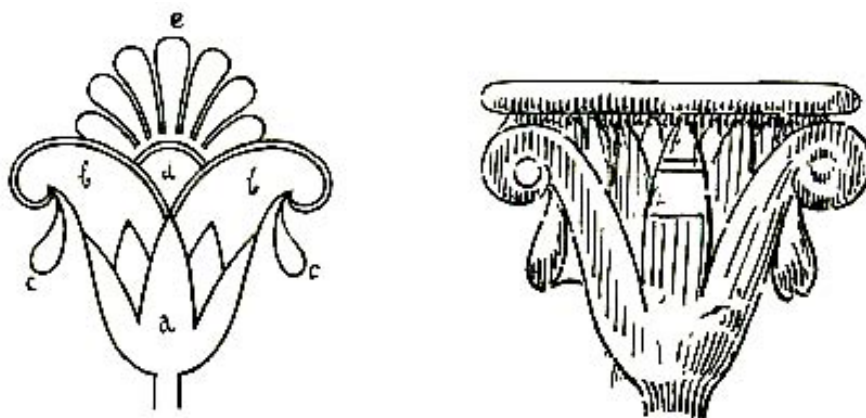
⁷⁴ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 70.

⁷⁵ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 65.

⁷⁶ *Ibidem*, p.66.

estensione si usò il tipico ornamento egizio della scanalatura come una cornice concava⁷⁷.

La terza proiezione in cui ci si presenta negli antichi monumenti egizi il fiore di loto è il “semiprofilo”. In esso possiamo distinguere tre parti distinte: una inferiore, che è caratterizzata all'attacco da una coppa che deriva il suo profilo dal fiore di loto (a) e si allarga verso l'alto in due volute divergenti (b) nelle cui anse è tracciata un'appendice a forma di goccia (e); una intermedia, che ha la forma di un'ugola arcuata (f-d) e che riempie l'angolo o cuneo formato dal dipartirsi delle due volute; un coronamento di foglie o petali a ventaglio. Quest'ultimo motivo, nella forma in cui si presenta nell'arte greca, è usualmente definito palmetta.



7. Da sinistra: Fiore di loto in semiprofilo (palmetta egizia). Fiore di loto di profilo con calice a volute, in A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 68.

La parte essenziale in questa proiezione è rappresentata dalle volute, in quanto sono l'elemento che più caratterizza l'insieme della rappresentazione. Esse sono da considerare come un prolungamento del calice del fiore visto lateralmente, come dimostra l'anello di congiunzione tra le diverse proiezioni rappresentato dal capitello in cui il calice non è dotato di foglie e petali sorgenti a ventaglio gli uni tra le altre, ma solo delle foglie triangolari del primo tipo di profilo⁷⁸.

⁷⁷ Difficilmente degli ornamenti possono avere un'origine così piattamente razionalistica quale quella attribuita dal Sybel alla scanalatura egizia, ch'egli ritiene risalire alla primordiale architettura in legno e precisamente al ripiegarsi dei segmenti di canna per il peso della trave da essi sorretta. È assai più probabile che il motivo ispiratore della scanalatura egizia sia quello stesso gusto del coronamento che è, per esempio, alla base dell'acconciatura d'una dea. Cfr. Heinrich von SYBEL, *Geschichte des ersten Kreuzzugs*, Bierter Nanb, Duffeldorf 1870.

⁷⁸ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 68.

Se però si considera che il motivo del calice a volute ha avuto un ruolo di così grande importanza nell'ornato stilizzato a motivi floreali presso tutti i popoli e in tutti gli stili che seguirono, non solo nell'antichità ma anche nel medioevo, particolarmente in quello saraceno, e fino ai nostri giorni, allora appare difficile attribuirne l'origine ad un'apparizione casuale come è da ritenere quella dell'incurvatura del calice nella *Nymphaealotus*. Il motivo a volute deve aver avuto alla base qualcosa di permanente, di generale, di classico, per poter essere assunto dappertutto tra i motivi più comuni ed essere penetrato ovunque come tale⁷⁹.

Ciò che distingue agli effetti artistici il fiore di loto con il calice a volute dal tipo con il calice a foglie erette, è la più netta separazione tra il calice e la corolla. E di fatto si manifesta a questo proposito un postulato artistico che, come indicano numerosi monumenti, fu osservato con particolare scrupolo, per lo meno da parte degli egizi del Regno Nuovo, postulato che portava ad un'accentuazione della forma del calice.

Un terzo elemento, tipico nel disegno della palmetta egizia è piccola ugola che viene a colmare l'ansa che si apre tra le due volute. Quest'ugola non è propria né della rosetta né della sua sezione. È piuttosto da pensare che operò anche qui un postulato artistico onnipresente nell'antica arte egizia e nel quale dobbiamo vedere uno dei principi stilistici originari fondamentali di quest'arte. Si tratta del postulato del riempimento delle anse. Ogni qualvolta due linee divergenti aprono un angolo, uno spazio, il senso stilistico degli egizi esigeva che quel vuoto fosse colmato con un qualche motivo⁸⁰.

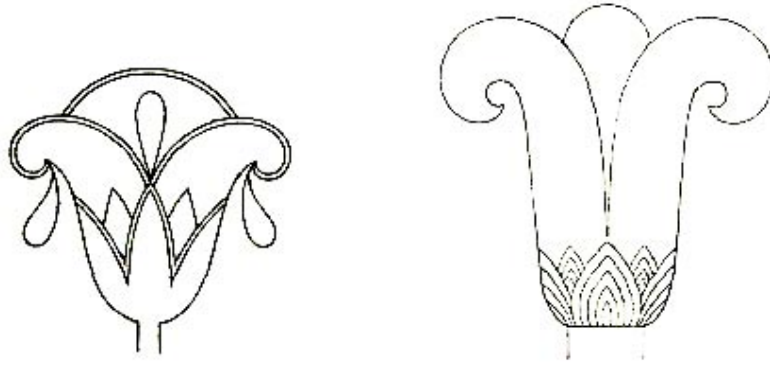
Questa essa si presenta senza il coronamento del ventaglio di petali, solo come riempitivo dell'ansa tra le volute del calice, gli appare come un bocciolo di loto rovesciato, e lo stesso avviene per le gocce nelle anse laterali.

Ma alla base dell'inserimento di questo riempitivo non è, comunque, come s'è detto, una significazione simbolica del bocciolo di loto, bensì principalmente un movente di natura estetico-decorativa.

Quanta importanza abbia avuto proprio il calice a volute nella composizione della palmetta egizia, appare più chiaramente che mai da quei numerosi esemplari nei quali viene a mancare il coronamento a ventaglio.

⁷⁹ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 69-70.

⁸⁰ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 76.



8. Da sinistra: *Palmetta egizia con le divisioni delle foglie disegnate schematicamente. Calice a volute con zipolo scoperto dal rigonfiamento a cuneo. Da Karnak, in A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 72.*

L'abbandono del coronamento a ventaglio ha avuto naturalmente per conseguenza che nel motivo a palmette così abbreviato è stata completamente soppressa pure la proiezione di semiprofilo⁸¹.

E rimasta solo quella del calice in profilo, e infatti la libera terminazione rappresentata dal calice a volute appare nell'arte del Regno Nuovo pienamente equivalente al semplice tipo di fiore di loto.

Queste sono le più importanti forme dell'ornato a motivi vegetali usate nell'antica arte egizia; resta ora da stabilire in che modo avvenne che tali motivi vegetali venissero legati tra loro allorché si trattò di decorare con essi sia delle strisce o bande, sia superfici più vaste. Per lo più si presentava un allineamento senza alcun elemento di congiunzione: il motivo artistico si limita ad un alternarsi di fiori e boccioli di grandi ventagli di petali e di piccoli elementi intermedi appuntiti⁸².

Fiori e boccioli o palmette di loto, messi in tal modo in fila, si prestavano benissimo per la decorazione di una striscia prolungata, come un cornicione, un fregio, una bordura, ma si adattavano meno bene a riempire una superficie più ampia, il che era reso inoltre più difficile dalla direzione a senso unico dei singoli motivi. Una via d'uscita fu trovata con il collocare due di tali file parallele, ma volte l'una verso l'alto e l'altra verso il basso, per modo che i motivi dell'una s'inserivano come denti negli interstizi dell'altra⁸³.

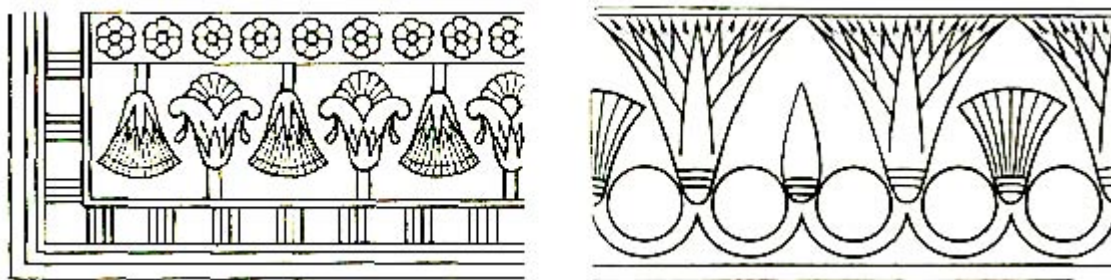
⁸¹ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 75.

⁸² J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 78.

⁸³ Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

La direzione a senso unico, verso l'alto o verso il basso, veniva così neutralizzata e si poteva, ripetendo a piacere l'operazione, decorare anche superfici di maggiore ampiezza, senza con ciò trasgredire alla direzione unica. Ma sostanzialmente non si usciva neanche così dallo schema del semplice allineamento in strisce. L'arte del Regno Nuovo però non si fermò ad esso, ma seppe legare tra loro i singoli motivi vegetali per mezzo di linee arcuate⁸⁴.

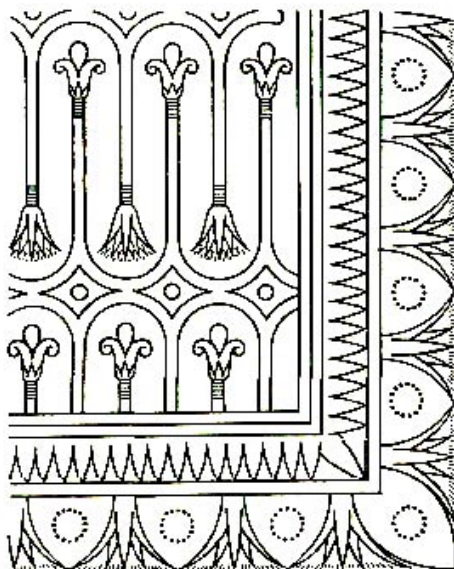
Un altro tentativo a sé stante di collegare tra loro i motivi ornamentali del loto va qui ricordato, e non già perché si tratti di un esempio rilevante per i successivi sviluppi, bensì solo dal punto di vista dell'interesse generale. Anche da esso intatti potremo ancora una volta dedurre come gli antichi egizi non si siano affatto fermati nelle loro raffigurazioni originarie, ma abbiano tentato di riprodurre i motivi ricorrenti della loro arte ornamentale nel modo più vario e molteplice⁸⁵.



9. Da sinistra: *Bordura con file contrapposte di palmette e fiori di loto di profilo. Fregio ad arco con fiori di loto e boccioli*, in A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 75-76. Vi scorgiamo i fiori di loto alternati una volta a boccioli e una volta a varianti del profilo di loto del tipo a palmetta, e li vediamo quali la tecnica della pittura su parete deve averli liberamente derivati come in un gioco dalle loro forme originali, ma collegando fra loro i tre motivi per mezzo di steli disegnati a semicerchio.

⁸⁴ Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

⁸⁵ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 76-77.



10. Da sinistra: *Decorazione interna di un fregio ad arco con palmette e fiori di loto di profilo contrapposti*, in A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 77. Serie di tralci arrotondati in cerchi e collegati l'uno all'altro da tangenti, da ciascuna delle quali si diramano un fiore e un bocciolo di loto. I singoli cerchi hanno ciascuno per riempitivo una rosetta.

Una composizione di steli incurvati e fiori di loto nei diversi profili che conosciamo, la ritroviamo nelle non rare raffigurazioni che devono rappresentare i due Regni dell'alto e del basso Egitto, per esempio in Lepsius⁸⁶. Lo slancio elegante delle linee e la maniera in cui sono aggruppati tra loro i fiori preannunciano ciò che seppero poi fare i greci con questi motivi in libero movimento anziché schematicamente fissi. Ma il significato della raffigurazione in parola non era tanto ornamentale quanto piuttosto oggettivo e anche perciò, a quanto ci è dato di vedere, non ha avuto ulteriori sviluppi⁸⁷.

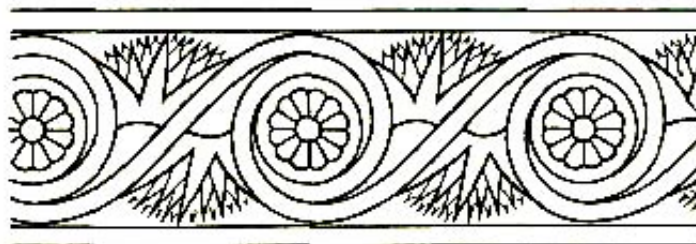
Il collegamento di motivi di loto allineati per mezzo di linee arcuate non ha alcun modello nella realtà naturale. Se per la stilizzazione di fiori di loto, che nella pluralità dei tipi (particolarmente in quelli a campana e a voluta) rispecchia solo le sembianze reali del fiore, possiamo chiamare in causa le insufficienze di un'arte per molti aspetti ancora primitiva, vergine da influssi esterni e che crea originalmente i suoi motivi, una simile giustificazione non ha più valore per le linee arcuate di collegamento tra i motivi floreali, poiché evidentemente qui non si intese solo copiare la natura, ma si volle costruire un armonioso collegamento a uno scopo ben determinato di carattere

⁸⁶ Karl Richard Lepsius, pioniere dell'egittologia e della moderna archeologia. Cfr K. R. LEPSIUS, *Das Tottenbuch der Ägypter nach dem hieroglyphischen Papyrus in Turin mit einem Vorworte zum ersten Male Herausgegeben*, Otto Zeller Verlag, Osnabrück 1842, pp. 34-56.

⁸⁷ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 80.

prettamente artistico. Il fregio curvilineo dell'antico Egitto non può quindi essere stato altro che puro ornamento⁸⁸.

La spirale nella decorazione di superfici piane è originariamente un elemento meramente lineare e quindi geometrico. Arti assai primitive e prive di influenze dall'esterno, che non conoscevano l'ornato a motivi vegetali, abbiano raffigurato delle spirali con straordinaria scioltezza.

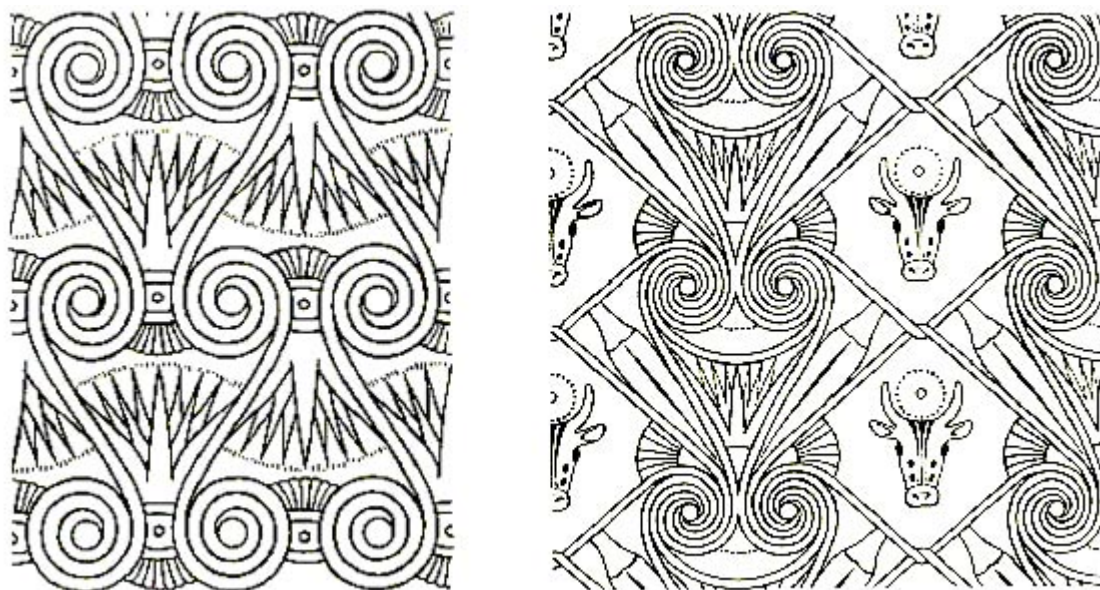


11. Spirale con fiori di loto che riempiono le anse, in A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 79. I cunei formati dalle linee di congiungimento con il margine esterno delle spirali hanno per riempitivo profili di loto. L'elemento ornamentale essenziale è qui la spirale mentre i fiori sono solo un'aggiunta, voluta dal postulato del riempimento dette anse.

Con la spirale si possono però anche ornare intere superfici nelle composizioni più varie. In questo caso quindi i fiori di loto non sono più solo dei riempitivi, ma servono pure a collegare tra loro le varie spirali e con ciò a rappresentare con esse quella composizione d'insieme che decora tutta la superficie⁸⁹.

⁸⁸ Lo stesso porrebbe dirsi di un altro genere di collegamento tra motivi di loto. Si trovano spesso degli steli coronati da un fiore di loto ma anche costellati da piccoli oggetti a forma di goccia, il cui prototipo è evidentemente lo stesso che per i riempitivi delle anse del calice a volute. A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 78-79.

⁸⁹ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 81.



12. Da sinistra: *Decorazione interna con spirali e loto che riempie le anse. Decorazione interna con spirali, loto che riempie le anse e bucrani.*, in A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 80-81. I fiori di loto non sono più solo dei riempitivi, ma servono pure a collegare tra loro le varie spirali e con ciò a rappresentare con esse quella composizione d'insieme che decora tutta la superficie.

Quali oggetti naturali o quali prodotti della tecnica abbiano potuto portare alla scoperta del motivo della spirale, bensì quale sia stata la più semplice forma geometrica da cui nel progresso artistico possa essere sorta la spirale. Il motivo planimetrico che più le si avvicina è quello del cerchio. Il cerchio è la più perfetta delle figure planimetriche, in quanto risponde in tutti i sensi al postulato della simmetria. Uno sviluppo articolato di tale motivo si ebbe soprattutto con la sua ripetizione in cerchi concentrici o con l'accentuazione del centro. Con il collegare tra loro più cerchi si trovò l'elemento della tangente. Cerchi concentrici collegati da tangenti sono però assai simili nell'apparenza esteriore alla semplice striscia a spirali⁹⁰.

Per spiegare la presenza del motivo della spirale nell'antica arte egizia non occorre dunque affatto risalire al calice a volute del fiore di loto, ma possiamo considerarla - alla pari del zig-zag, degli anelli concentrici, dell'ornato a scacchi, ecc. - come motivo geometrico di un'arte ornamentale precedente, come del resto questi stessi motivi ci si presentano negli stili indubbiamente geometrici di altri popoli la cui arte è rimasta ad uno stadio più rudimentale, e in particolare dei maori della Nuova Zelanda⁹¹.

⁹⁰ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 82.

⁹¹ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 87-89.

Concludendo, l'arte egizia è stata la prima ad assumere elementi di carattere sicuramente vegetale tra le figure puramente ornamentali. Se vi è stato qualche precedente presso altri popoli, ne sarebbe comunque scomparsa ogni traccia, poiché, almeno fino ad oggi, non se ne è infatti scoperta alcuna. Gli egizi hanno infatti creato dei tipi di ornamento di valore perenne⁹².

D'altra parte si riscontrano anche abbastanza spesso figure umane rappresentate a fini puramente decorativi, ma tale fatto non ci sorprende più tanto, dopo che abbiamo visto come la raffigurazione plastica di esseri naturali a fini ornamentali sia stata adottata dall'uomo già ad uno stadio di sviluppo arretrato come quello dei trogloditi. Nelle capacità esecutive questi ultimi erano alquanto più addietro degli egizi, ma nell'ideazione artistica il divario era assai minore. Infatti il rappresentare una figura umana in tutto tondo come manico di un cucchiaio non implica sostanzialmente nulla di superiore al rappresentare allo stesso fine una renna, specialmente se quest'ultima raffigurazione è eseguita in modo così artistico⁹³.

⁹² A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 89.

⁹³ *Ibidem*, p. 90.

2.3.2 La Mesopotamia

La seconda delle più antiche civiltà artistiche orientali ad avere un ruolo ed un'influenza preminente fu, dopo l'egiziana, quella mesopotamica. Purtroppo i monumenti artistici che ce ne sono rimasti risalgono all'epoca relativamente tarda della signoria degli assiri⁹⁴.

Nell'arte assira vediamo affrontato e risolto per la prima volta in modo più o meno consapevole il problema - così fondamentale per il successivo sviluppo delle arti tra i popoli del Mediterraneo - della separazione tra orlatura, bordo e copertura, tra cornice e corpo, tra ciò che staticamente è funzionale e ciò che staticamente è irrilevante⁹⁵.

Invece tra gli assiri ci si presenta per la prima volta un sistema pienamente sviluppato di armoniche incorniciature che si incontrano agli angoli in modo artisticamente risolto. In stretto nesso con questa particolarità è da considerare il fatto che gli assiri seppero decisamente far proprie le conquiste degli egizi in tema di elementi vegetali e dei loro possibili collegamenti armonici e le applicarono su scala più vasta e in maniera più precisa. Gli elementi dell'ornato assiro a motivi vegetali traggono dunque origine da quelli egizi⁹⁶.

Quanto al nastro intrecciato è anzitutto da rilevare ch'esso può essere considerato come una proprietà caratteristica dell'arte mesopotamica. poiché motivi del genere non se ne sono fino ad oggi trovati in quella egizia. Il nastro intrecciato, nella storia dello sviluppo dell'ornato vegetale, ha avuto presso i greci solo una volta una parte di valore secondario e in epoca relativamente avanzata.

Circa la forma del bocciolo c'è poco da dire: di diverso in confronto al tipo egizio è qui il modello a scaglie.¹¹⁸ La palmetta rivela invece un maggiore distacco dallo schema egizio del loto visto frontalmente (la palmetta egizia di loto della figura 16). Mentre infatti in questo modello c'è un certo equilibrio nelle proporzioni tra il calice e il ventaglio, e se uno prevale è il calice, in quello mesopotamico è diventato del tutto preponderante il ventaglio. Il calice qui non ha più le accentuate volute del motivo egizio, ma è caratterizzato solo da due leggeri cornetti volti verso l'esterno, mentre tra

⁹⁴ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 100.

⁹⁵ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 92-93.

⁹⁶ Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

questo calice e il ventaglio si inserisce un secondo più ampio calice, le cui volute fortemente marcate volgono non verso l'esterno e il basso ma verso l'alto e l'interno⁹⁷.

Tuttavia, nonostante tali diversità, mi sembra che il legame con la palmetta egizia sia egualmente evidente: alla base di entrambi i motivi è la stessa particolare proiezione, che difficilmente potrebbe essere stata ideata indipendentemente nei due paesi. Si è creduto riconoscere in certe raffigurazioni dell'arte fenicia delle forme intermedie tra il loto egizio e la palmetta assira, e se ne parlerà più avanti nel trattare dell'ornato fenicio a motivi vegetali, mentre qui desidero limitarmi a notare che proprio quel motivo che appare del tutto nuovo nella palmetta assira - il secondo calice con le volute che si inarcano verso l'alto e l'interno - ha esso pure avuto il suo prototipo già nell'arte egizia. Sarebbe del tutto erroneo pensare alla pianta della palma come elemento ispiratore della palmetta assira⁹⁸.

È vero che i ventagli delle palme nei bassorilievi assiri sono rappresentati in maniera del tutto simile a quelli delle palmette, ma vi manca l'elemento caratteristico di ogni palmetta: il calice a volute. Può darsi bensì che nel rappresentare il ventaglio della palma si sia preso a modello lo schema ornamentale già esistente della palmetta, come una soluzione che si offriva già pronta, ma non può di certo essere avvenuto l'inverso⁹⁹.

Per quanto concerne infine il terzo motivo dell'orlatura in discussione, e cioè il fiore a tre petali, anch'esso si richiama al loto egizio, non però alla sua forma tipica ma ad un'altra, assai usata dal Regno Medio (XI e XII Dinastia) in poi, ma che si ritrova talvolta già nel Regno Antico. Si tratta di un motivo a corona.

Spesso però lo stesso motivo non si appuntisce verso la sommità, ma termina in una forma schematizzata di fiore di loto per cui io preferisco ritenere questo motivo egizio come derivato da quello del fiore e del bocciolo, della cui preminente applicazione in funzione coronante si è già parlato¹⁰⁰.

In generale è da osservare che i predetti motivi ornamentali vegetali assiri rappresentano innegabilmente una continuazione di quelli egizi in senso puramente ornamentale. In essi risulta ancora più difficile che nella stilizzazione egizia riconoscere le forme naturali che ne sono alla base.

⁹⁷ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 96-97.

⁹⁸ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 96-97.

⁹⁹ *Ibidem*

¹⁰⁰ *Ibidem*

Il collegamento dei motivi vegetali allineati, effettuato a mezzo di linee arcuate, era in uso, come abbiamo visto, già nell'arte egizia del tempo dei Ramessidi. Mentre però in quel caso si trattava di veri archi a tutto sesto, d'una bellezza e d'uno slancio rimarchevoli, gli archi appiattiti della bordura assira danno invece una impressione meno gradevole¹⁰¹.

Si tratta del fatto che le strisce di collegamento, tracciate ad archi appiattiti, non si fermano come gli archi egizi) alla base del motivo vegetale, rimanendone staccati, ma al contrario appaiono legati ad essi per mezzo di un specie di uncino, di giuntura, di là dalla quale, all'attacco con il bocciolo, entrambi i nastri di collegamento, provenienti da sinistra come da destra, si riversano in volute, che vengono a identificarsi con il calice del bocciolo, un calice del tutto simile a quello della palmetta del modello egizio¹⁰².

Il fiore invece appare unito alle strisce collegate solo dall'elemento della giuntura. Il calice all'attacco del bocciolo e le giunture rappresentano pertanto degli elementi nuovi, che possiamo mettere all'attivo dei mesopotamici sulla via di un consapevole progresso nell'arte decorativa¹⁰³.

L'arte ornamentale assira ci presenta inoltre un altro motivo vegetale, che fu in seguito largamente diffuso e che per la sua frequente applicazione da parte degli assiri può essere considerato originario appunto dalla Mesopotamia: la cosiddetta melagrana. Si suole designare con questo nome un motivo ornamentale di forma rotonda alla cui sommità è collocata una corona di tre foglie¹⁰⁴.

Esso si trova, come abbiamo detto, molto frequentemente nell'arte assira, talora anche in allineamenti a modi bordura, nel qual caso i singoli esemplari sono collegati tra loro da linee arcuate, che si uniscono alla base della melagrana tramite il consueto uncino. Sarebbe però anche pensabile che questa melagrana sia una variante di un motivo egizio di coronamento derivato dal loto, in cui si ha allo stesso modo una corona di foglie che si leva sopra un disco, però con in mezzo un elemento che da all'insieme un aspetto come di balaustra¹⁰⁵.

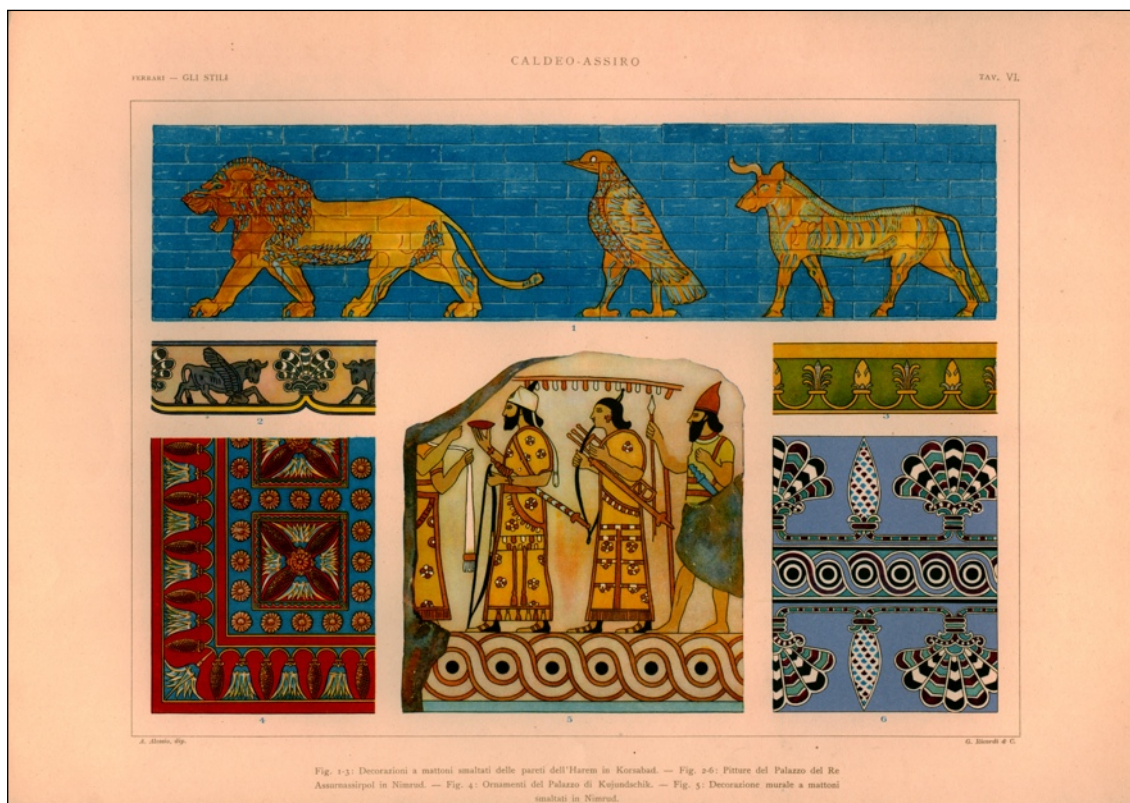
¹⁰¹ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 101.

¹⁰² Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

¹⁰³ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 100-101.

¹⁰⁴ Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

¹⁰⁵ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 102-103.



13. : Giulio FERRARI, *Caldeo-Assiro*, cromolitografia, in Giulio FERRARI, *Gli stili nella forma e nel colore. Rassegna dell'arte antica e moderna di tutti paesi*, C. Crudo & C., Torino 1925, 4 voll., I vol., tav. VI. Tavola rappresentante alcuni dei modelli di decorazione assira.

La melagrana disegnata su archi si ritrova anche più tardi, nei cosiddetti vasi cirenei, e ne anticipo qui un cenno solo perché in quei vasi gli archi sono ordinati in due serie che si intersecano a vicenda.

Il motivo ornamentale da essi più usato, accanto al nastro intrecciato, è stata la rosetta¹⁰⁶. Del suo presentarsi e del suo significato nella antica arte egizia. Ciò che differenzia la rosetta egizia da quella assira è che quest'ultima ha spesso le foglie fregiate di un reiterato zig-zag ciò che è caratteristica tipica della decorazione assira a colori.

Non è assolutamente dimostrabile la supposizione di coloro che tendono a spiegare tutto con la tecnica, che cioè la rosetta sarebbe derivata dalla lavorazione dei metalli. Se nell'arte assira la rosetta non rivela tanto chiaramente la sua origine come motivo vegetale quanto nell'arte egizia, nella quale appare spesso raffigurata in cima a un

¹⁰⁶ Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

lungo stelo, lo si può spiegare anche già con l'inclinazione degli assiri a una semplice stilizzazione, che si manifesta del pari anche nel profilo di loto e nella palmetta¹⁰⁷.

L'albero sacro è un'altra figura introdotta degli assiri e ricorrente nei motivi ornamentali. Tale albero era il mezzo più adatto per la separazione di due animali posti l'uno dirimpetto all'altro nello "stile araldico". L'elevato carattere simbolico che gli si è variamente attribuito può essere stato determinante per la sua origine, che non ci è però più dato di controllare, ma in seguito la sua funzione essenziale fu certamente solo decorativa, come è dimostrato pure nel suo passaggio negli altri e più diversi stili, specialmente in quello greco (vaso di fiori). Ciò che qui ci preme rilevare è il significato dell'albero sacro nello sviluppo dell'ornato a motivi vegetali.

L'albero, nella sua sembianza naturale e nel nudo aspetto della sua sagoma, non è di regola così adatto come una composizione vegetale, raffigurante in certo senso un arbusto, ad una stilizzazione simmetrica relativamente complessa. È perciò che esso di fatto non è stato quasi mai: preso largamente a modello nell'arte ornamentale¹⁰⁸.

Gli antichi artisti egizi, quando dovevano raffigurare degli alberi per il loro significato oggettivo, come per esempio per indicare un giardino, li rappresentavano in forma naturalistica, senza simmetria, pur se l'esecuzione era schematica. Gli assiri invece, in questi casi, usavano, per lo meno nella rappresentazione di palme, i simmetrici ventagli della palmetta. Ma quello che ci si presenta il cosiddetto albero sacro non può in realtà essere finito un albero vero e proprio. Si tratta piuttosto di una compone quasi a forma di un mobile ornamentale, consistente in due assi quadrangolari che, come nei mobili assiri, sono legati tra loro da una specie di cerniera. L'asse inferiore si erge da una palmetta accorciata (senza ventaglio), mentre quello superiore è coronato da una palmetta con il suo ventaglio. Le cerniere sono costituite ciascuna da due palmette senza ventaglio, volte l'una verso l'alto e l'altra verso il basso, proprio con la stessa funzione di marcare gli attacchi che abbiamo potuto osservare nella palmetta egizia accorciata.

Se già l'asse non ha affatto le caratteristiche di un tronco di albero, così anche gli intrecci di nastri e palmette che vi fanno perno non danno in alcun modo l'impressione di una chioma d'albero. Si tratta di una serie di palmette che corrono tutt'intorno al fusto, legate tra loro da strisce arcuate. Ogni palmetta - fatta eccezione per le tre della sommità - è a sua volta legata direttamente al fusto da un nastro.

¹⁰⁷ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 102-103.

¹⁰⁸ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, pp. 102-105.

Quanto alla maniera in cui nell'arte assira vengono collegati tra loro i motivi ornamentali di fiori e boccioli, è già stato rilevato che normalmente ciò avviene a mezzo di linee arcuate. La spirale semplicemente non esiste tra i motivi ornamentali degli assiri. Sono bensì frequenti le spirali — nelle loro opere d'arte — nell'esecuzione di barbe fluenti e di chiome inanellate nelle figure umane, ma cercheremmo invano in tutta l'arte mesopotamica la spirale come motivo ornamentale, specialmente come elemento di collegamento tra motivi ornamentali vegetali, e ciò ha da essere notato in modo particolare, specialmente in rapporto all'importanza ch'essa ha avuto nella storia di questo tipo di ornato, sia tra gli egizi, come abbiamo visto, e sia nell'arte greca¹⁰⁹.



14. Da sinistra: *Rilievo assiro di un albero sacro affiancato da due genii alati*, scultura su pietra, Vorderasiatisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Berlino. *Disegno dell'albero sacro assiro*, in A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 105.

¹⁰⁹ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 106.

2.3.3 Fenicia

Il ruolo dei fenici nello sviluppo delle antiche arti ornamentali sembra consistere non tanto in un superamento dei moduli preesistenti secondo una propria impronta nazionale, quanto piuttosto in altre due circostanze che hanno avuto una grande influenza nell'ulteriore sviluppo storico dell'arte, specialmente di quella ornamentale.

È anzitutto il fatto che i fenici, in quanto dediti ai traffici per mare, hanno assicurato la più larga diffusione alle forme artistiche egizie e poi anche - seppure in minor misura - a quelle mesopotamiche, e ciò tanto esportando i prodotti originali dei due popoli, come pure - e questo va particolarmente rilevato - portando sui mercati imitazioni fenicie¹¹⁰.

A questo si lega direttamente anche la seconda circostanza che ha reso così decisivo l'apporto dei fenici alla diffusione su tutti i lidi del Mediterraneo dei motivi ornamentali allora in uso, e cioè il fatto che, in seguito a una fabbricazione in massa, destinata a scopi commerciali, di oggetti di adornamento e d'uso domestico, andò perduto nelle relative decorazioni e fregi pure quel residuo di significato oggettivo o simbolico che ancora rimaneva nell'arte degli antichi egizi e caldei alle figure mitologiche biforme come la sfinge, il grifone, ecc., e ai loro motivi vegetali come il loto. Quei motivi, che in origine erano stati oggettivi, divennero nelle mani dei fenici nient'altro che meramente ornamentali¹¹¹.

Anche la separazione tra cornice e contenuto, così come l'uso e la composizione dei motivi ornamentali secondo certe regole che si adeguano ai procedimenti tecnici e alle strutture degli oggetti da fregiare, quella cioè che è detta la maniera " tettonica " dell'ornamentazione, hanno avuto da parte dei fenici una gran cura nell'esecuzione e ne sono state incrementate¹¹².

Tipiche sono al proposito proprio quelle opere delle arti minori fenicie che più di tutte finora ci hanno messo in grado di avvicinarci alle particolarità dell'arte di questo popolo: le tazze di metallo con le loro strisce concentriche e la loro articolazione verticale all'interno delle singole strisce, un tipo di ornato che sa trovare il giusto mezzo tra una varietà caotica di segni ed una rigida composizione geometrica. Così stando le cose, sarebbe da aspettarsi che i fenici abbiano dato un qualche loro

¹¹⁰ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 107.

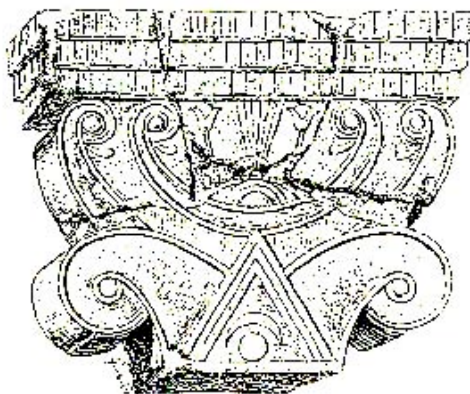
¹¹¹ Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

¹¹² J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 113.

contributo, se non ad un progresso in generale di tutta l'arte decorativa antica, almeno allo sviluppo di singoli motivi ornamentali¹¹³.

Nella realtà essi non si sono infatti limitati a un semplice arricchimento dell'arte ornamentale mediterranea mediante l'accoppiamento di elementi presi da due diverse fonti (come per esempio il nastro intrecciato assiro accanto al zig-zag egizio), ma hanno anche portato avanti, come si può constatare, la raffigurazione di un motivo - e precisamente di un motivo vegetale - in una particolare maniera puramente ornamentale. Questo è un motivo composito, slanciato, che possiamo chiamare l'albero a palmette fenicio¹¹⁴ che ha alla base l'albero a palmette egizio, inserendo e sovrapponendo calici di fiori, i quali sono sormontati alla sommità da un mazzo di elementi vegetali a raggerà.

Confrontandolo con un modello di capitello cipriota si può notare come in quest'ultimo alla base un calice fortemente marcato con le volute tracciate verso il basso, sopra ad esso altri calici con le volute in senso inverso e infine, alla sommità, il mazzo a raggerà di motivi vegetali¹¹⁵.



15. Capitello cipriota con albero a palmette, in A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 110. In questo caso l'albero a palmette funge da elemento di separazione tra gruppi di figure che si ripetono alternandosi regolarmente, mentre altre volte.

¹¹³ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 108.

¹¹⁴ *Ibidem*

¹¹⁵ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 114.

Lo stesso concetto informativo è alla base degli alberi di palmette su maniglie, come per esempio su In questo caso l'albero a palmette funge da elemento di separazione tra gruppi di figure che si ripetono alternandosi regolarmente, mentre altre volte esso ha la stessa funzione dell' "albero sacro" nel bassorilievo assiro, cioè di separazione tra due figure contrapposte in assoluta simmetria. Si vede da ciò come i fenici sapevano utilizzare ai loro fini prevalentemente decorativi questo schema ornamentale araldico. Sempre però troviamo il calice a volute verso l'alto integrato con un ventaglio di steli e di fiori di loto, mai con il comune ventaglio di palmetta. In forma accorciata troviamo spesso il ventaglio a corona fatto di giunchi o steli (senza i fiori a campana) insieme con il calice superiore a volute verso l'alto, che avvolge a semicerchio il ventaglio stesso¹¹⁶.

La palmetta assira unisce infatti in sé entrambi i motivi in discorso, quello cioè della palmetta egizia di loto e del cosiddetto bouquet (o albero a palmette) fenicio, per modo che al calice superiore a volute verso l'alto appare sovrapposto un semplice ventaglio di palmetta. Una tale commistione dei due motivi non ci si è mai presentata né nell'arte egizia né in quella fenicia. La palmetta assira, nonostante il calice a volute verso l'alto, rappresenta un motivo vegetale singolo, così come la palmetta di loto egizia con cui per tutto il resto si identifica, mentre invece le figure egizie e fenicie a calici con volute verso l'alto sono motivi composti che si ergono a forma d'albero, sovrapposizioni di calici di varia forma con fiori che se ne diramano dalle anse¹¹⁷.

Per le sembianze esteriori della costruzione l'albero a palmette egizio-fenicio ricorda l'albero sacro dell'arte assira. Allo scopo proposto in questa ricerca è sufficiente che si sia dimostrato l'intimo nesso genetico che deve esserci stato tra i motivi floreali stilizzati egizi da una parte e quelli assiri e fenici dall'altra. Può rimanere ancora un quesito insoluto quello del come sia sorto un rapporto fra questi ultimi, ma a me sembra probabile che forme mesopotamiche siano derivate direttamente dall'arte egizia, senza la mediazione dei modelli che ci sono tramandati nei monumenti fenici.

Per ciò che riguarda in particolare il tipo dell'albero a palmette, possiamo scorgere in esso una piacevole elaborazione ornamentale in una forma elementare egizia, che fu perseguita nell'arte fenicia sino ai tempi dell'egemonia artistica degli eleni¹¹⁸.

¹¹⁶ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 110.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 112-114.

¹¹⁸ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 115.

2.3.4 L'arte micenea

La cosiddetta arte micenea è la più antica tra le arti che, sorte sul territorio di quella che fu poi l'Ellade, emergono dagli scavi con testimonianze indubbie di un ornato vegetale. C'è chi propende per un'origine ellenica pura, mentre altri ancora - in base alla larga diffusione dei monumenti attribuibili a quest'arte - parlano di un popolo misto che avrebbe abitato le isole e le coste vicine. Quest'ultima ipotesi è la più rispondente al concetto che si ha della successiva formazione del popolo greco. Ma, essendo ancora le opinioni così divise, ci conviene rinunciare per ora a dare una precisa base etnografica alle nostre considerazioni sui cimeli dell'arte micenea o, per essere più esatti, sull'ornamentazione vegetale che appare su di essi. Tenteremo invece di caratterizzare anzitutto quest'arte esclusivamente da quei punti di vista che ci interessano ai fini del compito che ci siamo prefissi, e forse, rifacendo il cammino in senso inverso, ce ne verrà la possibilità di trarre qualche conclusione sulla questione etnografica¹¹⁹.

L'arte micenea ha fatto largo uso di ornamenti a motivi vegetali, in particolare motivi di fiori, boccioli e foglie per se stessi, e successivamente i modi in cui vengono collegati tra loro e la loro applicazione nella decorazione di superfici¹²⁰.

Non sono rappresentati nell'arte micenea motivi in cui si possano chiaramente individuare dei boccioli, quali sono tipicamente quelli che si alternano ai fiori nell'arte egizia. Anche di foglie è da citare una sola specie, che in seguito ebbe larga applicazione nell'arte decorativa, e cioè la cosiddetta foglia di edera¹²¹.

Dobbiamo riconoscere che gli artisti micenei furono i primi a inventare il vivido e movimentato tralcio vegetale, se ne può dedurre pure che essi abbiano già conosciuto e applicato i due schemi di tralci ondulati che era possibile tracciare all'interno di una bordura e che perciò dovevano rimanere validi per sempre.

Uno è il tralcio ondulato continuato. Consiste in una linea ondulata ininterrotta da cui si diparte, alla metà di ogni tratto ascendente o discendente, un tralcio leggermente arrotondato nella direzione opposta, all'indietro. A queste diramazioni non si congiungono motivi né di fiori o boccioli né di foglie. Il tralcio ondulato continuato

¹¹⁹ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 123.

¹²⁰ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 120.

¹²¹ *Ibidem*, p. 121.

divenne uno dei motivi più usuali nell'arte ellenica e tale è rimasto in tutti gli stili successivi fino ad oggi. Eppure non ve ne era traccia nell'antica arte orientale¹²².

Il libero slancio naturalistico che si manifesta nell'ornato a tralci lo si può infatti notare, ad un'attenta osservazione, anche in singoli motivi floreali. Il motivo del semplice trifoglio, nel quale due foglie più o meno incurvate a volute fungono da calice, da cui la terza foglia si leva diritta al centro come un riempitivo a coronamento.

Non sono dunque tanto i motivi vegetali in se stessi, ma è il modo in cui vengono trattati a dimostrare nei cimeli della civiltà micenea una creazione artistica autonoma. Proprio i motivi floreali più in uso in quest'arte tradiscono meglio la parentela con i più antichi tipi egizi con calici a volute. Vedere in questi motivi di piante acquatiche come più d'uno ha voluto fare, non mi sembra giustificato¹²³.

C'è però nell'arte decorativa micenea anche una serie di motivi di cui non è possibile dimostrare un'origine egizia e che perciò, almeno per il momento, dobbiamo considerare come creazioni originali micenee. Sono anzitutto dei motivi tratti dal mondo animale, e ciò è comprensibile ove si ricordi che ovunque agli inizi l'uomo ha cercato di riprodurre sia plasticamente che in disegno gli esseri animati con cui aveva in qualche modo a che fare. Certo per i micenei, che abitavano su coste e isole, la seppia o polipo commestibile, forse uno dei principali elementi della loro alimentazione, deve essere stato più familiare che, poniamo, l'ibis o il serpente dagli occhiali¹²⁴.

Si può inoltre riconoscere una certa originalità ai motivi di farfalle, la cui stilizzazione (capo e antenne) appare come prodotto comune delle arti egizia e micenea. Ma in quella micenea troviamo pure un motivo chiaramente vegetale di cui sarebbe invero difficile trovare un precedente egizio mentre invece presenta un carattere pronunciatamente naturalistico¹²⁵.

L'importanza che abbiamo dovuto attribuire alla spirale, per ciò che essa rappresentò nello sviluppo dell'ornato vegetale, ci costringe ad accennare alla posizione che le spetta pure nell'arte micenea, anche se si tratta in realtà di un motivo geometrico, del quale quindi non si è tenuti a trattare a proposito di motivi ornamentali vegetali. Ma l'ornato miceneo a spirali è andato anche al di là delle semplici bordure a nastro.

¹²² A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 132.

¹²³ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 127.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 128.

¹²⁵ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 137-138.

Se, da quanto si è fin qui detto, la spirale con i riempitivi a loto appare come la forma specificamente egizia di tale motivo, è tuttavia da ricordare che se ne presentano esemplari anche nell'arte micenea, è proprio necessario riconoscere che i micenei hanno ereditato dagli egizi il motivo ornamentale della spirale: l'imitazione di modelli egizi di spirali è invero dimostrata senza possibilità di dubbio¹²⁶.

L'elemento dell'ornato a spirali tanto nell'arte micenea che in quella egizia è il nastro. Ma nell'arte micenea il nastro non si presenta solo nelle volute delle spirali bensì pure in altre configurazioni. È a questo proposito da rilevare come caratteristico il fatto che le incurvature del nastro sono sempre poste l'una accanto all'altra e l'una distinta dall'altra. Si può considerare, quindi, anche la spirale come un particolare motivo della decorazione a nastro, la quale d'altro canto non è che un aspetto dell'ornato geometrico, con tracciati curvilinei, e rappresenta quindi uno stadio avanzato e forse il vertice dello stile geometrico, per cui presuppone delle particolari attitudini artistiche¹²⁷.

L'introduzione dell'animato tralcio vegetale nell'arte ornamentale rappresenta dunque un sostanziale progresso dell'arte micenea su quella egizia, pur se sono da considerarsi per un certo tratto contemporanei. Il progresso in questa direzione doveva avere effetti permanenti, come vedremo e come è da rilevare in modo particolare, in quanto la maggior parte degli altri motivi caratteristici della decorazione micenea, così quelli a nastro e a spirale come i polipi e le farfalle, non si ritrovano poi nell'arte greca, ed anche gli sviluppi dei motivi floreali non si richiamano alle raffigurazioni micenee ma ad altri tipi originali orientali. Invece, come si è detto, gli ornamenti a tralcio micenei rappresentano una conquista che perdura nel tempo¹²⁸.

Sotto questo aspetto bisogna considerare anche qualche altra particolarità dell'arte micenea, apparentemente così primitiva, qualche particolarità che stupisce per quanto ha di progredito e di perfetto. Anche se non si tratta specificamente di motivi vegetali, sono tuttavia elementi atti a spiegarsi reciprocamente con quelli¹²⁹.

In stretto nesso con quanto si è qui detto è pure un'altra caratteristica che occorre rilevare, e cioè l'ordine in cui sono collocati nell'arte micenea gli ornamenti, non più

¹²⁶ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 139-140.

¹²⁷ *Ibidem*, pp. 144-145.

¹²⁸ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 145.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 146.

sotto l'ossessione di rigide norme, ma in maniera audace, secondo un libero senso estetico¹³⁰.

Non si può comunque considerare provato né da questo esempio né da quello discusso precedentemente che gli artisti ciprioti abbiano conosciuto ed applicato il tralcio ondulato, questo motivo destinato a fare epoca nella storia dell'arte. I motivi floreali sui vasi di Cipro sono per lo più sparsi qua e là sulle superfici da decorare. Anche quando dei collegamenti ci sono, non vanno più in là delle forme già raggiunte dagli egizi o al massimo dai mesopotamici.

In confronto alla maniera egizia si riscontra un certo progresso nell'intrecciarsi di due serie di archi che corrono nella stessa direzione, motivo che si trova di frequente sui vasi ciprioti. Resta però dubbio se questo progresso sia da attribuire allo spirito artistico dei ciprioti, poiché si tratta di un motivo che si riscontra per la prima volta in Mesopotamia e poi sparso qua e là. in resti risalenti alla prima metà dell'ultimo millennio avanti Cristo, in tutta la sfera della civiltà mediterranea. Nella storia dello sviluppo dell'ornato a motivi vegetali non spetta dunque all'arte cipriota un posto a sé. Essa si nutre dell'eredità dei popoli dell'antico Oriente, egizia e mesopotamica, usa varianti fenicie come l'albero a palmette e, a cominciare dall'epoca micenea, prende dai greci i singoli germi di futuri fruttuosi sviluppi¹³¹.

¹³⁰ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 149.

¹³¹ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 147-149.

2.3.5 Lo stile *dipylon*

Lo sviluppo naturale dell'arte ornamentale micenea subì un grave turbamento e si interruppe con la comparsa di uno stile "geometrico": lo stile *dipylon*¹³². Non si tratta dello stile geometrico in sé quale lo abbiamo già conosciuto ed anzi non potrebbe a rigore essere considerato uno stile puramente geometrico. In particolare gli manca, dal punto di vista della decorazione complessiva, l'ingenua semplicità degli stili primitivi. Presenta infatti rispetto ad essi alcunché di raffinato nella ripartizione dei motivi ornamentali a strisce secondo uno schema che tuttavia era già stato di gran lunga superato dall'arte micenea. L'alternarsi però di strisce longitudinali e verticali, l'osservanza che in ciò si nota di esigenze "tettoniche", l'introduzione di scene con figure, testimoniano di un'arte decorativa ben più avanzata per età e per concezioni di quelle appartenenti agli stili puramente geometrici¹³³.

Per tutto ciò la definizione dello stile *dipylon* ha bisogno di qualcosa di più d'una breve formula. Esso non si limita a una semplice trasformazione in angolare del tondo che predominava nell'arte micenea, poiché vi troviamo linee curve accanto agli angoli, cerchi accanto ai quadrati, motivi di rosette a quattro e più petali accanto a rosette radianti.

Ciò che comunque lega ancora in certa misura lo stile *dipylon* a fasi di sviluppo artistico ancora primordiali, tese principalmente alla ricerca dell'ornamento, è oltre allo schema delle strisce¹³⁴. Quando infatti si hanno rappresentazioni figurative, lo spazio che non è riempito delle figure o dalle composizioni delle scene è cosperso di motivi meramente riempitivi, per un'esigenza che era stata già da gran tempo superata dall'arte "micenea". In sé e per sé la presenza nella decorazione di scene con figure potrebbe essere indice di progresso, ma il modo in cui sono ritratte le figure, specialmente quelle umane, è assai più rudimentale di quello che si era manifestato nell'arte micenea, assai arretrato rispetto alle caratteristiche raffigurazioni piene di vita¹³⁵.

¹³² J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 153.

¹³³ Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

¹³⁴ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 153.

¹³⁵ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 155.

Ora, sia che consideriamo questa stilizzazione delle figure nello stile *dipylon* come un portato originale dei suoi cultori e sia che la attribuiamo ad un'imitazione dei canoni egizi - ipotesi questa che merita di essere discussa - sta di fatto che ci troviamo in ogni caso di fronte a un grado di sviluppo artistico arretrato in confronto a quello che era stato raggiunto dall'arte micenea¹³⁶.

I rinvenimenti fin qui effettuati hanno dimostrato che lo stile geometrico si era diffuso su tutti i territori sui quali si svilupparono poi la civiltà e l'arte greche, soprattutto sul continente europeo, con intensità decrescente verso oriente e fino a Cipro. Se ne è tratta anche una delle risposte date all'interrogativo etnografico, nel senso che portatore del *dipylon* sarebbe stato un popolo immigrato non dall'oriente ma attraverso paesi europei, giungendo in Grecia dai Balcani¹³⁷.

¹³⁶ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 156.

¹³⁷ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 154-155.

2.3.6 Il motivo ornamentale dell'acanto

Il fiore di loto nel suo profilo tripartito e la palmetta sono stati sostanzialmente quasi i soli motivi vegetali impiegati nella decorazione dai greci delle età arcaiche e successivamente fino alle guerre persiane. Una parte secondaria hanno avuto accanto ad essi singoli altri motivi - del pari riscontrabili pure nell'antico Oriente - che siamo soliti definire come boccioli di loto, foglia d'edera, mela granata¹³⁸. Naturalmente questo perdurare di un limitato numero di motivi fondamentali non implicava anche un rigido "immobilismo" dei singoli motivi in tipi determinati¹³⁹. Ognuno di essi ha anzi avuto tra il VII e il V secolo la sua propria storia, ed anche se il materiale che ce ne è rimasto non dovesse essere sufficiente per illuminare e stabilire chiaramente il corso di tale storia in tutti i particolari, esso è, a mio avviso, sufficiente per tentare almeno di tracciarne i lineamenti.

« [...] Siamo in grado di riconoscere alla base di tale evoluzione essenzialmente l'impulso alla rappresentazione del bello formale. Due erano le formule precostituite - il calice a tre foglie acute e il ventaglio con il calice a volute - e la loro esecuzione avveniva nei modi che via via apparivano all'artista i più armoniosi. Nel concretizzarsi di questa tendenza era implicita sin dagli inizi un'aspirazione ad un maggior naturalismo, che mal sopportava il disegno rigidamente geometrico degli esemplari orientali e reclamava un maggiore slancio e animazione. [...] »¹⁴⁰

Un po' alla volta il motivo decorativo floreale di importanza predominante divenne la palmetta. Nei vasi dell'epoca delle figure rosse essa ha ormai quasi eliminato tutti gli altri motivi ereditati dal passato¹⁴¹.

Ma nella seconda metà del V secolo si fa sentire anche nei vari motivi vegetali quella stessa tendenza al naturalismo che ha così potentemente influito sulla liberazione del tralcio dai limiti in cui era circoscritto. Essa si esprime anzitutto in certi modi di trasformare la palmetta - in figure che nessuno può sostenere non siano derivate da tale motivo e che infatti, a quanto mi consta, sono generalmente riconosciute per

¹³⁸ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, pp. 159-160.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 161.

¹⁴⁰ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 208.

¹⁴¹ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 161.

palmette - e in secondo luogo il presentarsi di un altro motivo ornamentale di carattere tipicamente vegetale, che da lungo tempo si è usi a considerare come diretta imitazione di una precisa specie botanica: quella dell'*acanto*¹⁴².

Le trasformazioni della palmetta nella seconda metà del V secolo interessano tanto il ventaglio a coronamento quanto le parti inferiori, e cioè il calice a volute e lo zipolo¹⁴³. Questi ultimi in particolare vengono addirittura articolati a somiglianza dell'*acanto* o vengono in qualche modo collegati con l'*acanto*.

Il ventaglio della palmetta conserva invece in generale in maniera indipendente le foglie allungate e sottili che ne sono l'elemento caratteristico, ma esse acquistano un po' alla volta una maggiore mobilità rispetto agli esemplari egizi, nei quali si irradiavano secondo uno schema fisso dal centro come nella sezione di una rosetta. Ora le foglie non si dipartono diritte a raggerà verso l'alto, ma si levano con una linea leggermente ondulata, volgendo le punte dolcemente le une a destra e le altre a sinistra della foglia centrale (chiamata *palmetta traboccante*)¹⁴⁴.

Ancora più caratteristica, per il fatto che è fuori dalla linea di sviluppo tendente al naturalismo, è la *palmetta esplosa* nella quale le foglie del ventaglio si volgono come creste di onda verso l'asse centrale¹⁴⁵.

La seconda forma, che con le sue punte ricurve ha rappresentato il punto di partenza di importanti sviluppi successivi nei paesi del Mediterraneo occidentale, sembra sia venuta maggiormente in uso appena nel IV secolo. Si tratta sostanzialmente di una scomposizione della palmetta orientale in due mezze palmette¹⁴⁶. La costruzione della palmetta secondo il tipo originario orientale era tale che non poteva perdere del tutto il suo carattere di schema geometrico. Il calice a volute non poteva che rimanere una doppia spirale, nella cui ansa si inserivano dal di fuori lo zipolo e quindi il ventaglio. Nella palmetta esplosa tanto il calice a volute che lo zipolo vengono sollevati e si inarcano, in modo che possono collegarsi organicamente tra loro¹⁴⁷.

¹⁴² J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 161.

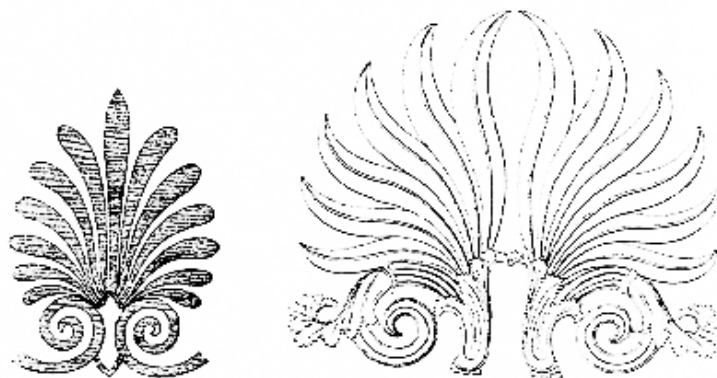
¹⁴³ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 208. Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

¹⁴⁴ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 208.

¹⁴⁵ *Ibidem*

¹⁴⁶ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 163.

¹⁴⁷ Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.



16. Da sinistra: *Palmetta spalancata, dal Partanone. Palmetta esplosa, da una stele funeraria attica*, in A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 210. Esempi di trasformazione della palmetta in figure rassomiglianti all'acanto.

Essa inoltre non si divide più in una parte superiore e una inferiore (ventaglio e calice), ma in un lato destro e uno sinistro (due mezze palmette). Da entrambi i lati possiamo osservare una specie di tralcio biforcuto: dal basso si levano due tronchi (per lo più caratterizzati come elementi vegetali) e ciascuno di essi si biforca in due tralci, dei quali quello esterno si involve lateralmente a spirale, mentre quello interno si alza ondulando e prendendo la forma delle lunghe e sottili foglie che formano il ventaglio. Delle foglie altrettanto vibratili, che diventano via via più piccole verso il basso, costituiscono in certo senso il riempitivo tra i sopraddetti elementi¹⁴⁸.

L'unione dei due tralci biforcuti forma la palmetta esplosa. Non si può certo asserire che il processo per cui si è giunti alla creazione di questo motivo sia stato nella realtà e in modo consapevole conforme allo svolgimento che qui ne abbiamo dato per illustrarlo, ma è difficilmente contestabile che il motivo della biforcazione dei tralci vi abbia avuto un influsso determinante, data la grande importanza che proprio la biforcazione ha avuto in tutto lo sviluppo dell'ornato greco a tralci¹⁴⁹.

Ma di importanza assai maggiore di tale trasformazione della palmetta fu il sopraggiungere dell'acanto. Specialmente se, come è opinione generale, si considera il motivo ornamentale dell'acanto come una consapevole imitazione di un esemplare vegetale, bisogna attribuire al momento in cui esso si presenta per la prima volta la stessa importanza che al momento in cui furono creati i modelli del loto dell'antica arte egizia. Ma anche se, anticipando le conclusioni dello studio che qui seguirà,

¹⁴⁸ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 211.

¹⁴⁹ *Ibidem*

consideriamo l'acanto non come un nuovo motivo decorativo tratto da un soggetto naturale, bensì come il prodotto di un processo evolutivo dell'ornato preesistente, non per questo apprezzeremo meno il presentarsi sulla scena di questo motivo destinato ad essere da allora in poi della massima importanza¹⁵⁰.

Come gli antichi ce l'hanno descritta, l'origine dell'acanto è strettamente legata a quella del capitello corinzio. Così almeno appare dal racconto che ci fa Vitruvio (IV, 1 p. 10) del modo in cui i suoi contemporanei si raffiguravano l'origine del capitello corinzio. Secondo la descrizione, lo spunto per la creazione di questo capitello sarebbe venuto allo scultore Callimaco di Corinto osservando la casuale combinazione di un canestro posato su una giovane pianta d'acanto e dal constatare l'armonioso effetto che ne derivava all'insieme¹⁵¹.

Molti studiosi fra cui Furtwängler¹⁵² hanno d'altro canto già indicato come la prima apparizione dell'acanto si abbia su composizioni plastiche di palmette in un'epoca in cui non si ha ancora traccia di un capitello corinzio¹⁵³.

L'acanto come ornamento plastico, quale appare per esempio sul monumento di Lisicrate¹⁵⁴, e anche già sugli acroteri di stele funerarie dei primi decenni del IV secolo, rivela un'innegabile somiglianza con la foglia dell'*acanthus* spinosa. Caratteristica di entrambe è l'articolazione in singole sporgenze, ciascuna delle quali è a sua volta variamente frastagliata da una merlettatura: tra due sporgenze vi è sempre una profonda scanalatura (le cosiddette "pipe" dell'acanto quando è foggiate plasticamente). Ma sono proprio queste articolazioni che mancano nei più antichi esempi dell'ornato a motivo di acanto.

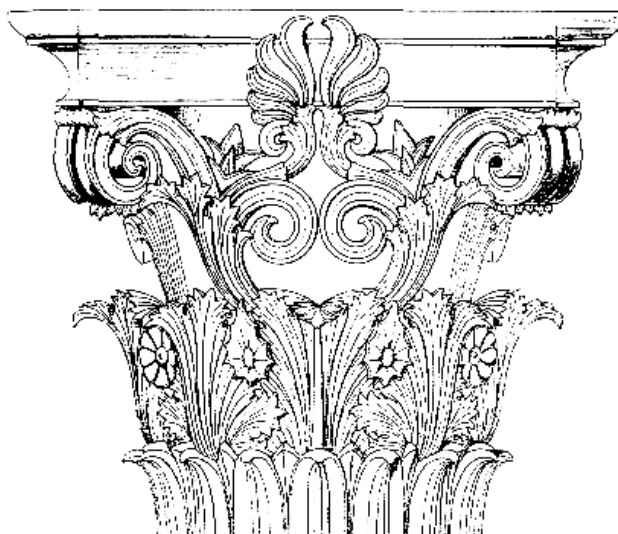
¹⁵⁰ Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

¹⁵¹ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, pp. 164-165.

¹⁵² Adolf Furtwängler (Friburgo in Brisgovia, 30 giugno 1853 – Atene, 10 ottobre 1907), archeologo e storico dell'arte tedesco. Cfr. A. FURTWÄNGLER, *Masterpieces of Greek Sculpture: a Series of Essays on the History of Art*, W. Heinemann, London 1895, pp. 12-56.

¹⁵³ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 167.

¹⁵⁴ Il Monumento Coragico di Lisicrate si trova ad Atene, all'interno dell'antico quartiere Plaka, nei pressi dell'Acropoli. Venne realizzato per mostrare il tripode ottenuto dal coreuta Lisicrate nel 335 a.C., anno in cui fu posto in opera. Il monumento si compone di una base quadrata con un cilindro molto alto caratterizzato da alcune semicolonne in ordine corinzio; il tetto manteneva un pinnacolo, che a sua volta sosteneva con tre rami d'acanto il premio vinto. Il fregio rappresenta il racconto di Dioniso e dei suoi compagni satiri durante alcuni viaggi per mare, in chiave umoristica, con il dio che tramuta alcuni pirati in delfini. Si tratta di uno dei primi esempi di stile corinzio in uso esterno, per un edificio. Inoltre l'originalità di comporre una base quadrata ed un cilindro verrà ripresa in maniera notevole per tutta l'architettura funeraria posteriore.



17. Disegno del Capitello corinzio dal monumento funebre di Lisicrate, in A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 213.

La stilizzazione della pianta di acanto sarebbe stata quindi eseguita per lo meno in un suo modo particolare, poco conforme alla tendenza al naturalismo propria di quell'epoca¹⁵⁵. Solo gradualmente si sarebbe poi giunti a tener conto delle proprietà caratteristiche dell'*acanthus* spinosa e ad esprimerle nel relativo motivo ornamentale.

Dapprima le "coste" avrebbero perso il loro carattere plastico, si sarebbero anzi trasformate nelle creste acute tra gli incavi che le separano l'una dall'altra, e delle nervature avrebbero sostituito le tacche. In un secondo tempo le singole creste aguzze si sarebbero a loro volta trasformate nelle sporgenze merlettate, che infine avrebbero del tutto ravvicinato il motivo alla apparenza naturale dell'*acanthus* spinosa. Movente di tutto questo processo sarebbe stata la crescente tendenza al naturalismo. Non ci sarebbe del resto niente di improbabile in un siffatto corso di sviluppo, ma quello che lascia perplessi è pur sempre il punto di partenza. Perciò, prima di decidersi per una tale concezione per amore d'una tradizione che affonda le sue radici nella leggenda, è il caso di soppesare bene tutte le circostanze concomitanti e di guardarsi in giro alla ricerca di altre possibili spiegazioni¹⁵⁶.

Per quanto concerne anzitutto queste circostanze concomitanti della tradizione, secondo la quale l'acanto dell'arte greca del V secolo sarebbe dovuto a un'imitazione del modello naturale, uno studio delle stesse sarebbe in gran parte compito dei cultori

¹⁵⁵ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 170.

¹⁵⁶ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 217.

della ricerca storico-filologica. deve essersi sviluppato il motivo ornamentale dell'acanto, senza alcuna imitazione dal vero, in base a motivi puramente decorativi, seppure sotto l'influsso della tendenza al naturalismo.

Altri teorici, invece, sostengono che il motivo ornamentale dell'acanto è in origine nient'altro che una palmetta e una mezza palmetta in rilievo¹⁵⁷.

Ciò che la foglia di acanto ha di caratteristico e di diverso dal ventaglio di palmetta, è lo slancio elastico delle cime, che si incurvano verso l'esterno. Questo non era possibile nella proiezione piana della palmetta; tuttavia vedremo parlando dell'ornamento a viticci dell'epoca ellenistica, in che misura ne contenesse almeno un accenno. Del resto anche l'originaria palmetta dalle foglie diritte, simili a quelle del Partenone, appare talvolta su stele funerarie con le punte sporgenti incurvate in avanti, e in questi casi ciò è reso possibile dall'esecuzione in rilievo e riflette la tendenza artistica propria dell'epoca. Lo stesso impulso a un'incurvatura delle punte è pure alla base della palmetta esplosa, e credo che in tutte queste manifestazioni nuove ci siano già dei punti di contatto che possono indicare una derivazione del motivo incurvato dell'acanto dalla palmetta¹⁵⁸.

Come avviene per le palmette e mezza palmette, così troviamo foglie e mezza foglie di acanto. Se si considera l'acanto come nient'altro che una trasformazione della mezza palmetta in senso plastico e più chiaramente vegetale, dobbiamo attendercene un'applicazione nell'ornato a tralci allo stesso posto e nella stessa funzione che vi ha avuto la mezza palmetta.

E così infatti avviene. Ad ogni biforcazione - e solo nelle biforcazioni - è disegnata una mezza foglia di acanto, con la sola differenza, rispetto al mezzo ventaglio di palmetta, che non si trova nell'ansa tra i due tralci, bensì come avvolta intorno al ramo principale, immediatamente prima del punto in cui esso si biforca¹⁵⁹.

Si trattava appunto di una trasformazione del ventaglio di palmetta in una figura vegetale plastica, e la libera natura non conosce postulati come quello del riempimento delle anse. Si doveva perciò pensare ora - nella trasformazione in senso plastico-vegetale - a raffigurare quelli che, nell'ornato su superfici piane, erano stati ventagli a riempitivo, in qualcosa di più naturale, di più simile a quanto presentano nella realtà le piante, superando l'usuale inserimento fra due tralci. E invero non è immaginabile una soluzione più felice di quella adottata, di quella specie cioè di

¹⁵⁷ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 217.

¹⁵⁸ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 183.

¹⁵⁹ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 221.

follicolo che nello stesso tempo sta a rappresentare un motivo ornamentale ormai consacrato dalla tradizione e permette un'armoniosa articolazione del tralcio. Già sull'Eretteo questo follicolo fu poi reso per mezzo di foglie di acanto anche quando non si trattava di dar luogo a una vera e propria biforcazione di tralci¹⁶⁰.

Elementi essenziali d'una palmetta sono, oltre al ventaglio, anche lo zipolo e anzitutto il calice a volute. Se l'acanto è realmente un derivato della palmetta, occorrerà chiederci quale trasformazione abbiano subito anche queste due parti e come siano state raffigurate plasticamente.

Le ornamentazioni dell'Eretteo sono state della massima importanza, a quanto pare, per tutto il successivo sviluppo dell'acanto. Ovunque esso si presenti, dall'attacco di architravi su colonne all'intelaiatura di porte., si riscontrano solo leggere variazioni, ciascuna delle quali meriterebbe un discorso a sé, ma che nel loro insieme possono spiegarsi nel senso che si è detto ora. È appunto la proiezione accentuatamente prospettica a rendere così notevole questo motivo in un momento in cui esso certamente si presenta per la prima volta. Si trattava di un ritrovato di così piacevole aspetto che esso fu mantenuto in tutte le età successive ed ebbe una parte preminente ad ogni rinascita del classicismo¹⁶¹.

¹⁶⁰ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 222.

¹⁶¹ *Ibidem*

2.3.7 L'ornato vegetale a tralci nell'arte ellenistica e romana

Abbiamo visto nell'acanto il più importante motivo vegetale di cui è stata apportatrice nella prima metà del V secolo la nuova tendenza dell'arte greca al naturalismo. Il calice a tre foglie subì delle trasformazioni (per esempio a forma di campana, di corimbo, di pera) che lo allontanarono dal prototipo egizio più di quanto fosse mai avvenuto negli altri stili dell'antico Oriente e nel greco arcaico. Si presentarono anche motivi floreali all'apparenza nuovi, ma che in realtà rappresentano dei tentativi di proiezione in prospettiva di modelli primitivi, che così appaiono irriconoscibili. Che anche questi motivi siano sorti per un processo storico di sviluppo dell'ornato da elementi precedenti si può però fino ad oggi solo supporre: una prova decisiva si potrà avere solo dopo un approfondito studio dell'argomento. Il relativo materiale, di cui dovrebbero essere fonte principale i vasi dell'Italia meridionale, non è stato non solo elaborato, ma nemmeno ancora raccolto ed esaminato nel suo insieme.

L'interesse per l'arte ellenistica risale infatti sostanzialmente appena all'epoca dei rinvenimenti fatti negli scavi di Pergamo. La valorizzazione degli aspetti decorativi di quest'arte ha trovato un sostenitore pieno di comprensione e di zelo in Theodor Schreiber. Sarebbe assai desiderabile che si provvedesse ora a colmare la lacuna negli studi, che si stende dall'ornamentazione dei vasi attici del IV secolo a quella pompeiana, e che lo si facesse quanto prima, sistematicamente e in maniera approfondita. Per quello che noi ci siamo prefissi in questo nostro saggio, ci spetta ancora il compito di indicare come l'arte ellenistica, grazie alle sue tendenze prevalentemente decorative, abbia condotto infine l'ornato greco a tralci alla meta da esso tenacemente perseguita nei secoli precedenti¹⁶².

Per ciò che concerne la configurazione dei singoli motivi vegetali legati alle linee a tralcio, essa raggiunse di fatto la vetta dello sviluppo nell'età periclea. L'acanto rappresenta il punto più avanzato nel quale l'ornato vegetale poteva avvicinarsi alla natura senza cadere in una banale ricopiatura¹⁶³.

Le variazioni, i progressi e le involuzioni che riscontriamo nei motivi floreali dell'ornato vegetale ellenistico e romano sono da considerarsi non tanto un coronamento del precedente processo di sviluppo, quanto il germe delle nuove forme.

¹⁶² A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 231-232.

¹⁶³ Il modo in cui si manifestano nell'ornamentazione del collo dei vasi nell'Italia meridionale la trasposizione dei tipi naturalistici di fiori in "ornamenti in piano" e la creazione di "modelli in piano" vegetali (che si è soliti considerare come una conquista specifica medievale degli orientali) meriterebbe di per sé un'intera monografia. *Ibidem*, p. 232.

Il compito che ancora spettava all'arte ellenistica per il perfezionamento dell'ornato a tralci, non si riferiva al trattamento dei singoli motivi ma all'ampliamento del loro campo di applicazioni, alla proporzione e allo spazio che erano da assegnare ai tralci¹⁶⁴.

L'arte greca non aveva però aspirato invano attraverso i secoli a giungere ad una rappresentazione ideale della figura umana, considerata come la meta più alta di tutta la scultura e pittura. E infine la figura umana venne introdotta anche nella decorazione. Rappresentarla in maniera armoniosa nelle composizioni con l'ornato a tralci fu uno dei più ambiti compiti degli artisti dell'età ellenistica¹⁶⁵.

Allorché nel V secolo si manifestò nelle opere d'arte una maggiore vitalità, una più pronunciata esigenza di rendere più animata la rappresentazione dell'ornato a motivi vegetali, i tentativi più efficaci e decisivi in questa direzione furono legati al motivo della palmetta. È vero che anche i modelli di fiori in profilo subirono delle modificazioni in senso naturalistico, ma durevoli al punto di divenire classiche furono solo quelle della palmetta.

La prima di tali variazioni l'abbiamo già riscontrata nella palmetta esplosa. Il valore perenne che questo motivo acquisisce per l'ulteriore evoluzione sta nella bipartizione del ventaglio. Era stato il postulato del riempimento delle anse, come abbiamo visto, a far nascere il motivo della mezza palmetta, che doveva in breve per questa sua funzione divenire, rispetto alla palmetta intera, il motivo predominante, il più usato, il più ricco di avvenire. La palmetta esplosa corrisponde appieno a questo stato di fatto, in quanto con essa si abbandona il tipo del ventaglio unito e intero e lo si sostituisce con una forma che rappresenta, evidentemente, l'accostamento simmetrico di due mezze palmette¹⁶⁶.

Il secondo passo, che fu quello decisivo, è rappresentato dalla creazione di un tipo di palmetta raffigurata plasticamente e in prospettiva: il motivo che fu definito di acanto. Anche qui però dobbiamo distinguere tra la foglia di acanto, corrispondente alla palmetta intera, e il cosiddetto tralcio di acanto, il quale non è altro che una foglia di acanto addossata a un tralcio e vista di profilo, che si può perciò far corrispondere a una mezza palmetta plastica. Sono i due motivi che già abbiamo definito come foglia intera e mezza foglia di acanto¹⁶⁷.

¹⁶⁴ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 198.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 199.

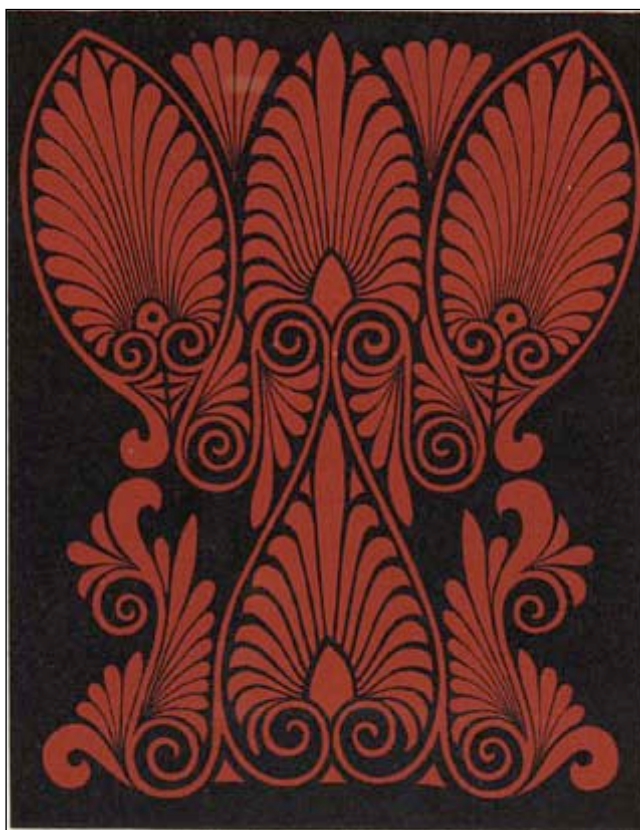
¹⁶⁶ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 238.

¹⁶⁷ *Ibidem*



18. 1868, Owen Jones, *Greek n. 5*, cromolitografia, in Owen JONES, *The Grammar of Ornament*, Bernard Quaritch, Londra 1868, tav. XVIII.

Dalla fine del V secolo le due proiezioni - quella astratta in piano e quella plastica in prospettiva - si sviluppano parallelamente. Ma ancora per secoli dopo il sopraggiungere dell'acanto troviamo degli ornamenti a base di palmette stilizzate in piano, e ciò particolarmente sotto le anse dei vasi, dove si era rifugiata la pura decorazione, mentre sul collo a volte si stendevano le rappresentazioni figurate, per lo meno una testa umana; ma più spesso è una intera figura a costituire il centro della decorazione, nella quale si inserisce allora pure l'acanto plastico e in prospettiva¹⁶⁸.



19. 1868, Owen Jones, *Ornato a viticcio dipinto greco della tavola Greek n. 5*, cromolitografia, in Owen JONES, *The Grammar of Ornament*, Bernard Quaritch, Londra 1868, tav. XVIII.

Il tralcio ondulato in piano, quello che è presente nella figura soprastante non è in fondo altro che il sistema dei tralci di palmetta che ci è già noto dai vasi del V secolo: nella parte inferiore una grande palmetta, contornata da due linee a tralcio che si dipartono simmetricamente dalla sommità della palmetta a destra e a sinistra in uno slanciato disegno a onde, sì da formare numerose anse che sono riempite con palmette intere, mezze palmette ed elementi di ventaglio. Tuttavia un'osservazione più

¹⁶⁸ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 238-239.

attenta ci fa notare alcune particolarità che non si riscontravano affatto o si riscontravano in misura assai minore nel tralcio a palmette del V secolo¹⁶⁹.

Si tratta prima di tutto dell'accurato riempimento di ogni spazio. I singoli motivi appaiono così strettamente accostati gli uni agli altri da rendere evidente che il pittore del vaso ha voluto lasciare libero solo il minimo possibile del nero dello sfondo.

Un rinnovato e accresciuto bisogno di ornamentazione, un impulso prima generico e poi sempre più pressante alla decorazione, sono chiaramente alla base di questo zelo di ricoprire quanto più è possibile lo sfondo con forme ornamentali. Ciò corrisponde del resto anche alle caratteristiche generali dell'arte ellenistica. La tendenza alla rappresentazione dell'oggettivo che caratterizza l'arte greca fino a circa il periodo pericleo, l'aspirazione predominante alla padronanza della figura umana, alla concretizzazione delle idee religiose, etiche e politiche che animavano l'ellenismo, tutto questo aveva raggiunto alla fine del V secolo vette tali oltre le quali era ormai pressoché impossibile andare¹⁷⁰.

Ora, accanto a ciò, si faceva invece sentire nuovamente il gusto per l'ornato, come l'altro dei due poli tra cui si muove ogni creazione artistica. E di espressioni elevate, superiori, se ne erano già create a sufficienza per esaltare l'occhio e l'animo. La decorazione pompeiana degli interni appare caratterizzata proprio dalla più varia esecuzione delle figure tipiche di eroi e di divinità delle grandi età artistiche precedenti. Naturalmente un'epoca come questa abbisognava di un apparato di pure forme ornamentali ben diverso da quello di cui aveva potuto accontentarsi l'arte greca del VI e del V secolo, che si era occupata prevalentemente di problemi figurativi monumentali. Ma un apparato come quello che occorreva ora non si poteva creare da un momento all'altro¹⁷¹.

Il primo passo fu perciò quello di un'esecuzione più ricca e rigogliosa delle forme ornamentali tramandate. Mentre in un caso analogo un pittore attico di vasi della prima metà del V secolo si sarebbe accontentato di un singolo ramo a tralci, che avrebbe tracciato sotto l'ansa del vaso, ora invece tutto lo spazio lasciato libero da una parte dalle anse e dall'altra dalle figure che decoravano il ventre del vaso, è riempito con tralci a palmette¹⁷².

¹⁶⁹ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 238-239.

¹⁷⁰ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 203.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 204.

¹⁷² Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

La differenza qui accennata tra la figura riportata e la “maniera attica” più antica si riferisce in generale all'esecuzione dell'ornato a tralci. Ma quello citato è da considerare più come un sintomo del mutare di tendenze che come un esempio di una regola già in via di consolidarsi¹⁷³. La grande meta nell'applicazione dell'ornato a tralci, cui evidentemente aspirava già dall'età micenea l'arte greca, si era già rivelata in alcune opere dell'età ellenistica e ciò grazie ai più evoluti mezzi espressivi¹⁷⁴. Tali opere sono perciò da considerarsi come rappresentative del compimento del precedente processo di sviluppo, mentre in accostamenti di ornamenti a tralcio si annuncia lo spirito artistico dell'avvenire, già volto a nuove mete.

Nell'esempio qui illustrato si manifestano però anche delle particolarità per ciò che concerne i dettagli, i singoli motivi vegetali. È da rilevare intanto l'ingrossamento delle terminazioni dei tralci. Evidentemente ci si orientava nel senso di dare a tali terminazioni una corposità maggiore di quella che avevano avuto le volute a spirale. Si osservino in particolare le terminazioni dei tralci inferiori che si levano verso l'alto: presentano da un lato un viticcio a spirale, dall'altro una terminazione ingrossata a forma di lumaca e, in mezzo, il riempitivo di tre foglie d'un ventaglio ridotto all'essenziale. La terminazione ingrossata non aveva più la funzione di servire a formare il calice, come avviene ancora per il viticcio a spirale, per cui il motivo nel suo insieme appare come una libera variazione della mezza palmetta¹⁷⁵.

Motivi così evidentemente vegetali - di fiori e di foglie - come lo sono le mezze palmette, vengono attaccati a un tralcio in maniera che non ne formano delle libere terminazioni, ma che dai loro vertici i tralci si continuano. Ci troviamo qui di fronte a un decisivo differenziarsi dell'ornato dalla realtà naturale, poiché per legge di natura le foglie e i fiori formano normalmente il coronamento dei gambi. L'ornato ha indubbiamente diritto a simili differenziazioni e licenze, ma è tuttavia assai importante rilevare quando e come ciò avvenne per la prima volta. Abbiamo fin qui seguito lo svolgimento di tutte le arti antiche, a cominciare da quella egizia, rilevando di volta in volta in che misura fu osservato il postulato del riempimento delle anse, e non può perciò essere posto in dubbio il fatto che questo postulato condusse un po' alla volta alla formazione della mezza palmetta che potremmo chiamare obbligata¹⁷⁶.

¹⁷³ Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

¹⁷⁴ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 241.

¹⁷⁵ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 209.

¹⁷⁶ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 242.

L'ornato a palmette in piano ha continuato ad essere usato anche al tempo dell'Impero romano, seppure in misura più limitata. Infatti nell'occidente romano un po' alla volta prese il sopravvento l'ornato a palmette del tipo plastico e in prospettiva, e cioè il cosiddetto acanto. Ma anche qui troviamo oltre ad esso, per esempio a Spalato, delle palmette esplose stilizzate in piano, che si alternano sullo stesso tralcio a palmette tracciate a mo' di acanto¹⁷⁷.

Solo nel Mediterraneo orientale furono mantenuti con spirito conservatore e usati di preferenza i modelli in piano del tempo dell'egemonia artistica attica, che fu anche l'epoca della conquista artistica dell'Oriente, ed è ciò che differenzia profondamente l'arte orientale da quella dell'Occidente, che era portata prevalentemente al naturalismo¹⁷⁸.

Ma ormai l'epicentro del progresso artistico, e quindi anche dello sviluppo della decorazione, non era più in Oriente ma in Occidente. Certamente anche la conoscenza delle opere d'arte ornamentali orientali fu stimolante e fruttuosa nella formazione dell'arte ellenistica, ma il fattore decisivo nel determinarne le caratteristiche essenziali fu l'arte occidentale, l'arte greca¹⁷⁹.

La conclusione che deriva da questo esame generale del corso di sviluppo dell'ornato a tralci vegetali, è che la tendenza al naturalismo - di cui abbiamo potuto registrare l'impetuoso sviluppo verificatosi negli ultimi decenni dell'egemonia artistica greca - deve essersi fatta sentire fortemente anche nell'arte che veniva coltivata nelle corti orientaleggianti dei diàdoci. È perciò da attendersi che vi si sia largamente diffuso anche l'ornato ellenistico a tralci di palmetta plastica in prospettiva, ossia di acanto. Lo fu infatti, e non tanto nella forma della foglia intera di acanto quale appare nell'adornamento dei capitelli corinzi, quanto in quella della mezza foglia di acanto, sviluppatasi in stretta coincidenza con il tralcio continuato, ossia il cosiddetto tralcio di acanto¹⁸⁰.

A proposito del modo in cui gli studiosi, influenzati dal racconto di Vitruvio, si sono privati della libertà di una più realistica concezione della vera essenza dell'ornato a motivi di acanto, nulla è più sintomatico del fatto che per lungo tempo si sia chiaramente riconosciuto che il tralcio di acanto non esisteva nella realtà e non è

¹⁷⁷ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 213.

¹⁷⁸ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 245.

¹⁷⁹ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 213.

¹⁸⁰ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 246.

quindi che un portato dello spirito creativo dei greci, ma che ciononostante non si sia lasciato adito ad alcun dubbio circa la derivazione di questo motivo della pianta dell'acanto.

Se invece l'acanto, si è cercato di dimostrare alle, non è altro che la palmetta in proiezione plastica prospettica, ecco che esso deve presentarsi anche nell'ornato a tralci al posto della palmetta proiettata in piano. Sarà da prendere in considerazione anzitutto il tralcio ondulato continuato, il cui schema comporta per se stesso che dal ramo principale si dipartano diramazioni laterali, formando delle anse ad angolo acuto che il senso artistico dei greci esigeva fossero riempite con mezzi ventagli di palmetta. Sarà poi da vedere il modo in cui l'acanto si presentò nel tralcio ondulato intermittente. L'acanto fu impiegato assai per tempo sui tralci ondulati continuati a decorazione plastica di opere d'arte¹⁸¹.

Detto questo del tralcio continuato di acanto, ci resta da vedere come l'acanto si sia inserito nello schema del tralcio ondulato intermittente. In questo caso non era tanto la mezza palmetta quanto la palmetta intera che doveva trasformarsi in acanto. Il materiale per lo studio del relativo processo di sviluppo è quasi esclusivamente del tempo dell'Impero romano. Ma non andremo del tutto errati se dall'osservazione degli esemplari pompeiani trarremo l'opinione che la trasformazione dei fiori di loto e delle palmette con i loro ventagli in piano inarticolati in forme nuove di foglie del tipo dell'acanto, prese per lo meno a delinearci già nel periodo ellenistico. Anche qui sembra che la trasformazione sia cominciata con la mezza palmetta o la mezza foglia di acanto¹⁸².

I fiori di loto e le palmette che vi si alternano non sono volti in direzioni opposte come esigeva il vecchio schema, ma appaiono alternati gli uni alle altre come nei fregi collegati per mezzo di archetti. I calici da cui si levano i fiori sono però formati da slanciate linee a tralcio tracciate a S, ciò che in questo caso giustifica un accostamento al tralcio intermittente¹⁸³.

Il tralcio intermittente, assai più di quello continuato, è rimasto legato allo schema originario dell'arte arcaica e delle composizioni floreali pili antiche stilizzate in piano. E, d'altro canto, per il tralcio ondulato intermittente ancora meno che per quello continuato, è possibile trovare un modello diretto nella natura. L'edera e la vite si prestarono in un secondo tempo - quando prevalse la corrente artistica naturalistica - ad essere applicate sullo schema continuato, come mostrano in particolare numerose

¹⁸¹ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 246-247.

¹⁸² *Ibidem*, p. 249.

¹⁸³ *Ibidem*, pp. 249-250.

decorazioni murali pompeiane, e così anche altri tipi di tralci, probabilmente frutto di fantasia artistica, ma comunque assai vicini alla realtà del mondo vegetale, sono tracciati in forma di tralcio ondulato¹⁸⁴. Lo schema intermittente, in quanto puro prodotto della fantasia artistica, era in partenza il meno adatto a tale maggiore avvicinamento alla realtà dei tipi vegetali e floreali- In esso si inseriscono con un certo dinamismo motivi nuovi solo figurativi, come delfini, cornucopie e simili, ma, quanto ai motivi floreali, essi rimangono quasi sempre nello loro antiche forme stilizzate, in particolare il loto in piano e in prospettiva, fino alle età più avanzate. Sta di fatto che nel successivo periodo dell'inizio del Medioevo, quando si manifestò una tendenza geometrizzante che si sostituì a quella naturalistica dell'età classica ellenistico-romana, è stato il tralcio ondulato intermittente - con la sua conformazione più precisa e con i suoi motivi rimasti attaccati a un certo conservatorismo - a trovare più frequente applicazione e con ciò a meritare una particolare attenzione da parte degli studiosi¹⁸⁵.

È dunque proprio nel tralcio ondulato intermittente che i motivi arcaici della palmetta stilizzata in piano si sono conservati assai più a lungo che nel tralcio continuato.

Quella che ci si presenta più di frequente è la palmetta esplosa, ma anche la palmetta con il suo originario ventaglio a raggerà si trova ancora perfino in opere del tempo dell'Impero romano.

Esecuzioni di puri tralci con palmette in piano ne troviamo per esempio, per il periodo degli inizi dell'Impero, nel Teatro di Aspendos, e per il tardo Impero nel cosiddetto Tempio di Giove a Spalato. Accanto a tali esempi si trovano però, come si è detto, anche quelli a forma di acanto, risalenti certamente al periodo ellenistico, e cioè palmette stilizzate plasticamente e in prospettiva¹⁸⁶.

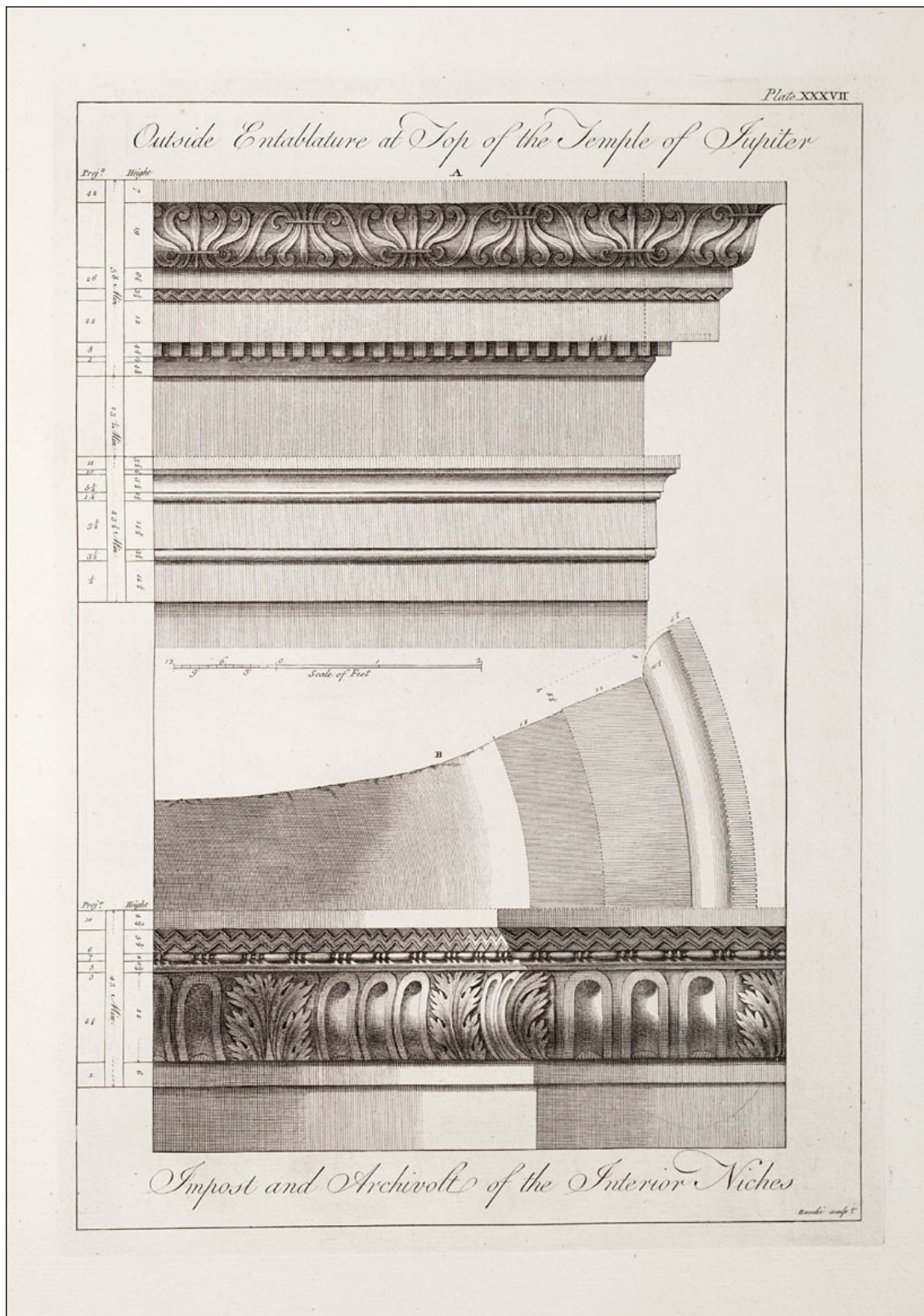
La figura che segue, tratta da una tavola di Robert Adam che rappresenta il tempio ottagonale di Giove a Spalato¹⁸⁷, ci mostra, nel fregio, palmette esplose stilizzate in piano ed alternate ad altre del tipo a foglie traboccanti, le quali però non sono più geometriche e in piano come quelle esplose, ma sono già tracciate alla maniera dell'acanto. Le linee di collegamento a tralcio a loro volta non hanno altri elementi vegetali e si rivelano pertanto come pure linee di tralcio, di tipo geometrizzato.

¹⁸⁴ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 217.

¹⁸⁵ Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

¹⁸⁶ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 220.

¹⁸⁷ R. ADAM, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato in Dalmatia*, 1764, tav. XXXVII.



20. 1764, Robert ADAM, *Outside Entablature at Top of the Temple of Jupiter*, litografia, in Robert ADAM, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato in Dalmatia*, 1764, tav. XXXVIII.

Il fregio della successiva¹⁸⁸ - da un cornicione del tempio di Esculapio a Spalato - rappresenta un passo veramente decisivo e fecondo di futuri sviluppi¹⁸⁹. I motivi floreali, alternativamente in piano e alla maniera dell'acanto, sono del tipo traboccante, mentre una modificazione assai rilevante è avvenuta nei tratti di tralcio a collegamento: non si tratta più di linee geometrizzanti, ma di mezze foglie di acanto.

Si presentano senza le terminazioni incurvate verso l'esterno, cosicché la foglia si continua non solo dal punto di attacco verso l'estremità ma anche dall'estremità in avanti, a forma di tralcio, finché si incurva a costituire il calice della prossima palmetta¹⁹⁰. Vediamo in questo motivo compiersi un moto che parve si delineasse già nell'ornato a mezze palmette in piano dell'età ellenistica, ma che fino a questo momento era stato sempre impedito dal capovolgersi delle terminazioni della mezza foglia, che fu una delle caratteristiche dell'ornato a tralci plastico e in prospettiva: la mezza foglia di acanto diventa ora a sua volta obbligata, si sviluppa insieme con il tralcio e, nell'adempier e alla funzione di collegamento che le è propria, diventa tralcio essa stessa.

Ma poiché questa funzione nella natura non spetta alle foglie ma ai gambi, questo genere di ornato si presenta con un proprio tratto particolare, del tutto antinaturalistico¹⁹¹. Appena nel periodo della tarda romanità, in seguito ai fecondi effetti di una reazione graduale ma sempre più imperiosa contro il geometrico, vediamo prendere concretamente forma ciò che si era potuto intravedere nell'ornato a tralci di palmetta in piano già nell'epoca ellenistica, pur nelle maniere di allora ancora sostanzialmente geometrizzanti¹⁹².

Gli esempi che abbiamo citato risalgono tutti a edifici del tardo Impero romano. Ma la trasformazione del tralcio intermittente in motivi e linee di collegamento a forma di acanto si era manifestata già prima¹⁹³.

¹⁸⁸ R. ADAM, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato in Dalmatia*, 1764, tav. XLVI.

¹⁸⁹ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 253.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 254.

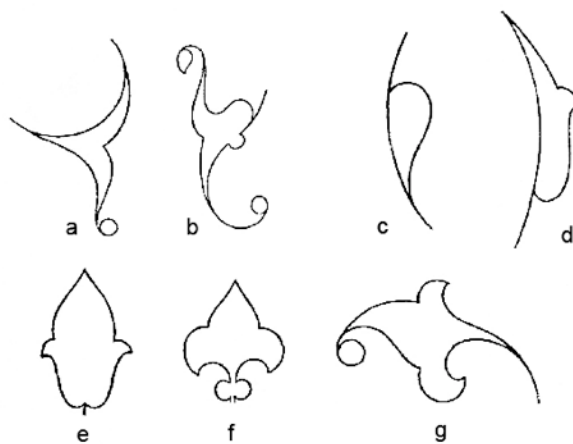
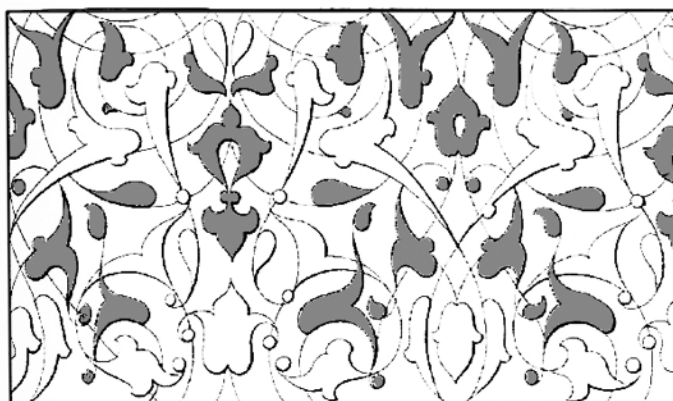
¹⁹¹ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 230.

¹⁹² Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

¹⁹³ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, *op. cit.*, p. 230.

2.3.8 L'arabesco

L'arabesco è l'ornato a tralci dell'arte saracena, ossia dell'arte orientale nel Medioevo e nell'età moderna¹⁹⁴. Nel complesso possiamo distinguere alcuni motivi fondamentali, che tornano più volte in molteplici varianti: *a* e *b*, come motivi spaccati in due; *c* e *d*, come motivi che nella loro forma più semplice sono tracciati quasi a goccia, ma che spesso si presentano composti con uno o più elementi accessori, nel qual caso si avvicinano alla forma del tipo *a*; *e*, *f* e *g*, come figurazioni più articolate, in parte (*f* e *g*) rigidamente simmetriche (il tipo *g* si presenta generalmente come un raddoppiamento del tipo *d*)¹⁹⁵.



22. Arabesco di una moderna pittura murale, Costantinopoli, in A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 257.

¹⁹⁴ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 248.

¹⁹⁵ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 257-258.

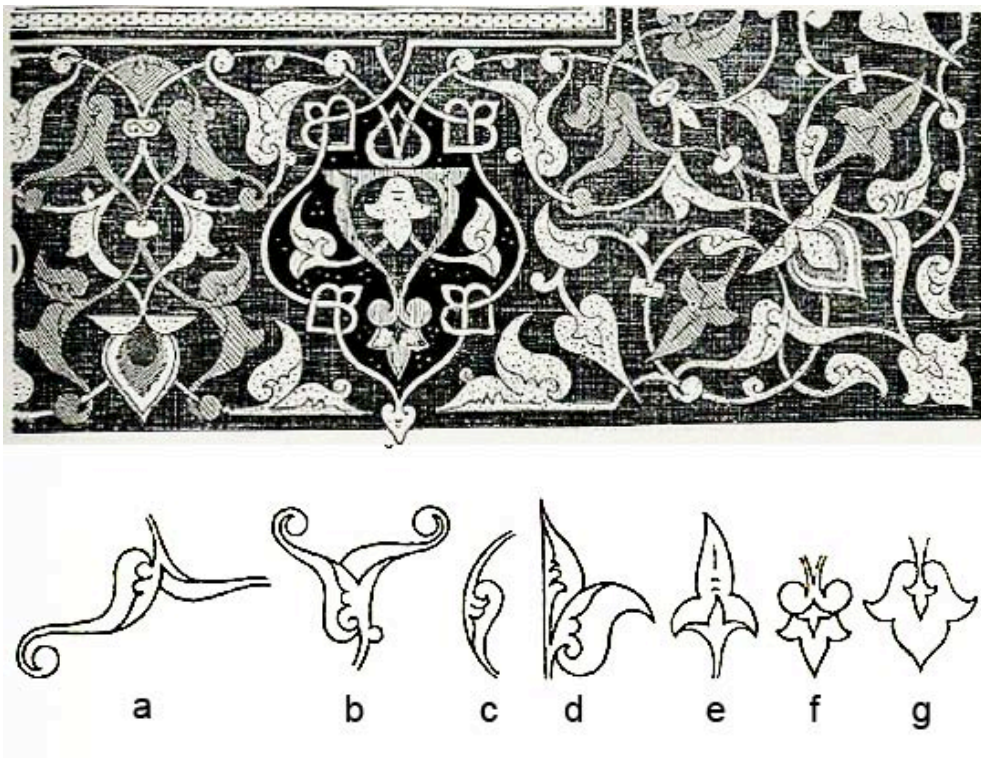
Quale significato sostanziale possiamo attribuire a tutti questi motivi? Essi non sono certo imitazioni naturalistiche di oggetti o entità comunque reali. Al contrario, la loro stilizzazione appare come qualcosa di nettamente e consapevolmente astratto, ma non però tanto da poterli considerare appartenenti allo stile geometrico, poiché in questo caso sarebbe legge suprema quella della configurazione rigidamente simmetrica, ciò che si manifesta soltanto nei tipi *f* e *g*. E quindi inevitabile concludere che deve esserci un qualche riferimento a modelli di oggetti reali¹⁹⁶.

La figura che segue è tratta dalla cimosa di una miniatura di un manoscritto, che reca la data del 1411 e che perciò deve essere stato eseguito alla corte di un sultano egizio mamalucco. Le linee slanciate che, qui come nella figura precedente, formano la trama dell'insieme dell'ornamentazione, sono in questo secondo esempio segnate un po' più marcatamente. Si hanno meno avvolgimenti a cerchio e le incurvature arrivano a mala pena alla spirale. Anche qui gli archi sono puramente lineari, e in ciò si manifesta chiaramente ed evidentemente una particolarità che nella figura precedente, a causa della levità con cui erano tracciate le linee, era riconoscibile solo a chi avesse familiarità con l'essenza di questo genere di ornato. In questa figura vediamo cioè qua e là queste linee intrecciarsi in configurazioni indipendenti, che risaltano in modo particolare quando si staccano da uno sfondo scuro. Poiché però le linee sono tutte tracciate ad archi, ecco che i contorni di queste configurazioni vengono di necessità e costantemente a formare delle sinuosità convesse e concave, e dove due di queste linee piene di slancio si incontrano ad angolo acuto, si ha del pari un motivo arcuato, questa volta a forma di chiglia di nave.

Prendiamo ora in esame i singoli motivi raffigurati dalle linee che formano l'ossatura della decorazione. Anche dei principali di questi motivi diamo nella stessa figura una riproduzione particolareggiata, registrandoli uno per uno con le stesse lettere dell'alfabeto usate per i corrispondenti motivi della figura precedente.

I margini merlettati come nelle foglie ci fanno intravedere con sicurezza il legame con l'*habitus* vegetale: quelle che si presenta nella figura che segue *a* e *d* sono forme stilizzate di foglie e di fiori. Siamo di conseguenza autorizzati a considerare senz'altro come tralci le linee a cui cedesti motivi sono uniti.

¹⁹⁶ RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 258.



23. Arabeschi in miniature, da un manoscritto dell'anno 1411 al Cairo, in A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 261.

I motivi *a* e *d* sono evidentemente figurazioni in profilo. Degna di rilievo per se stessa e anche perché conferma la figurazione in profilo, è la curva a volute - il mezzo calice - che si trova all'attacco di ciascuno di questi motivi. Ma, pur in questa comunanza di disegno, è da notare una bipartizione, in quanto i motivi *a* e *b* si presentano come biforcazioni di un motivo profilato - e sono definiti perciò traici biforcati¹⁹⁷ - mentre *e* e *d* sono motivi semplici, e di essi il *d* si avvicina per la sua articolazione al tipo *b*. Poiché il *d* rappresenta evidentemente la metà del *g*, ci conviene prendere in considerazione gli altri tre prima di cercare una definizione per i motivi *e* e *d*.

I tipi *e*, *f* e *g* rappresentano motivi floreali visti di fronte. Non è detto che questo sia stato propriamente l'intendimento dell'artista, ma che sostanzialmente ci si trovi di fronte a un motivo floreale in prospetto è dimostrato d'altronde già dalle due incurvature laterali a volute, nelle quali ben possiamo intravedere un calice a volute. Questo elemento - la cui importanza in tutta la storia della decorazione è stata adeguatamente illustrata già a proposito del suo primo apparire nell'arte egizia - appare nelle figure *e* e *g* tracciato non solo quale si presenta in *a* e *d* come mezzo

¹⁹⁷ RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 260.

calice, bensì come parte integrante della *silhouette*. E poiché il calice a volute ha costituito nell'antico ornato vegetale una parte essenziale e caratteristica del fiore visto di semiprofilo, da noi definito palmetta; viene chiamata "palmetta saracena" il motivo analogo che si trova negli arabeschi, prescindendo dalla riserva sul significato oggettivo che questo motivo può aver avuto per i popoli saraceni che coltivarono questa forma d'arte. Entro lo schema fondamentale sono possibili numerose varianti, a seconda del genere e della ricchezza dell'articolazione; la forma più semplice è rappresentata dal modello *g*, cui, per la sua frequente applicazione, viene data una definizione a sé e che perciò viene chiamata "trifoglio saraceno".

Ne consegue direttamente la denominazione che daremo anche per i motivi *e* e *d*. Poiché *d* appare come la metà della palmetta *g* potremo chiamarlo semi-palmetta saracena, tanto più che esso presenta una certa analogia con il motivo corrispondente dell'antico ornato vegetale¹⁹⁸.

Con ciò non è d'altronde detto che l'ornato a tralci più rigidamente stilizzato dei greci sia stato del tutto accantonato dall'ornato saraceno ad arabesco. Come per tutta la durata dell'Impero romano hanno continuato ad essere impiegati i tralci greci a palmette oltre ai tralci di acanto, così si ebbero anche nell'arte saracena composizioni stilizzate di tralci e di motivi floreali accanto a quelle di carattere più naturalistico.

L'evidente differenza che nella figura precedente è rilevabile tra i motivi *d* e *g*. La mezza palmetta *d* è disegnata alla maniera dell'acanto e appare proiettata allo stesso modo in prospettiva, mentre la palmetta intera *g* è un puro "ornamento in piano," nel quale non è riconoscibile nell'artista alcuna intenzione di avvicinare il proprio disegno alle parvenze naturali del modello.

Esiste un nesso genetico tra l'arabesco e il tralcio classico dell'antichità. Quanto abbiamo detto a proposito dei singoli motivi della figura precedente rappresenta un semplice dato di fatto: il fatto che l'arabesco è da considerare un ornato a tralci vegetali.

Tentiamo, per cominciare, di individuare ciò che differenzia il tralcio saraceno da quello classico, poiché per questa via potremo giungere più rapidamente a farci un quadro esatto delle proprietà specifiche dell'arabesco. Le differenze che andiamo cercando si riscontrano in parte nel tracciato delle linee a tralcio che formano lo schema compositivo e in parte nel trattamento dei motivi floreali¹⁹⁹.

¹⁹⁸ RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 260-261.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 261-262.

Nel tracciato delle linee a tralcio la differenza essenziale tra l'ornato classico e l'arabesco è data dal fatto che nel primo i singoli tralci appaiono collocati in modo chiaramente visibile sullo sfondo, uno accanto all'altro e indipendenti l'uno dall'altro, mentre nell'ornato saraceno essi si intersecano in molteplici incroci. Naturalmente anche a questa distinzione, come a quasi tutte quelle che concernono i principi generali dell'ornamentazione non può essere attribuito un valore assoluto e valido per tutti i casi. Anche l'ornato a tralci antico presenta talora delle intersezioni: basti pensare all'intreccio di tralci floreali del tempo di Augusto²⁰⁰.

D'altra parte esistono pure esempi di riempitivi di arabeschi in cui le linee a tralcio si presentano poste una accanto all'altra chiaramente e indipendentemente senza intersecarsi, proprio come nel tipico ornato ellenico. Ma in questi casi si tratta sempre solo di eccezioni, di fronte alle quali la grande maggioranza dei monumenti artistici giustifica pienamente il nostro asserto circa la differenza tra le composizioni a tralci greche e gli arabeschi²⁰¹.

Al reciproco intersecarsi delle linee a tralcio è legata la caratteristica dei tralci ad arabesco, quella cioè di formare, entro lo schema complessivo di una composizione, una serie di compartimenti chiusi foggianti a poligono sferico, i quali adempiono egualmente alla loro funzione di riempimento dello sfondo da decorare, e ciò per il loro contenuto, che, naturalmente, è di tralci floreali. Un tale impiego delle linee a tralcio ha per premessa una loro posizione indipendente e rilevante di fronte ai motivi floreali. Se il tralcio ha da formare dei compartimenti chiusi, deve avere in partenza la possibilità di una tale applicazione. Ricorderemo a questo punto che nel trattare del processo formativo del tralcio nell'antichità classica abbiamo considerato esserne quasi un motivo conduttore l'aspirazione ad emancipare le palmette dalla loro primitiva funzione di semplici riempitivi tra le diramazioni dei tralci per elevarle a veri e propri motivi floreali indipendenti, valorizzandole così nei confronti dei tralci di collegamento. Era un'aspirazione che appariva chiaramente in nesso con la tendenza naturalistica che si era imposta nell'ornato greco a motivi vegetali almeno dal V secolo e forse molto prima. Se ora teniamo conto del fatto che nell'arabesco si manifesta una tendenza opposta, quella cioè a ridare un valore preminente alle linee a tralcio, che rappresenta l'elemento geometrico di questo genere di decorazione, ne concluderemo con il trovare una spiegazione anche per questa inversione di direzione in una

²⁰⁰ Dal tralcio ondulato continuato romano si dipartono lunghi ramoscelli coronati da fiori, che si incrociano più volte con il ramo principale, ma questo avviene liberamente, in maniera consapevolmente naturalistici e perciò asimmetrica, mentre invece l'intersecarsi dei tralci saraceni si effettua sempre secondo uno schema fondamentale simmetrico-ornamentale. J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 270.

²⁰¹ RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 261.

tendenza fondamentale della creazione artistica opposta a quella greca. Mentre infatti la meta degli artisti greci era sfata una vivificazione dei tralci a palmette, quella degli artisti saraceni pare essere stata invece una loro schematizzazione, la geometrizzazione, l'astrazione²⁰².

Il punto di partenza dell'ornato vegetale era stato in Oriente (Egitto) la spirale geometrica, a cui i motivi floreali si aggiungevano come meri riempitivi accessori. I greci ne trassero il vivido tralcio, sulle cui terminazioni e diramazioni disegnavano dei motivi floreali armoniosamente articolati²⁰³. Nel Medioevo saraceno torna di attualità la tendenza orientale all'astrazione (che del resto, come vedremo, si era nuovamente manifestata già nella tarda antichità classica), e si rivela tornando a "geometrizzare" i tralci. In realtà non si rinunciò alle due fondamentali conquiste dei greci, i tralci ritmicamente ondulati e il libero sfogo alla decorazione su più vaste superfici, ed anzi la seconda delle due fu ulteriormente sviluppata in una determinata direzione. Ma l'elemento geometrico tornò in primo piano dovunque, e lo si riscontra particolarmente nel tracciato delle linee a tralcio nei compartimenti sferico-poligonali, che appartengono pur essi al campo delle forme geometriche²⁰⁴. Il punto di partenza lo possiamo individuare nel nastro intrecciato dell'antico Oriente. Esso fu applicato dai greci dell'età classica in misura limitata, ma già a Pompei lo troviamo più spesso, sempre però come elemento di orlatura, di incorniciatura. Su mosaici del tardo Impero romano vediamo moltiplicarsi i nastri che compongono una singola decorazione.

È qui che va cercata la base di tutto l'ulteriore sviluppo dell'ornato a nastri così in oriente come in occidente. Questo elemento geometrico privo di significato, che l'arte classica aveva usato solo in via subordinata come elemento di contorno, torna ad essere uno dei principali motivi validi di decorazione nell'arte antica più tarda, in cui un'altra volta gli elementi con un proprio significato oggettivo vengono messi da parte e si ripresenta invece in primo piano nella creazione artistica l'ornamentazione puramente decorativa. È da qui che hanno origine gli intrecci a nastro dei sarcofagi e degli amboni paleocristiani, di cui si trovano così numerosi resti nelle basiliche paleocristiane di Roma, ed è qui l'origine degli *entrelacs* bizantini nei quali si riconoscono i diretti predecessori degli intrecci e dei graticci saraceni²⁰⁵.

²⁰² Eugenio BATTISTI, *ad vocem Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1958, 14 voll., vol. X, pp. 238-272. Cfr. *ad vocem Arte figurativa - motivi naturalistici*.

²⁰³ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 272.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 273.

²⁰⁵ RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 262.

Questa digressione nel campo del processo di sviluppo degli intrecci a nastro medievali è necessaria anche per rendere più evidente e più facilmente comprensibile la tendenza antinaturalistica e volta all'astratto che è propria della stilizzazione dei tralci nell'arabesco. È fuori di dubbio che è stata la stessa tendenza a portare da un lato a un così rigoglioso sviluppo degli intrecci a nastro e dall'altro al reciproco intersecarsi e incrociarsi delle linee a tralcio.

Se il primo degli elementi fondamentali di differenziazione tra l'ornato a tralci arabesco e quello classico si riferisce alla linea del tralcio, di cui si è detto ora, la seconda differenza, non meno essenziale, è nel trattamento dei motivi floreali collegati ai tralci. Questa sostanziale differenza non è rappresentata tanto dai motivi in sé, quanto da un'altra particolarità. Questa è dimostrata da esempi di tralci saraceni del XIV secolo che sono vicinissimi a quelli greci dei tempi aurei, mentre d'altra parte già nel V secolo, e quindi ancora nel pieno della tarda classicità, si trovano forme floreali che tornano a una stilizzazione astratta quale non si riscontrava nemmeno negli esempi che abbiamo dato nelle figure 138 e 139 e che risalgono rispettivamente al XIX e al XV secolo. Ciò che invece differenzia soprattutto a questo riguardo l'ornato arabesco da quello dell'antichità classica è il rapporto tra il fiore e il tralcio cui esso è congiunto²⁰⁶.

Nell'antico ornato a tralci i motivi floreali sono attaccati al tralcio principale mediante un tallo come avviene nella natura, in cui si ha appunto nella parte inferiore il tallo o il gambo, e su di esso il fiore come coronamento, come libera terminazione.

Osserviamo invece ciò che ci indica il motivo *a* della figura precedente. Le due parti in cui si divide questo motivo, che ha evidentemente un significato oggettivo vegetale, non formano le libere terminazioni del tralcio che ne è alla base, ma si assottigliano verso l'estremità quasi a formare dei nuovi tralci: una delle due terminazioni è a forma di palla e può rappresentare sia una piccola spirale che una mezza foglia o un trifoglio, mentre l'altra, congiungendosi con una diramazione di un altro tralcio biforcuto, forma un arco a chiglia di nave, e su questo arco si trova un trifoglio a soluzione dell'angolo interno.

Lo stesso vale per la mezza palmetta *e*. Al punto in cui si fa acuta verso l'estremità, essa continua in un tralcio, dal quale se ne sviluppa più avanti un altro, biforcuto. Ma questo caratteristico amalgamarsi del tralcio con il fiore si manifesta perfino nella palmetta intera²⁰⁷.

²⁰⁶ RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 264-265.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 265.

Sia che questi motivi rappresentino fiori o foglie o boccioli, il fatto che dal loro vertice continuo a dipartirsi dei tralci è comunque innaturale. Si manifesta qui, evidentemente, ancora una volta quella tendenza nettamente "antinaturalistica" che abbiamo visto essere caratteristica di quest'arte già nel trattare delle linee a tralci.

L'ornato dell'antichità classica non si era apparentemente permesso queste libertà, almeno per quanto concerne i veri e propri motivi floreali (palmette e così via). Ma qui dobbiamo richiamarci alle conclusioni della nostra indagine sul processo di sviluppo dell'ornato greco a tralci di palmetta stilizzati in piano nell'età ellenistica, che abbiamo definito come il punto di partenza per l'insorgere della mezza palmetta obbligata, come pure ai risultati della discussione sul tralcio di acanto nell'età romana, allorché abbiamo potuto constatare come la stessa tendenza si manifestasse anche nell'ornato a tralci plastico e naturalistico. Mentre allora potevamo ancora porci l'interrogativo se gli antichi artisti erano consapevoli della tendenza antinaturalistica che si esprimeva nella mezza palmetta obbligata, tale interrogativo viene pienamente a cadere per ciò che concerne l'arabesco²⁰⁸.

La mezza palmetta saracena può essere quindi definita come i tralci biforcati, essi, quanto al contenuto oggettivo e all'origine, non sono altro che i riempitivi dei tralci dell'antichità classica. L'arabesco lo si incontra in tutti i paesi che l'Islam assoggettò nel corso dei secoli²⁰⁹. Si tratta principalmente dell'Africa settentrionale, con il basso Egitto, della Siria, l'Asia Minore, la Mesopotamia e la Persia, ossia in generale quei paesi che già erano appartenuti all'Impero Romano e che, come tutti i monumenti dimostrano, avevano fatte proprie le forme del linguaggio che caratterizzò l'arte universale ellenistico-romana. In quest'arte, come abbiamo visto, il ruolo di gran lunga più importante e che dava un'impronta particolare alla decorazione, era stato l'ornato a tralci vegetali. Poiché nel Medioevo troviamo sugli stessi territori ancora una volta un ornato a tralci vegetali - e sia pure di carattere formalmente diverso - impiegato come principale elemento decorativo, non si può sfuggire all'idea di una dipendenza genetica del secondo dal primo. Vale quindi comunque la pena di ricercare almeno quelli che possono essere i rapporti reciproci, ed è perciò tanto più incomprensibile il fatto che perfino da parte di esperti conoscitori d'arte contemporanei si abbia a sentenziare sommariamente che tra l'antichità classica e l'arabesco orientale non ci sarebbe alcun nesso, solo perché... non ce ne può essere tra il fuoco e l'acqua²¹⁰.

²⁰⁸ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 280.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 281.

²¹⁰ RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 266-267.

2.3.8.1 L'ornato vegetale a tralci nell'arte bizantina

Con l'arte bizantina comincia dunque qualcosa di completamente nuovo. A sentire il modo corrente di esprimersi in proposito si direbbe di sì. Viene ammesso in generale un legame storico con l'antichità, ma quando si scende ai particolari si sente dire che questa o quella cosa sono state foggiate in modo del tutto diverso che nell'antichità. Tutto questo può anche avere una sua relativa giustificazione, solo però se per antichità si intende soltanto l'arte greca di Fidìa e di Iktinos. Ma quanto lontano dall'ideale architettonico greco è per esempio già il Pantheon di Agrippa. Eppure nessuno vorrà negare che esso appartenga all'antichità classica. Ci fu un processo di sviluppo nell'arte dell'Impero romano, e fu in parte anche di progresso e non solo di involuzione come tanti pretendono di far credere. A questo riguardo si indicano volentieri i deboli bassorilievi dell'arco di Costantino, ricopiati da quelli dell'arco di Traiano, e si dimentica del tutto un ben più importante monumento contemporaneo, e cioè il primo esempio di una basilica coperta ad arcate. Sul più massiccio edificio dell'inizio del IV secolo dopo Cristo era già risolto appieno il problema che fece venire il fiato grosso a tutta l'architettura medievale dell'Occidente²¹¹.

È anzitutto da rilevare che l'arte bizantina non è altro che l'arte della tarda romanità nell'impero d'Oriente²¹². Non c'è alcun motivo plausibile per cui con l'elevazione di Bisanzio a capitale da parte dell'imperatore Costantino si debba far cominciare una nuova epoca nella storia dell'arte²¹³. Basti prendere come elemento di confronto anche solo le realizzazioni nel campo dell'architettura, Bisanzio e, seguendo il suo esempio, quasi tutto l'Impero romano d'oriente ereditarono e portarono avanti lo schema della croce greca per gli edifici del culto cristiano. Questo schema, con la sua crociera centrale a volte, non fu inventato nella Bisanzio imperiale, ma se ne trova un esempio già del II secolo d. C. a Musimeli in Siria, risultato evidentemente di ricerche architettoniche ellenistiche²¹⁴. L'erezione di questo schema a sistema per la costruzione delle antiche chiese cristiane non trovò alcuna sostanziale difficoltà: per la storia dell'architettura la basilica della Pace di Costantino ha assai maggiore importanza che quella di Santa Sofia. Possiamo lodare l'impeccabile esecuzione tecnica delle opere bizantine e rendere merito a quegli artisti per aver conservato la

²¹¹ RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 268.

²¹² J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 282.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 268.

solida tradizione della tecnica romana, ma non potremo mai considerare quello bizantino tra gli stili artistici creativi, poiché anche le sue manifestazioni più mature non sono in realtà creazioni bizantine ma eredità di un'epoca che aveva avuto un ben più vivo senso artistico e inventivo: quella ellenistica.

Ancora una circostanza dobbiamo notare sin d'ora nel delineare le caratteristiche generali dell'arte bizantina, onde poter essere più brevi e comprensibili nella trattazione dei dettagli. L'epoca cui appartiene la cosiddetta arte bizantina, nonostante la sua particolare inclinazione alla decorazione, non era assolutamente portata a una gioiosa e feconda creazione di nuove forme²¹⁵. Per tutto questo periodo si manifestò nell'arte una tendenza alla limitazione, alla rinuncia a gran parte dell'inesauribile patrimonio di gaie forme decorative che era stato accumulato nell'età ellenistica e in quella degli inizi dell'Impero romano, per cui se ne conservarono solo pochi elementi, assolutamente necessari all'architettura.

Un nuovo mondo di rappresentazioni religiose, un nuovo culto avevano recato con sé nuove esigenze artistiche e posto all'arte nuovi compiti. L'arte delle catacombe ci indica a sufficienza come, agli inizi, queste nuove esigenze non avessero che in minima misura reso necessario abbandonare il mondo decorativo dell'antichità classica²¹⁶.

Solo un po' alla volta si abbandonarono i prototipi di Orfeo e di Ermete e se ne crearono di nuovi, naturalmente ancora in pose e abbigliamenti tradizionali. Ma quasi tutto ciò era ancora, per così dire, frutto della necessità, non era ancora visto e trattato in maniera realmente artistica. Si dovevano rappresentare figure sacre, di portatori delle nuove idee religiose, e perciò si dava poco peso alla bellezza, all'armonia, all'equilibrio: l'idea prevaleva nettamente sulla forma, nella misura in cui ciò era possibile per gli artisti che, almeno esteriormente, erano ancora soggetti all'influenza delle tradizioni classiche.

Naturalmente non poteva non venire un secondo tempo in cui l'invincibile anelito alla cura del bello formale tornò a farsi sentire, e quindi a manifestarsi anche nella scultura e nella pittura cristiana²¹⁷.

Nell'Impero bizantino questo sviluppo doveva essere quasi soffocato agli inizi dal sopravvenire del movimento iconoclasta. E anche quando questa tempesta fu passata, ne rimase però una traccia nelle posizioni spirituali, per cui la creazione artistica nel campo religioso fu assai limitata da regole e norme restrittive. L'amore per

²¹⁵ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 283.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 284.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 285.

la bellezza e l'estro artistico si manifestarono come poterono, ma era nella natura delle cose che questo loro estrinsecarsi fosse assai ridotto. Per i bizantini, del resto, anche questa riammissione dell'arte religiosa si rivelò, da un certo punto di vista, assai vincolata; l'aspirazione a raggiungere le più elevate forme artistiche, come facevano gli occidentali, era frustrata dalle loro norme. E, poiché tuttavia erano le rappresentazioni figurative religiose quelle che dovevano costituire l'oggetto principale della creazione artistica, questo fatto rese anche impossibile il ripiego di avviare l'arte decisamente su un piano puramente decorativo alla soddisfazione del semplice bisogno umano di ornamentazione, ciò che invece notoriamente poterono fare i saraceni con gran vantaggio per la loro arte. Oscillando tra i due poli delle più alte espressioni nel campo dell'arte religiosa e della creazione di una decorazione che appagasse almeno, nel miglior modo possibile, il senso estetico, ma senza raggiungere mai né l'uno né l'altro, l'arte bizantina poté giungere in tutta la sua storia solo a creazioni piuttosto mediocri²¹⁸.

La prima cosa dunque che fecero gli artisti dell'Impero romano d'oriente fu una riduzione del ricco patrimonio di forme artistiche ereditato dall'antichità classica. Bisogna però riconoscere loro che almeno seppero fare una buona scelta. Come per la costruzione di chiese presero a modello il più armonioso sistema a croce greca piuttosto che quello delle basiliche romane (che fece faticare tutto il Medioevo in occidente per i problemi di difficile soluzione che poneva)²¹⁹, così anche delle forme ornamentali mantennero le più malleabili e atte ad essere sviluppate, quindi naturalmente, in primo luogo, il sistema dei tralci ondulati.

Prima di passare ora ad esaminare nei dettagli l'ornato a tralci vegetali nell'arte bizantina, dobbiamo qui purtroppo osservare un'altra volta che anche per questo settore mancano quasi del tutto dei lavori precedenti. Da parte degli scrittori che così egregiamente si sono occupati delle costruzioni giustinianee sono stati bensì citati e rilevati singoli dettagli, particolarmente relativi al taglio della foglia di acanto, ma per il resto sono stati di fatto ignorati i motivi conduttori della decorazione bizantina, le grandi visioni d'insieme di cui testimonia ogni singolo particolare²²⁰. Tuttavia la scarsità della letteratura sull'argomento ci costringerà più d'una volta a dire qualche parola su cose che da tempo avrebbero dovuto trovare esauriente trattazione in un'elaborazione generale dell'arte bizantina.

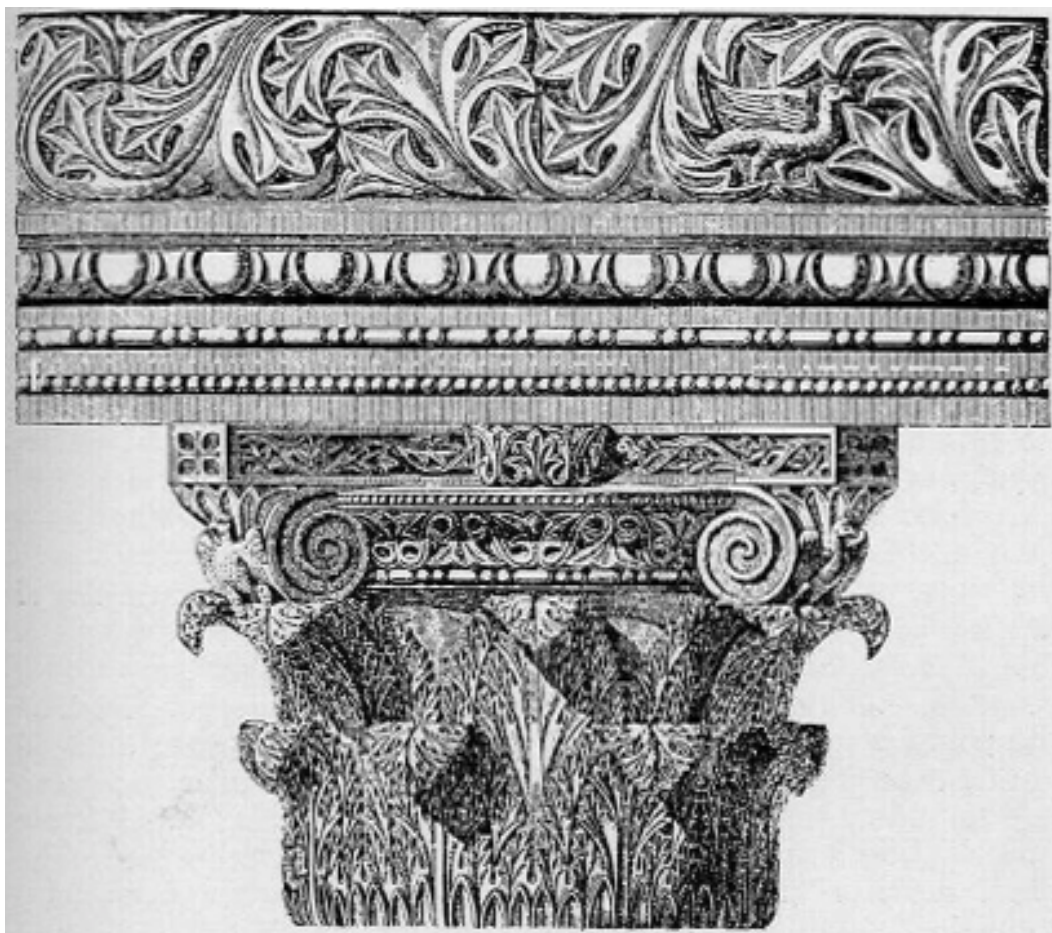
²¹⁸ RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 270.

²¹⁹ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 286.

²²⁰ *Ibidem*, p. 289.

Come primo esempio possiamo citare la chiesa di San Giovanni a Costantinopoli, costruita nel 463 d.C. La figura 142, in cui è presente un capitello con la sovrastante architrave di interesse per il nostro studio.

Il capitello appartiene al tipo cosiddetto composito. Il blocco rotondeggiante a canestro è rivestito da foglie di acanto, allineate in due file una sopra all'altra. Il trattamento delle foglie di acanto era stato finora l'elemento di maggior interesse tra le forme in cui si articola quest'opera. I dentelli allungati e aguzzi della merlettatura sull'orlo delle foglie erano stati considerati come un'innovazione di fronte alla maniera morbida e nello stesso tempo più rigogliosa in cui era rappresentato l'acanto romano²²¹.



24. Disegno del Capitello e parte di trabeazione della chiesa di S. Giovanni a Costantinopoli, in RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 271.

²²¹ Se ne è occupato particolarmente J. STRZYGOWSKI, in "Mittheil. des deut. archäolog. Instituts zu Athen," XIV, p. 280 seg., un saggio in cui si trova anche un'encomiabile registrazione complessiva del materiale di ricerca sparso un po' dovunque e rimasto finora in gran parte pressoché inosservato.

Eppure, per quanto pronunciata sia la merlettatura, non è questa la caratteristica più importante. Non sarebbe del resto difficile che questo genere di taglio della foglia derivi direttamente da quello romano a merlettatura meno accentuata, poiché lo si trova in molti monumenti insieme al tipo più morbido, spesso reso tale con l'aiuto del trapano. La sola forma a dentelli allungati e acuti non sarebbe sufficiente per definire questo tipo come "acanto bizantino".

Il tratto caratteristico che distingue l'acanto bizantino è la scomposizione della precedente foglia unita in tante piccole foglie. Nella figura precedente non lo si vede ancora abbastanza nel capitello, poiché su di esso il peso del modello romano imponeva la presenza solo di foglie intere di acanto allineate una presso all'altra,¹⁷ Ma anche nel capitello la svolta è percepibile a una più attenta osservazione: i singoli gruppi di merletti che sfociano ai margini delle foglie sono intagliati più in profondità di quanto avvenga normalmente²²².

Se non fosse per il ripiegarsi della sommità di ciascuna foglia intera verso l'esterno, le foglie stesse perderebbero gran parte della loro caratteristica, di fronte al ridondare della merlettatura. Il punto di arrivo di un tale processo è pienamente evidente nel tralcio continuato di acanto che adorna nella figura precedente architrave. È fuor di dubbio che il gioco del fogliame in questo tralcio ondulato deriva dall'elaborazione della mezza foglia di acanto²²³.

Ma le mezze foglie di acanto, che finora avevano conservato un loro carattere unitario, appaiono ora scomposte in forme per lo più a tre punte, e anche a quattro e cinque punte, che emergono distintamente dalle profonde spaccature che si sono operate nella foglia originaria²²⁴.

Ma c'è di più: questi gruppi di tre, quattro e più foglie si modellano a seconda delle diverse configurazioni dello spazio che è da riempire, lasciandosi plasmare nelle più svariate direzioni e proiezioni.

Potrà contribuire a chiarire lo stato di cose se a questo punto daremo un fuggevole sguardo panoramico al corso di sviluppo dell'acanto. Esso è sorto dal ventaglio della palmetta in piano, articolandosi tosto in modo che le terminazioni delle singole foglie del ventaglio vennero a rappresentare un contorno merlettato, quale lo riscontriamo già nel monumento di Lisicrate. Ma, nonostante questa articolazione, tanto la foglia

²²² RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 272.

²²³ Nel capitello corinzio la foglia intera di acanto si è conservata più a lungo, fino all'epoca dell'arte saracena più evoluta, ma d'altra parte l'influsso della scomposizione della foglia si rivela già su capitelli degli inizi dell'epoca bizantina

²²⁴ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 290.

intera quanto la mezza foglia di acanto mantennero una loro unità indivisa per tutto il periodo ellenistico e degli inizi dell'Impero romano. Un preannuncio dell'imminente scomposizione si può però già riconoscere in alcuni esempi dal Foro di Nerva: lo svolgersi di singole mezze foglie in tralci di collegamento e l'inserirsi di foglie le une nelle altre appaiono come anelli di congiunzione verso forme in cui un po' alla volta si confonderà l'originaria individualità della foglia di acanto.

Ed ecco che ora, nel V secolo, vediamo questo processo giungere alla conclusione e le singole punte o merlettature addirittura separarsi dalla primitiva foglia o mezza foglia per dar luogo a configurazioni nuove e di autonomo significato. Sembra proprio che tutto il corso di sviluppo non abbia potuto portare ad altro risultato che a questo, e perciò l'acanto "bizantino" si presenta come il prodotto finale di un processo evolutivo che si può seguire sin dai tempi aurei dell'età classica e non come la creazione di un "genius loci" bizantino o come dovuto all'influsso di un'introvabile arte originale "orientale."

Alcuni esempi di merletti che, scioltisi dall'acanto bizantino, hanno acquistato forme indipendenti sono riprodotti nella figura che segue dalla chiesa dei santi Sergio e Bacco, a Il più importante è quello centrale, un cosiddetto trifoglio, che nella sua stilizzazione fa pensare al giglio araldico. Si tratta di un motivo che in seguito, non solo nell'arte bizantina ma anche in quella saracena, ha acquisito tanta importanza ed è divenuto un elemento così comune nella decorazione che dobbiamo sin d'ora dedicargli un po' di spazio.



25. Particolari ornamentali dalla chiesa dei SS. Sergio e Bacco a Costantinopoli, in RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 271.

Il trifoglio consiste di un calice a volute e, sopra ad esso, di una foglia a coronamento. È perciò, esteriormente, quasi identico a certe forme abbreviate di fiori di loto delle antiche arti orientali. Il calice ridotto della palmetta in piano, usato anche nel V secolo e successivamente, in particolar modo nella forma esplosa, può certamente aver esercitato un certo influsso sulla stilizzazione del trifoglio. Ma a questo si aggiunge un altro elemento formativo di importanza anche maggiore e più sostanziale, in quanto la sua funzione si esplica direttamente: il calice a volute del

trifoglio bizantino si formava automaticamente in seguito alle profonde tacche incise fra i singoli dentelli in cui si articolò la vecchia foglia di acanto. A persuadersi di ciò basta dare uno sguardo ai trifogli in cui si scompone il tralcio di acanto sull'architrave riprodotta nella figura precedente.

Nel trifoglio è inoltre da rilevare la piccola foglia a coronamento, foggata a chiglia di nave. Notoriamente questa forma di arco fu poi caratteristica in modo particolare dello stile saraceno. Ma anche il suo presentarsi nell'arte romana orientale del V secolo non ci appare del tutto inatteso, poiché la mezza foglia di acanto (come pure la palmetta esplosa) aveva manifestato per tutta l'età romana e già prima una pronunciata tendenza a delinarsi in curve di quel tipo²²⁵.

Tanto più decisamente deve quindi essere respinta l'ipotesi secondo la quale il taglio sostenuto così particolare della foglia - e cioè la raffigurazione corposa e merlettata dell'orlo - sia ancora una volta da collegarsi all'*achantus* spinosa del Mediterraneo orientale in contrapposto all'*achantus mollis* italiana²²⁶. Ancora una volta, secondo questa ipotesi, gli intagliatori, anche quelli dell'età giustiniana, avrebbero riprodotto dalla natura i loro studi di foglie, come si usa fare ora nelle nostre scuole tecniche, o l'abitudine a un tale studio dal vero sarebbe continuato ininterrottamente dai tempi di Calliraco? Ma è proprio la scomposizione della primitiva foglia di acanto nella tarda età romana a dimostrare l'impossibilità di una tale ricopiatura di modelli naturali e a dare nuovamente la prova che l'arte decorativa ha battuto in tutti i tempi vie diverse, più artistiche del semplice ricopiare determinate specie botaniche quali si presentano allo stato naturale²²⁷.

Abbiamo fin qui trattato delle variazioni nei motivi ornamentali di foglie. Ma nell'architrave della figura precedente tali variazioni si manifestano su uno schema di tralcio ondulato continuato. Dobbiamo perciò illustrare quale fu a questi inizi dell'arte bizantina il trattamento del tralcio.

Nel caso in esame si può in realtà parlare di un tralcio ondulato continuato? Anzitutto non vi troviamo più le linee o rami del tralcio in sé, e vi mancano inoltre le diramazioni di ramoscelli che così caratteristicamente se ne dipartivano volgendo a cerchio all'indietro. Occorre qui riandare al processo di sviluppo di questo motivo nel suo insieme per poter riconoscere effettivamente nell'architrave della figura precedente un tralcio ondulato continuato.

²²⁵ RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 274.

²²⁶ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 291.

²²⁷ *Ibidem*, p. 292.

Il punto di partenza era stato il semplice e nudo tralcio, in cui nelle anse delle diramazioni a spirale si inserivano mezze palmette a riempitivo. Allorché si manifestò la tendenza al naturalismo, i ventagli delle mezze palmette presero a incurvarsi oppure furono eseguiti in maniera “plasticoprospettica” come foglie di acanto. Anche in queste ultime però gli artisti ebbero cura di incurvare verso l'esterno le terminazioni acute, affinché fosse chiaramente espressa la loro caratteristica di indipendenza, mentre i tralci in sé continuavano a scorrere al di sotto delle terminazioni delle mezze palmette²²⁸. In numerosi esempi potremmo constatare come un po' alla volta i rami dei tralci venivano a scomparire e la loro funzione si trasmetteva alle foglie. Poiché ora la foglia di acanto veniva a perdere la sua individualità per il fatto stesso che si scomponeva in una serie di parti a se stanti, veniva a cadere ogni ulteriore ragione di mantenere la finzione di una foglia indipendente che si staccasse dal ramo. Sull'architrave della figura principale troviamo, per così dire, un'unica nervatura centrale di acanto, da cui si diramano successivamente i singoli dentelli. Il tralcio ondulato continuato, che è tracciato su una bordura, serve invece in altri casi a decorare in libero moto una più vasta superficie. Nelle età ellenistica e romana foglia di acanto. A persuadersi di ciò basta dare uno sguardo ai trifogli in cui si scompone il tralcio di acanto sull'architrave riprodotta.

Nel trifoglio è inoltre da rilevare la piccola foglia a coronamento, foggata a chiglia di nave. Notoriamente questa forma di arco fu poi caratteristica in modo particolare dello stile saraceno.

Ma anche il suo presentarsi nell'arte romana orientale del V secolo non ci appare del tutto inatteso, poiché la mezza foglia di acanto (come pure la palmetta esplosa) aveva manifestato per tutta l'età romana e già prima una pronunciata tendenza a delinarsi in curve di quel tipo.

Tanto più decisamente deve quindi essere respinta l'ipotesi secondo la quale il taglio sostenuto così particolare della foglia - e cioè la raffigurazione corposa e merlettata dell'orlo - sia ancora una volta da collegarsi all'*achantus spinosa* del Mediterraneo orientale in contrapposto all'*achantus mollis* italica. Ancora una volta, secondo questa ipotesi, gli intagliatori, anche quelli dell'età giustiniana, avrebbero riprodotto dalla natura i loro studi di foglie, come si usa fare ora nelle nostre scuole tecniche, o l'abitudine a un tale studio dal vero sarebbe continuato ininterrottamente dai tempi di Callinaco? Ma è proprio la scomposizione della primitiva foglia di acanto nella tarda età romana a dimostrare l'impossibilità di una tale ricopiatura di modelli naturali e a dare nuovamente la prova che l'arte decorativa ha battuto in tutti i tempi vie diverse,

²²⁸ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 293.

più artistiche del semplice ricopiare determinate specie botaniche quali si presentano allo stato naturale²²⁹.

Il tralcio ondulato continuato, che nella figura che segue è tracciato su una bordura, serve invece a decorare in libero moto una più vasta superficie. Nelle età ellenistica e romana antica un simile nudo tralcio, senza che vi fossero sparse delle figure o altri accessori, sarebbe sembrato insufficiente ad assolvere a una tale funzione, ma nel tardo Impero l'esigenza di un significato oggettivo dell'ornamentazione si era assai ridotta, tanto che spesso un tralcio di acanto veniva impiegato a coprire anche ampie campate interne. Sul tralcio continuato si alternano le parti staccate di quelle che erano state le mezze foglie di acanto, in maniera obbligatoria, senza una caratterizzazione indipendente²³⁰.



26. Cuneo d'arco dalla chiesa di S. Sofia a Costantinopoli, in in Owen JONES, *The Grammar of Ornament*, Bernard Quaritch, Londra 1868, p. 56.

²²⁹ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 275.

²³⁰ *Ibidem*, p. 276.

Già Owen Jones ha riconosciuto essere in questo tutto il segreto dell'ornato ad arabesco. Nella parte della sua "Grammatica degli ornamenti" dedicata alla decorazione arabica riproduce anch'egli il particolare di tale arcata e così ne scrive:

« [...] Questa spandrilla è alla base della decorazione araba e moresca di superfici. L'intreccio di motivi vegetali che si svolge intorno al punto mediano della spandrilla rappresenta ancora una reminiscenza della foglia di acanto, ma vi si manifesta il primo tentativo di mettere da parte il principio delle foglie che germogliano una dall'altra, poiché qui abbiamo una decorazione ininterrotta a tralci legati tra loro. Essa si stende su tutta la campata dell'arco e da all'insieme quel carattere unito che gli arabi e i mori cercarono di ottenere in ogni occasione. [...] »²³¹

Non è sfuggito del resto a Owen Jones neppure il fatto che già agli inizi dell'Impero romano si ebbero deviazioni dal principio greco di tracciare sempre le foglie indipendentemente, ciascuna sul proprio gambo o picciolo: "L'oriente romano combatté costantemente contro questa ferrea legge, senza giungere mai ad emanciparsene".

Ma in effetti il passo decisivo compiuto nell'età giustiniana gli appare come una scoperta originale che porta a una fase tutta nuova di evoluzione dell'ornato vegetale. Noi siamo stati in grado di seguire questo processo fin dai suoi inizi nell'arte greca, ciò che Jones non è riuscito a fare principalmente perché non era a conoscenza del materiale messo successivamente a disposizione dalla scienza naturalistica e non poteva quindi avere una visione d'insieme. Egli inoltre crede di scorgere una differenza essenziale rispetto alle età precedenti nel fatto che dall'epoca bizantina in poi le foglie si attaccano direttamente al tralcio senza la mediazione di un gambo. Il nocciolo della questione non è invece tanto in questo, quanto nel fatto che la foglia viene a perdere nella decorazione l'esistenza indipendente che le è propria nella natura²³².

La foglia cioè non si diparte dal ramo, ma si confonde con esso formando un'entità sola. Questa nuova condizione non si manifesta ancora in maniera del tutto evidente negli ornamenti bizantini di S. Giovanni e di Santa Sofia, poiché in essi i singoli elementi costitutivi dell'originaria mezza foglia di acanto si diramano apparentemente ancora in modo indipendente dal tralcio. Nei due esempi citati siamo ancora a mezza strada nel corso di questo processo: il risultato finale che caratterizza l'arabesco, e

²³¹ O. JONES, *The Grammar of Ornament*, Bernard Quaritch, Londra 1868, p. 56.

²³² A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 276.

che consiste nel tracciare la continuazione dei tralci dai vertici delle foglie obbligate, appare accennato ancora confusamente negli esemplari bizantini.

Eppure è fuor di dubbio che si tratta di una particolarità che in un modo o nell'altro si riscontra già agli inizi dell'arte bizantina²³³.

Torniamo ad osservare ancora il Capitello e la trabeazione della chiesa di S. Giovanni, dei quali ci rimangono da prendere in considerazione ancora due strisce ornamentali. Una di esse si stende tra le volute che coronano il capitello stesso ed è formata da un tralcio ondulato intermittente nel suo schema più semplice: non vi è traccia di altre figurazioni naturalistiche ma c'è solo, di fiore in fiore, una linea a serpentina.

Dal calice si leva una corolla del tipo del profilo di loto a tre foglie. Non vi può essere alcun dubbio: si tratta del vecchio tralcio intermittente greco, le cui palmette tuttavia appaiono influenzate da quel trattamento che, nel frattempo, nell'acanto ha smembrato la foglia, facendole perdere la sua individualità indipendente.

L'altra striscia decorativa, che adorna l'abaco del capitello, reca invece un tralcio ondulato continuato, secondo il vecchio schema greco, ma le foglie che se ne dipartono rivelano una stilizzazione in cui è rimasto appena quel tanto del tipo della palmetta da lasciar intravedere la derivazione da tale motivo. Al centro la striscia è interrotta da un oggetto a semicerchio, costituito da una serie di fiori di loto e palmette. I fiori hanno la stessa stilizzazione di quelli già ricordati del tralcio intermittente tra le volute del capitello, mentre le palmette rivelano anch'esse nelle loro volute l'evidente influsso del processo di dissolvimento del motivo dell'acanto²³⁴.

Ciò che in queste due figure rende così difficilmente riconoscibile a un primo sguardo superficiale la variazione rispetto all'ornato a tralci delle età classiche, è il fatto che le curve in cui si muovono le linee a tralcio non presentano nulla che colpisca particolarmente l'occhio: si tratta dello stesso moto del tralcio ondulato continuato che ci è ormai familiare. E invero l'ornato a tralci delle età classiche ha conservato in generale fino all'ultimo qualcosa che ha continuato a rivelarne la derivazione dall'ornato a spirali, tanto che, anche quando nella mezza foglia di acanto alla fine della sua evoluzione venne completamente a mancare qualsiasi ricordo dell'antico carattere puramente geometrico del mero riempitivo, il moto rotatorio dei tralci fu sempre reso graficamente partendo nella costruzione dal cerchio.

Osserviamo invece la figura seguente che è tratta anch'essa da un'arcata della basilica di Santa Sofia, e cominciamo anzitutto con il prendere in considerazione la

²³³ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 294.

²³⁴ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 277.

decorazione del corpo superiore, che costituisce il pulvino. I tralci non vi corrono più in configurazioni a cerchio, bensì in ovali acuti. È un elemento di decisiva importanza nel processo di sviluppo d'una decorazione che nell'occidente mediterraneo già seguiva nuovi impulsi. Il nuovo rapporto fra tralcio e foglia, quale lo abbiamo visto in forma compiuta e che già era stato considerato così importante da Jones, è stato ripreso anche dalle arti dell'occidente, almeno nella misura in cui era stato adottato dai bizantini dell'epoca di Giustiniano. Ma mentre gli occidentali mantennero sempre la forma più o meno rotondeggiante dei tralci, vediamo in oriente manifestarsi un'inclinazione a tracciarli in forma ovale acuta dalla basilica di Santa Sofia²³⁵.



27. *Capitello e base d'arco dalla chiesa di S. Sofia a Costantinopoli*, in RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 279.

²³⁵ Anche a questo proposito lo studio delle decorazioni pompeiane varrebbe a farci conoscere una serie di animati esemplari precorritori.

Quanto ai singoli motivi, sono da notare in particolare le mezze palmette fortemente incurvate che formano l'elemento predominante della decorazione a foglie e che si incontrano simmetricamente a dite a due formando palmette intiere esplose. È significativo che le mezze palmette che formano queste palmette esplose non provengono dallo stesso tralcio ma sono poste su steli diversi. Anche questo fatto non trova corrispondenza nella natura, in cui ogni fiore sorge da un proprio gambo. Dobbiamo registrare un nuovo tratto antinaturalistico, che è poi divenuto caratteristico dell'arabesco²³⁶.

Ora, anche se non abbiamo ancora a che fare con tralci biforcati, poiché la schematizzazione dei singoli motivi vegetali nel VI secolo non era ancora tanto avanzata, si manifesta tuttavia innegabilmente la tendenza a far incontrare due mezzi motivi indipendenti in un motivo intero ad angolo centinato. Il punto di raccordo con i motivi precedenti, ellenistici e romani, per ciò che concerne questo angolo di incontro di curve, è dato dalla palmetta esplosa, e inoltre per ciò che concerne invece l'accostarsi da diverse direzioni di linee a tralcio per formare calici, da esempi pompeiani.

Il calice a volute delle mezze palmette è ancora una volta ridotto a un corposo calice a foglie. A questo riguardo è della massima importanza per l'ulteriore sviluppo il fatto che il calice è ottenuto nella pietra mediante un lavoro in profondità con la trivella, secondo un procedimento tecnico di cui si appropriarono in seguito anche i saraceni.

I bizantini furono i diretti precursori dei saraceni nel liberarsi dello schema del tralcio a cerchio, così la decorazione del capitello ci rivela come pure il passaggio dall'intreccio dei nastri dalla forma a cerchio a quella ad angolo si era già compiuto a Bisanzio prima che tra i saraceni.

A conferma di quanto si è detto valgono alcuni dettagli atti a dimostrare ulteriormente l'esistenza di tratti saraceni già latenti nell'arte bizantina dell'epoca giustiniana. La figura che segue (dalla chiesa dei Santi Sergio e Bacco) ci dà un esempio della libertà con cui si usavano parti staccate della foglia di acanto. Si tratta di una mezza foglia di acanto ridotta, che sorge dal calice a due foglie acute che ormai ci è familiare. È un motivo che poi, eseguito alla maniera dell'acanto morbido, ricorre molto spesso nell'arte saracena²³⁷.

²³⁶ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 279.

²³⁷ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 298.



28. *Esempi di foglie di acanto e palmette bizantine*, in RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 281.

Del sorgere della foglia sul tralcio, tratto da una fase matura dell'evoluzione, nel cerchio esterno, ci sono pure manifestazioni tipiche risalenti agli inizi dell'arte bizantina e che si trovano per esempio a Santa Sofia.

Ma perché il relativo processo di sviluppo storico dell'ornamentazione si effettuasse così rapidamente già agli inizi dell'età bizantina, doveva esserci stata sul territorio dell'Impero d'oriente qualche condizione particolarmente favorevole, tale da influire così positivamente sul manifestarsi di un'arte decorativa di cui abbiamo citato nelle pagine precedenti tante testimonianze. Siamo portati a ritenere questo fenomeno dovuto al fatto che l'arte sulle sponde del Mediterraneo orientale sembra aver conservato anche nel periodo dell'Impero romano una certa fedeltà agli schemi dell'ornato a tralci ellenico²³⁸. Come sarebbe stato altrimenti possibile che proprio il tralcio ondulato intermittente senza foglie, per così dire astratto, come pure la palmetta esplosa, prendessero un posto così di rilievo nell'ornato bizantino?

In realtà i pochi monumenti romani rinvenuti in Asia che siano già stati considerati degni di uno studio accurato, indicano che in queste regioni ha sempre conservato un ruolo di primo piano il tralcio ondulato, con un ricco impiego di motivi di palmette in piano²³⁹.

Si tratta di un fattore della maggior importanza non solo per la caratterizzazione dell'ornato dell'epoca giustiniana ma anche per gli sviluppi successivi. C'è stato sempre nell'oriente un perseverare dovuto o a ragioni locali o a determinate tecniche nelle maniere del passato, in particolare nella stilizzazione in piano del genere greco antico. Solo così si può spiegare il fatto che, come vedremo, si incontrano ornati a tralcio di pura impronta greca ancora in opere d'arte del XII e perfino del XIV secolo.

Il trattamento dell'acanto quale lo abbiamo visto nelle sculture in pietra giustiniane non è però l'unico ed esclusivo che sia stato usato agli inizi dell'Impero bizantino. Anche l'acanto di tipo morbido e più fluente continuo ad essere impiegato, come

²³⁸ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 300.

²³⁹ *Ibidem*, p. 301.

possono testimoniarcì soprattutto gli sviluppi successivi di questo genere di ornamentazione.

Certamente i problemi posti dal materiale e dalla tecnica ebbero una decisiva importanza nella scelta del genere: nella pittura naturalmente si preferiva la conformazione fluente della foglia, mentre nella scultura in pietra era meglio adatto il tipo piú angoloso.

Ma oltre a ciò si sono fatte sentire anche differenze di carattere locale, differenze che non potevano acquistare un grande rilievo finché si rimaneva entro i canoni dell'arte universale romana, ma che erano destinate ad avere un'influenza determinante nelle epoche successive, allorché si fecero sentire nuovi impulsi e vennero di moda nuove maniere decorative. Perciò, prima di passare all'esame dei monumenti di carattere prettamente saraceno, vogliamo compiere una rapida scorsa attraverso le varie province dell'Impero d'oriente, per vedere in che modi diversi vi si sia sviluppata nella tarda antichità quella ch'era stata l'arte universale ellenistico-romana.

Per ciò che concerne l'arte della fine dell'antichità e degli inizi del Medioevo, se ne hanno conoscenze relativamente piú abbondanti per la Siria. Le riproduzioni fatte dal conte de Voglie tra le rovine di città della Siria centrale bastano a dare un quadro delle caratteristiche dell'arte ornamentale siriana di quell'epoca, almeno per ciò che di essa ha trovato espressione nell'architettura. Noi ci limiteremo a prendere in considerazione solo i motivi di tralci vegetali.



29. *Siriscla di fregio da Kalb Luzeh in Siria*, in RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 281.

La figura sopra riproduce un fregio della grande piramide di El-Barah, risalente al V secolo. Il tralcio continuato di acanto che corre lungo questo fregio ci richiama tosto alla memoria un'altra decorazione simile, e cioè l'architrave di S. Giovanni a Costantinopoli. Confrontandole tra loro constateremo con sorpresa ma senza possibilità di dubbio che l'esempio siriano rappresenta una fase immediatamente precedente a quella cui appartiene il tralcio di Costantinopoli. Proprio l'elemento di cui nella figura dell'architrave avevamo riscontrato la mancanza, e cioè il dipartirsi di

diramazioni indipendenti in direzione opposta a quella del tralcio principale, ciò che ci faceva esitare a considerare quel fregio come un tralcio di acanto, appare invece ancora chiaramente presente nel fregio di El-Barah, come vi è ancora nettamente riconoscibile la foglia di acanto classica. Pur se i rami di collegamento del tralcio sono già scomparsi, c'è però ancora una specie di nervatura centrale della foglia a scorrere con moto ondulato continuo, e le merlettature dell'orlo sono ancora elementi subordinati di una mezza foglia di acanto obbligata e non già, come a Costantinopoli, degli elementi a sé stanti a tre o quattro punte. Non c'è dunque alcun dubbio: il fregio siriano è il punto di partenza dal quale si è passati alla fase successiva, rappresentata dal fregio di S. Giovanni²⁴⁰.

Soppressi i gambi, è tuttavia possibile intravedere delle diramazioni nelle foglie di acanto che si dividono in due, e - ciò che più conta - la nervatura principale di queste foglie che si biforcano continua anche alla fine delle foglie stesse in una specie di gambo che termina in un fiore stilizzato a modi di palmetta a punta acuta. Abbiamo dunque davanti a noi un autentico tralcio biforcuto a cui si attaccano motivi floreali stilizzati.

Il significato di questo esemplare sta soprattutto nel fatto che esso ci dimostra chiaramente e inequivocabilmente come tutto questo movimento nel campo della creazione artistica ornamentale non può essere considerato come qualcosa di strettamente bizantino che si sarebbe diffuso poi da Costantinopoli nelle province. È invece evidente che esso esisteva in germe un po' dappertutto, essendo stato ovunque disseminato con l'arte universale cileni stiro-romana, e che tanto il terreno di coltura quanto gli stimoli a variazioni e sviluppi nuovi erano gli stessi in tutto l'Impero²⁴¹.

Il dinamico, eccellente disegno del fregio di El-Barah, se l'autore della riproduzione non si è permesso degli arbitri, ci rivela inoltre, in confronto a quello più rigido e schematico della chiesa di S. Giovanni a Costantinopoli, che nel V secolo la Siria per lo meno non era rimasta addietro nel campo della scultura decorativa. Del resto l'esempio citato non è il solo a dimostrarlo.

Dell'arte egizia nella tarda antichità non si sapeva fino a circa dieci anni fa quasi niente. Oggi invece si ha a disposizione, almeno per ciò che concerne l'ornamentazione, un materiale relativo a questa epoca più abbondante dall'Egitto che da qualsiasi altra regione. Lo dobbiamo anzitutto ai tessuti rinvenuti nelle tombe di

²⁴⁰ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 286-287.

²⁴¹ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 302.

Sakkarah, Akhmim, Fayum, ecc. e ai resti di sculture copte che sono stati portati in salvo nel Museo di Bulak e che sono in gran parte illustrati da Al. Gayet nel terzo fascicolo del III volume delle *Mémoires publiés par les membres de la mission archéologique française au Caire* sotto il titolo di *Les monuments coptes du musée de Boulaq*²⁴².

Il materiale così messo a disposizione, in quantità superiore a ogni aspettativa, è già stato ampiamente trattato da vari autori. Una parte dei rinvenimenti tessili — i primi di questo genere che siano giunti in Europa, e che sono ora conservati nell'i.r. Museo austriaco a Vienna — sono stati studiati da J. Karabacek, principalmente in rapporto ai nesi che vi si possono trovare con l'arte persiana sassanide e con quella saracena.

Un ruolo di primo piano e veramente decisivo nella formazione di uno stile mediterraneo orientale, che fu detto saraceno, viene generalmente attribuito ai persiani dell'epoca dei Sassanidi (220-641 d.C.)²⁴³. Quanto ci è rimasto delle decorazioni dei relativi monumenti potrebbe essere catalogato secondo tale concezione comune addirittura tra i monumenti considerati saraceni o corrisponderebbe almeno a una serie introduttiva agli stessi.

In realtà il fatto che oggi una tale giustificazione appaia ancora necessaria sta a dimostrare a che punto ci ha condotto la cieca adesione al materialismo nell'arte e alla teoria di una presunta origine autoctona di ogni forma d'arte secondo una propria specifica impronta nazionale. Studiosi che possedevano ancora una visuale aperta e non offuscata da pregiudizi di fronte agli sviluppi storici, non mettevano neanche per un momento in dubbio, quaranta e più anni fa, che i monumenti dell'arte dei sassanidi fossero da considerare in stretta connessione con l'arte occidentale. Soltanto il movimento ch'è prevalso successivamente, pretendendo di vedere ovunque l'azione per così dire spontanea di motivi materiali nella creazione artistica, anche là dove invece si manifesta un trasmettersi di tradizioni e di motivi che vengono variamente elaborati, ha potuto ottenebrare e ricacciare indietro le giuste concezioni iniziali dei ricercatori liberi da tali ceppi mentali.

Osserviamo anzitutto il capitello della figura che segue a sinistra. L'ornamentazione è rappresentata da un unico motivo vegetale variamente articolato. Esso appare caratterizzato dal gambo corposo, interrotto da anelli e baccelli; dai tralci a foglie, che incurvandosi a cerchio verso il basso terminano in un fiore; dalle grandi e rigogliose foglie che se ne diramano verso l'alto, arrotondandosi in volute verso l'interno quelle più prossime al gambo e all'infuori quelle più esterne, mentre dalle loro estremità

²⁴² J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 302.

²⁴³ *Ibidem*.

sorgono ancora dei tralci, ciascuno con una mezza foglia e un fiore a coronamento, e infine da un fiore che a sua volta corona il gambo centrale e che all'attacco su di esso reca delle volute e piccoli calici a foglie entro i quali è racchiuso il nucleo centrale ovale.

Se già la raffigurazione nel suo insieme non contiene nulla che in un modo o nell'altro non ci sia noto dai monumenti romani, altrettanto è da dirsi per le foglie, che sono tutte esclusivamente di acanto. È da rilevare che non si tratta dell'acanto geometrizzante che abbiamo visto prevalere nelle costruzioni degli inizi dell'arte bizantina, ma di un acanto più cespuglioso, più ridondante, più plastico, ancora assai vicino al genuino acanto romano. Le singole tacche principali nella merlettatura penetrano profondamente nella foglia senza però giungere a metterne in questione l'individualità di un'unità indivisa, e anche l'incurvatura delle grandi mezze foglie di acanto laterali, se per un verso preannuncia la particolare predilezione dei saraceni per le curve a forma di chiglia, è d'altra parte ancora puramente romana, come testimoniano pure i tralci, che se ne dipartono non proprio dal vertice ma al disotto di esso. Classiche sono inoltre le forme delle volute dei calici tanto all'attacco delle grandi foglie laterali sul gambo che alla base del fiore centrale: esse corrispondono non tanto al gusto romano, che nell'acanto plastico non esigeva ed anzi per lo più trascurava il disegno in piano del calice a volute, quanto piuttosto a quello più severo dei greci, che già era penetrato vittoriosamente in Asia ancora prima del formarsi di un'arte romana-classica fortemente tendente al naturalismo.



30. *Capitelli persiani dell'epoca sassanide*, in RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 293.

Ciò che nella figura di sinistra appare come un preannuncio della maniera specificamente saracena non è il modo di delineare i tralci bensì il disegno delle foglie e dei fiori. Come è dimostrato dall'infiorescenza centrale, non era già la forma plastica della mezza foglia di acanto che si prestava alla composizione di calici multipli in forme complesse di fiori, ma sono le nervature laterali, tracciate vicinissime l'uno, all'altra, ed è la linea di contorno, che per lo più corre parallela a un'altra più interna, merlettata.

Si tratta di un particolare della maggiore importanza, poiché in se seguito troveremo negli arabeschi motivi vegetali che appaiono formati appunto da foglie di calici congiunte a due a due²⁴⁴.

Ciò che ci impedisce di avvicinarci maggiormente alle leggi ornamentali che sono alla base delle raffigurazioni dei fiori alla maniera sassanide, è il fatto che a un tale approfondimento si potrebbe giungere solo se fosse possibile seguire parallelamente i modi di raffigurare i fiori nell'età ellenistica, che già aveva in sé dei caratteri naturalistici.

Passando ora ad osservare il capitello di un pilastro riprodotto nella figura di destra, esso pure appartenente all'arco di Chosroe a Tak-i-Bostan, noteremo come rechi sul collo una serie di calici di acanto del tipo plastico di cui si è detto ora, mentre le "pipe" sono scanalate con la trivella. Sul capitello vero e proprio è raffigurato il cespo con il tronco corposo a modi di candelabro come.

Se ne diramano foglie viste di profilo, che non si sa se debbano essere considerate come mezze palmette in piano o come mezze foglie di acanto; il fatto che alla maggior parte di esse manchino i calici a volute farebbe propendere per quest'ultima interpretazione, se alla base non si trovassero due foglie sicuramente di acanto arrotondate in cerchio, trattate però in maniera un po' diversa dal consueto. Dalla cima di ciascuna di tali mezze palmette si diparte un fiore, e in ciò è facile riconoscere la caratteristica antinaturalistica già tante volte illustrata a proposito del tralcio con fiori. Sull'abaco infine si trova una serie di trifogli, ognuno dei quali è circoscritto da un contorno a forma di cuore.

Questi due esempi di ornato sassanide bastano da sé a confermare il giudizio di Owen Jones, il quale, a questo proposito, si è così espresso:

²⁴⁴ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 293.

« [...] Gli ornamenti sono tracciati secondo gli stessi principi di quelli romani, ma preannunciano quelle modificazioni della superficie istoriata che si ritrovano poi negli ornati bizantini, ai quali evidentemente rassomigliano. [...] »²⁴⁵

A coloro che invece volessero vedere in questi motivi delle prestazioni originali di una presunta arte autoctona persiana, chiederemmo quando e in quali circostanze quest'arte "nazionale" si sarebbe sviluppata. Le decorazioni dei monumenti sassanidi non hanno infatti nulla a che fare con l'arte persiana del tempo degli achemenidi. Sarebbe quest'arte giunta dall'Asia centrale con i Parti? Ma da quella parte, come sappiamo da ciò che concerne i turchi e i mongoli, non sono mai giunti che motivi geometrici²⁴⁶.

Non resterebbe quindi che una spiegazione, e cioè che i persiani avrebbero creato dal nulla un ornato a tralci vegetale parallelo a quello greco-romano, e avrebbero così con le sole proprie forze compiuto in pochi secoli tutto il cammino a percorrere il quale gli altri popoli civili dell'antichità impiegarono, come abbiamo visto, due millenni. Ma una tale ipotesi troverà certamente ben pochi assertori.

²⁴⁵ O. JONES, *The Grammar of Ornament*, Bernard Quaritch, Londra 1868, p. 57.

²⁴⁶ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 305.

2.3.8.2 L'ornato a tralci agli inizi dell'arte saracena

Venendo ora infine a trattare dei monumenti che, sorti parecchi secoli dopo la nascita dell'Islam, sono da considerarsi prettamente saraceni, vogliamo anzitutto rammentare ancora una volta le proprietà che caratterizzano l'ornato a tralci più evoluto e cioè il cosiddetto arabesco²⁴⁷.

1. I tralci in sé diventano degli elementi di collegamento più o meno lineari, ossia geometrici. Nel loro moto però essi perdono sovente le rotondità costruite partendo dal cerchio, che erano state tipiche del tralcio classico nella sua derivazione dall'ornato a spirali, per svolgersi ora in linee ovali, intrecciate, ripiegate ad angolo, si rincorrono provenendo da direzioni diverse, unendosi talora per formare dei poligoni, specialmente quando il tralcio è tracciato a modi di nastro e l'ornato a tralci si amalgama con quello a intreccio di nastri. In questi casi le linee principali a nastro vengono a formare un nuovo schema, poligonale o curvilineo, entro il quale gli armoniosi tralci a riempitivo mantengono in pieno il loro moto circolare.
2. I motivi ornamentali si ricollegano o alle antiche palmette in piano o alla foglia di acanto o infine alle sue parti staccate alla maniera bizantina. Il tratto antinaturalistico che già ha riportato i tralci a una forma geometrizzante, si manifesta anche nella riduzione o nella soppressione delle singole foglie, soprattutto in un'evidente tendenza alla schematizzazione e atto smussamento delle parti che emergevano in forma acuta (per esempio le punte delle foglie). Insieme ai motivi del tutto stilizzati, come il trifoglio, ve ne sono però degli altri che conservano il loro carattere naturalistico e la cui modellazione rivela, senza possibilità di dubbio, un nesso con la foglia plastica di acanto. Ma anche in questi casi intorno al dettaglio finemente ricamato è tracciata una linea di contorno liscia e inarticolata., che vale a ristabilire all'esterno il tono geometrico. Caratteristica è inoltre la maniera in cui assai di frequente due mezzi motivi si uniscono come terminazioni di due tralci provenienti da parti opposte a formare un motivo unico ad angolo centinaio.
3. Il rapporto fra i tralci e i motivi floreali si stabilizza in modo che questi ultimi non solo si diramano tra tralci o vi si attaccano, ma li attraversano, si confondono con essi in forma obbligata. Cominciamo il nostro esame di questa serie di monumenti con gli ornati a stucco della moschea di Ibn Tulun al Cairo, che furono portati a termine, dopo due anni di lavoro, nell'878. Prisse d'Avennes li ha pubblicati integralmente;

²⁴⁷ J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. italiana Maria Ludovica PAMPALONI, SE, Milano 1990, p. 311.

solo la larga decorazione che si trova al centro della relativa tavola ed è segnata con il n. 17, è da considerarsi non appartenente al IX secolo ma a un'epoca più tarda (XII - XIII sec.). Ognuno degli altri trentasei frammenti di bordura meriterebbe una particolare illustrazione in rapporto alla storia dell'ornato a motivi vegetali, ma, essendoci posti il compito di trattarne a grandi linee nel suo complesso, dovremo anche a questo proposito limitarci a un esame sommario.



31. *Bordura in stucco dalla moschea di Ibn Tulun al Cairo*, in RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 296.

Ci troviamo anzitutto davanti ai vecchi e ben noti schemi di tralcio ondulato. La figura sopra ci mostra un tralcio ondulato intermittente con palmette e fiori di loto trilobati che si alternano, mentre il tralcio è biforcuto e funge tipicamente da collegamento.



32. *Bordura in stucco dalla moschea di Ibn Tulun al Cairo*, in RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 297.

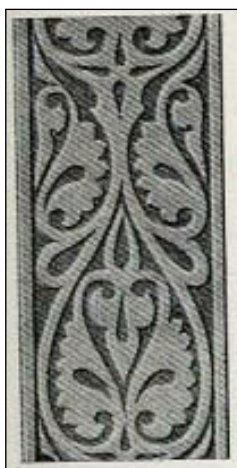
Nella figura sopra lo stesso schema è arricchito da mezze palmette (o mezze foglie di acanto), i cui vertici incurvati giungono fino alle palmette intere e in tal modo si uniscono al tralcio. I due rami del tralcio biforcuto della figura precedente diventano qui elementi che fiancheggiano, circoscrivono e nello stesso tempo formano dei riempitivi. Si osservi come essi costituiscano una linea liscia esterna a incorniciatura della palmetta a tre lobi e due volute di calice, e come altrettanto facciano i fiori di loto a tre petali rispetto alle merlettature delle mezze palmette che si frappongono nel tralcio.



33. *Bordura in stucco dalla moschea di Ibn Tulun al Cairo e trasposizione della figura in stile greco*, in RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 297.

Quello della figura sopra è invece un tralcio continuato. Ad ogni insenatura della linea ondulata principale si diparte da essa un ramoscello che si muove dapprima a cerchio secondo i modelli più antichi, ma che qui invece di finire nella palmetta, forma con la sua foglia più esterna un nuovo piccolo tralcio che corre in senso opposto a quello del moto iniziale e torna a biforcarsi. Due elementi differenziano a prima vista questo tralcio ondulato degli inizi dell'arte saracena dal tipo classico:

1. Il volgersi in direzione opposta del piccolo tralcio sorgente dalla diramazione.
2. Il fatto che la palmetta, caratterizzata all'attacco dalla foglia a voluta di calice, non forma la libera terminazione della diramazione, ma solo un suo elemento. Come però queste due differenze, apparentemente fondamentali, siano già state implicite nello schema greco antico è indicato dalla figura precedente che rappresenta una traduzione della figura in termini antichi: il tralcio non vi scorre unito ma si divide e la palmetta è solo un riempitivo²⁴⁸.



34. *Bordura in stucco dalla moschea di Ibn Tulun al Cairo*, in RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 297.

²⁴⁸ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, pp. 296-298.

Bisogna inoltre volgere l'attenzione su altri due elementi che caratterizzano il fregio della figura precedente. Si tratta anzitutto del tipico riempitivo a goccia che si colloca nello spazio formato fra il tralcio principale e la diramazione che se ne diparte. Il postulato del riempimento delle anse, che tanto si era fatto valere già al tempo dei Faraoni, ha conservato in Egitto una notevole efficacia anche nel Medioevo, come dimostrano, tra l'altro, nelle quali però i grandi bottoni ovali nelle anse dei tralci appaiono eccessivi e disarmonici. Il secondo dettaglio - ancora più rimarchevole - è lo spacco a forma di virgola che divide in due ogni palmetta o mezza palmetta.

In esso ci si presenta per la prima volta una suddivisione di questo motivo floreale quale si manifesterà poi spesso insieme con l'articolazione a merletti del contorno. Un esempio appropriato dimostrerà tosto quanta importanza questo dettaglio abbia avuto negli sviluppi successivi²⁴⁹.

Giunti a questo punto, vogliamo illustrarlo ulteriormente secondo la prospettiva storica, anche se ciò potrà rappresentare una digressione dal filo logico dell'argomentazione sull'oggetto di questo studio. Quando si è presentato nella decorazione in piano il rapporto infinito? Ve ne è traccia anche in epoche precedenti a quella saracena? Come si vede, si tratta di questioni dalla cui soluzione può derivare l'attribuzione ai saraceni di un maggior o minor contributo creativo a questo genere di decorazione. Il tema è naturalmente di così vasta portata e il materiale da trattare sarebbe tanto che per un'elaborazione esauriente, tale da portare a conclusioni sicure e definitive, ci vorrebbe un volume a sé. Qui ovviamente dobbiamo limitarci a indicare i punti salienti dello sviluppo.

Un rapporto infinito è già quello della scacchiera e del traliccio a rombi, per cui esso deve essere stato impiegato già negli stili geometrici. Ma in questo genere si rimane più o meno nel campo della primitiva decorazione a strisce. Lo schema acquista interesse solo dal momento in cui lo si è applicato fuori dal ristretto limite dei motivi puramente geometrici. Ciò è avvenuto per la prima volta, a quanto se ne sappia, nelle decorazioni di soffitti del Nuovo regno tebano in Egitto. Qui la trama del disegno era data da intrecci di spirali, ma i riempitivi erano per lo più di natura animale o vegetale. Nelle riproduzioni di Prisse d'Avennes si trova spesso per esempio una palmetta a riempitivo sull'orlo di una decorazione, rappresentata solo a metà. È abbastanza facile pensare in casi del genere che, di là dall'interruzione, quel tipo di fregio si continuerebbe in rapporto infinito. Ma questo sistema di interrompere il motivo sugli orli, stando alle riproduzioni di Prisse d'Avennes, non era affatto abituale e del resto una parola decisiva in proposito potrebbero darla solo gli originali.

²⁴⁹ A. RIEGL, *Stilfragen*, George Siemens, Vienna 1893, traduzione italiana Mario PACAR, *Problemi di stile*, Feltrinelli Editore, Milano 1963, p. 298.

2.4 I *patterns* decorativi della natura

Nello studio della rappresentazione e della decorazione la tendenza a realizzare forme semplici esige attenzione soltanto come sfondo per la loro successiva modifica. Le configurazioni e i *patterns* decorativi attestano il piacere dell'uomo nell'esercitare il suo "senso dell'ordine" facendo e contemplando configurazioni semplici senza riguardo al loro riferimento al mondo naturale²⁵⁰.

« [...] Il mondo che l'uomo si è costruito è, di norma, un mondo di forme geometriche semplici, dal libro che il mio lettore tiene in mano a quasi tutti gli elementi del nostro ambiente artificiale. Non tutti questi elementi sono stati creati per amor di bellezza, ma tutti si contraddistinguono rispetto alla piacevole mescolanza dell'ambiente naturale. Tanto profondamente intrinseca è la nostra tendenza a considerare l'ordine come il segno di una mente ordinatrice, che istintivamente reagiamo con stupore ogni volta che percepiamo regolarità nel mondo naturale. Talvolta, passeggiando attraverso un bosco, può darsi che l'occhio ci si soffermi sui funghi disposti in cerchio perfetto. Il folklore li chiama anelli delle fate, perché sembra impossibile immaginare che una tale regolarità si sia verificata per caso. Né così infatti è stato: sebbene la spiegazione del fenomeno sia ben lungi dall'essere semplice. Ma perché, in ogni caso, il fatto ci colpisce? Il mondo naturale non presenta forse numerosi esempi di regolarità e semplicità: dalle stelle nelle loro orbite alle onde nel mare, alla meraviglia dei cristalli e, su per la scala della creazione, fino agli opulenti ordini dei fiori, delle conchiglie e del piumaggio?

La risposta breve a questo complesso problema è che in natura l'ordine compare quando le leggi della fisica possono operare in sistemi isolati senza mutuo disturbo. Non siamo sorpresi nel vedere onde circolari che si allargano su uno stagno dopo avervi gettato un sasso. Sappiamo che l'acqua è uniforme e che l'impulso viaggerà uniformemente in tutte le direzioni a meno che non vi siano ostacoli o altri influssi, come una corrente o una brezza, che complicheranno progressivamente l'ordine fino al punto in cui esso potrà eludere non solo la percezione ma il computo stesso. Ciò su cui la nostra attenzione si sofferma negli anelli delle fate è semplicemente l'inattesa presenza di un ordine in ciò che sembra un ambiente di innumeri forze interagenti: la mescolanza casuale del suolo naturale coi suoi rivoli d'acqua in mezzo al muschio, le sue radici intricate e le foglie cadute. Solo un agente magico, concludiamo, potrebbe imporre ordine a una tale selvaggia confusione. [...] »²⁵¹

²⁵⁰ Ernst H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine, studio della psicologia dell'arte decorativa*, Phaidon Press Ltd, Oxford 1979.

²⁵¹ Ernst H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine [...], cit.*, pp. 10-11.

In altri termini, la nostra percezione è stimolata dal contrasto tra ordine e disordine. Esistono ampie prove del fatto che questo principio si applica ovunque nella natura vivente. Infatti i disegni distintivi esibiti dalla flora e dalla fauna nel mondo suggeriscono che debba esserci un qualche vantaggio per l'organismo nell'emergere di certi patterns visibili.

E' consueto tracciare analogie fra natura ed è chiaro che la cultura può trarre vantaggi analoghi dalla creazione di ordini che si sono imposti nel processo dell'evoluzione.

« [...] Si prenda una delle applicazioni più vaste, e delle più precoci forse, del pattern: il tatuaggio, l'incisione di cicatrici ornamentali. È chiaro fin dal principio che tali tagli ordinati differiscono dalle ferite ricevute in combattimento. Queste ultime si possono anch'esse portare con orgoglio, come accadeva, o forse ancora accade, fra gli studenti duellanti delle università tedesche, che le esibivano come segni di status. Ma anche il più ritualistico duello alla sciabola porterà molto difficilmente a cicatrici regolari. La regolarità è segno di intenzionalità; il fatto che le cicatrici siano ripetute mostra che sono ripetibili e che appartengono alla cultura più che alla natura. Cicatrici di questa specie possono svilupparsi fino a un complesso sistema di marchi tribali e segnali sociali che indicano il rango o lo status in modo privo di ambiguità. Possono anche venire impiegate come decorazione, senza (4) motivazioni ulteriori: per manifestare l'accuratezza e l'attenzione voi te al corpo che in tal modo è stato marcato. Sono complessi che riecheggiano e stabilizzano l'attività di una mente costruttiva. [...] »²⁵²

Gli antichi studiosi di ornamento talvolta si domandavano come l'uomo avesse mai potuto raggiungere quel grado di astrazione che essi supponevano inerente alla costruzione di una linea retta. Anche un grande investigatore dell'arte tribale, Franz Boas, tanto consapevole della gioia che l'uomo prova per la propria bravura, ancora si domandava perché gli elementi geometrici ricorressero con tanta frequenza nell'ordine artificiale, dato che, come egli dice: «Essi si verificano in natura con tale rarità che invero ben difficilmente hanno la minima possibilità di imprimersi sulla mente»²⁵³.

²⁵² *Ibidem*, p. 13.

²⁵³ Franz Boas, *Anthropology and modern life*, Norton, New York 1829, p. 19.
http://books.google.it/books?id=lmIMSLex4MC&printsec=frontcover&dq=franz+boas&hl=it&ei=07yeTbn0Eoe2hAexk7nxBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CDAQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false

La conclusione cui siamo tratti suggerisce che precisamente perché tali forme sono rare in natura la mente umana ha scelto quelle manifestazioni della regolarità che sono riconoscibilmente il prodotto di una mente guida, e pertanto si contrappongono alla mescolanza casuale della natura.

Che lo si faccia, non può essere in dubbio. Non sentiamo sempre più il contrasto tra la residenza umana moderna, con la sua griglia di strade e i suoi edifici scatolari, e la campagna che la circonda? Ma tale contrasto ha qualche cosa a che vedere con l'argomento di questo libro, che è la decorazione? La preferenza per le linee rette e le forme regolari non è una questione di convenienza piuttosto che di creatività? Senza dubbio, ma io credo pure che il contrasto fra razionalità e creatività sia, in ultima analisi, fittizio. Come vedremo fu Ruskin a lasciarci in eredità questa contrapposizione fra l'esuberanza indomita della vita e la perfezione morta della tecnica. La sua ostilità verso la macchina senza dubbio lo metteva in guardia rispetto ad un problema vitale che nessuno studioso dell'ornato può trascurare; ma io ritengo lo accecasse, anche, rispetto alla parentela tra gli ordini razionale ed organico. Una volta che ci si sia resi conto di quali vantaggi l'uomo razionale tragga dall'applicazione del principio di semplicità, dalla sua preferenza per le linee rette e le forme geometriche standardizzate, si sarà in posizione migliore per studiare l'emergere di analoghi comportamenti lungo tutta la scala evolutiva. Non temiamo più di impiegare, in tali materie, argomentazioni teleologiche, e di chiedere perché la nostra struttura mentale favorisca la semplicità sia nella percezione che nella configurazione. Se tali tendenze non avessero un forte valore di sopravvivenza, non sarebbero giunte a far parte integrante del nostro retaggio organico.

Intuitivamente è chiaro che esistono tipi di semplicità che vanno di pari passo con la facilità di assemblaggio. Questo principio si manifesta in un comune muro di mattoni non meno che nei cristalli, che risultano dall'impaccaggio stretto di molecole identiche. Nel mondo organico troviamo simili costituenti standardizzati nell'assemblarsi delle cellule, o nella struttura di unità maggiori che costituiscono un riccio di mare, una melagrana o una pannocchia di granturco. Molti di tali assemblaggi, per giunta, dimostrano pure i vantaggi del principio gerarchico: le unità si raggruppano in modo da formarne di maggiori, che a loro volta possono facilmente sistemarsi in insiemi più ampi.

Tutti questi vantaggi impliciti nella standardizzazione sono disponibili all'uomo non appena egli sia pronto a pianificare per fasi le sue attività: prima modellare i mattoni, poi elevare i muri e finalmente gettare un tetto sulla casa. Una simile sequenza pianificata esige un certo grado di organizzazione. Quelle che i Greci chiamavano «mura ciclopiche» erano costituite da blocchi irregolari, ciascuno dei quali doveva

essere posto in un luogo dove potesse adattarsi ad un vuoto, e quella che chiamiamo «pavimentazione libera» è composta da lastre irregolari scelte man mano che l'opera procede²⁵⁴. Può esserci in questo più fascino che nelle pietre da lastricare che un costruttore compera già preparate, ma i vantaggi tecnici di quest'ultimo metodo meritano considerazione.

E questa l'intuizione che gli antichi riassumevano nel proverbio *variatio delectat*, la varietà piace. Consideriamo la griglia, e la cogliamo con un solo sguardo, non appena compresa la regola che la sottende, che cioè tutte le lastre sono identiche. Ma la facilità stessa della percezione rende pure conto del disagio determinato da tale monotonia. Quando, nel nostro campo di visione, accade quel che uno si aspetta, si cessa di porvi attenzione, e la sua configurazione decade al di sotto della soglia della coscienza.

Sotto questo aspetto la nuova disciplina intellettuale della teoria dell'informazione sembra essere più promettente, per la psicologia, dei precedenti risultati della scuola della Gestalt²⁵⁵. Poiché, in questa tecnica degli ingegneri della comunicazione, l'informazione si misura in base al suo grado di imprevedibilità, mentre quanto è già atteso diventa, nella loro terminologia, “ridondanza”. Molto possiamo apprendere da questo approccio: basti dire che dobbiamo essere consapevoli dell'identificazione del semplice col probabile e il ridondante.

Ma in qualsiasi modo si analizzi la differenza tra regolare e irregolare, in ultima analisi bisognerebbe render conto del fatto più fondamentale dell'esperienza estetica, che il piacere si colloca, cioè, in qualche punto intermedio fra la noia e la confusione. Se la monotonia rende difficile concentrar l'attenzione, un eccesso di novità sovraccaricherà il sistema e ci farà rinunciare²⁵⁶. Diverso è il caso con le gerarchie che possiamo padroneggiare e costruire. In tali disposizioni si possono dare per lette le parti subordinate, mentre ci si concentra sulle configurazioni più ampie. La facilità stessa della ricostruzione ci consente di procedere e di godere di quell'unità nella complessità che ha sempre attratto i pavimentatori ed altri produttori di *patterns*.

Esistono numerose forme relativamente semplici che si possono montare o aggregare in modi diversi, determinando configurazioni inedite, come mostra l'esempio banale del pavimento a parquet, nel quale i tasselli rettangolari sono montati a linee zigzaganti interrelate.

²⁵⁴ Ernst H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine [...], cit.*, p. 17.

²⁵⁵ Per un primo approfondimento cfr. Massimo HACHEN, *Scienza della visione: spazio e Gestalt, design e comunicazione*, Apogeo, Milano 2007. Gaetano KANIZSA, Nicoletta CARAMELLI, *L' eredità della psicologia della Gestalt*, Mulino, Bologna 1988.

²⁵⁶ Ernst H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine [...], cit.*, p. 18.

Anche qui, la natura dimostra quale varietà e, di fatto, infinità di configurazioni possa risultare da tale montaggio di elementi: tra i quali i più variati e più stupefacenti sono i cristalli di neve, benché la loro bellezza non sia stata scoperta prima che li si potesse studiare sotto una lente di ingrandimento. Esistono copiosi esempi di tali strutture gerarchiche disegnate dall'uomo, illustranti il principio dell'*unità nella diversità*, che è stato sempre collegato alle configurazioni estetiche.

« [...] Dev'esserci, dunque, un legame tra facilità di costruzione e facilità di percezione: legame che spiega sia il tedio determinato dai patterns monotoni, sia il piacere che si può trarre da costruzioni più intricate, da configurazioni che non vengono avvertite come fastidiosamente ovvie, ma che tuttavia possiamo ancora comprendere come applicazioni di leggi ad esse sottese. Ma perché ciò dovrebbe darci piacere? Quale teoria della percezione ci occorre per rendere intelligibile tale correlazione tra costruito e percepito? [...] »²⁵⁷

Gli ordini spaziale e temporale convergono nell'esperienza²⁵⁸. Non vi è da meravigliarsi se il linguaggio parla di schemi nel tempo e di ritmi nello spazio. Molto di quanto è stato detto circa gli aspetti razionali ed estetici degli ordini geometrici si applica pure agli eventi temporali. Lo scrittore ottocentesco K. Bùcher, autore di un libro dal titolo *Lavoro e ritmo*²⁵⁹, nel quale fece derivare la musica da un'esigenza dei lavoratori che trascinano carichi o remano di concerto, senza dubbio esagerò. Ma ebbe ragione nell'insistere sulla necessità di movimenti "temporalizzati" nell'esecuzione di compiti collettivi. E qui, ancora, una rigida scansione temporale non assicura soltanto il movimento simultaneo. Ancor più importante è la possibilità, inerente a qualsiasi ordine, di costruire una gerarchia di movimenti o di *routines* per assicurare l'esecuzione di compiti più complessi. Sia che si tratti di caricare mattoni su carriere che vanno spostate una volta piene, o di movimenti più complessi eseguiti su una piazza d'armi, ovvia è la necessità di gerarchie interconnesse. L'ingranaggio o la ruota dentata hanno fatto sì che questa interazione scandita si traduca agevolmente in operazioni meccaniche, e qualsiasi macchina, da un orologio a pendolo ad un'automobile, offre esempi di tale principio basilare. Nella macchina l'ordine fondamentale si radica nella legge naturale. Il pendolo, come sappiamo, continuerebbe ad oscillare se mancasse l'interferenza dell'attrito, a causa della

²⁵⁷ Ernst H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine* [...], cit., p. 19.

²⁵⁸ Gaetano KANIZSA, Nicoletta CARAMELLI, *L'eredità della psicologia della Gestalt* [...], cit., p. 23.

259

relazione co-stante tra la forza attrattiva e quella d'inerzia. Esistono numerose regolarità in natura che si basano su una simile interazione semplice. Il rubinetto continuerà a stillare regolarmente finché il filo d'acqua regolare darà luogo ad una goccia coerente, che dovrà cadere una volta fattasi troppo pesante per aderire al rubinetto. Possono esistere regolarità simili di saturazione e di scarica ritmica nei ritmi organici, ove entrano in gioco le azioni riflesse, ma una delle conquiste della biologia moderna consiste nell'aver dimostrato come tali spiegazioni quasi-meccaniche siano inadeguate a render conto delle attività ritmiche che pervadono la vita. Tutti conosciamo i ritmi organici, dal battito del cuore e dal respiro alle azioni complesse di locomozione proprie del nuotare, strisciare, volare o correre; ma solo recentemente gli scienziati hanno cominciato a svelare l'enigma dei meccanismi del sistema nervoso che consentono ad un pesce di coordinare le pinne motorie a qualsiasi velocità, mediante impulsi provenienti dal midollo spinale. Hanno dimostrato come sia qui coinvolto qualcosa di più che un semplice meccanismo riflesso. Un organismo può interpretarsi come una compagine complessa, una struttura gerarchica di forze interagenti, e tale interazione non potrebbe mai essere assicurata senza un qualche meccanismo fondamentale di scansione temporale, un senso dell'ordine. Quanto contraddistingue i ritmi organici rispetto alla scansione meccanica della macchina è la loro maggiore flessibilità e adattabilità. Le gerarchie sono regolate in modo che l'interazione possa procedere a velocità che variano senza turbare il risultato desiderato. La natura intorno a noi palpita di ritmi complessi, e tali ritmi servono la finalità della vita²⁶⁰.

Persino nell'uomo le reazioni corporee più primitive si ingranano a questi ritmi. Il pianto del bambino, il riso dell'adulto sono ritmici. Sotto l'impatto delle emozioni i ritmi più semplici, più simili a riflessi, prendono facilmente il sopravvento, come quando il bambino fa salti di gioia o l'adulto in collera tamburella irritato con le dita sul tavolo. Questi stati mentali, che la psicoanalisi descrive come "regressivi", sembrano favorire i ritmi semplici, e per converso l'esposizione a tali ritmi semplici sembra favorire la regressione. Culliamo il bambino per addormentarlo, mentre in altri contesti il battito ritmico dell'orchestra può produrre una sorta di frenesia regressiva.

Chiamiamo tali ritmi "primitivi" perché ci è tanto facile cogliere la ricorrenza regolare di unità temporali. Sappiamo quando attenderci il prossimo battito o la prossima accentuazione e possiamo inserirci senza sforzo.

È nell'acquisizione e nello sviluppo della capacità motoria che possiamo meglio studiare la transizione dai ritmi automatici primitivi a strutture gerarchiche più

²⁶⁰ Ernst H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine [...], cit.*, p. 21.

complesse. Quanto, infatti, vale per la percezione degli schemi visuali vale pure per la loro produzione. Il mono-tono può non venire registrato, mentre l'intricato può confondere. Il ticchettio atteso dell'orologio scompare dalla nostra coscienza, mentre qualsiasi mutamento di ritmo o persino il cessar del rumore può metterci in guardia. In modo simile i ritmi semplici del nostro respiro o del camminare consentono che i movimenti divengano automatici finché non affiorino unicamente in caso di disturbo. Scopo dell'apprendimento di qualsiasi abilità è rendere i movimenti costitutivi parimenti automatici. Sia che usiamo una macchina da scrivere, sia che andiamo in bicicletta o suoniamo il pianoforte, anzitutto apprendiamo a “padroneggiare” i movimenti fondamentali senza badarvi continuamente, in modo che la nostra mente conscia sia lasciata libera di progettare e dirigere le strutture che li sovrastano; pensiamo alla frase che battiamo a macchina, guidiamo la bicicletta attorno ad un ostacolo, o badiamo ad un ritmo complesso con la mano destra mentre la semplice configurazione dell'accompagnamento suonato dall'altra mano può essere lasciata a se stessa.

Non esiste mestiere che non esiga questo frazionamento della capacità in elementi governati da movimenti più ampi; la maestria nel-l'intrecciare, tessere, cucire o intagliare esige questa struttura di *routines* collettivamente guidate da una mente conscia. Non sembra forzato pensare che tale padronanza si raggiunga precisamente trasferendo il movimento a quella centrale energetica che dirige i nostri ritmi organici. L'opera del maestro artigiano va «a ritmo» e le mani si muovono all'unisono col respiro e forse col battito del cuore. Non vi è da meravigliarsi che il prodotto che egli intaglia o dipinge sia intriso di questo spirito d'un ritmo vivente, il segno dell'artigiano che John Ruskin²⁶¹ non cessò mai di esaltare rispetto alla perfezione “senza anima” della macchina.

Comunque si giudichi tale sua valutazione, la distinzione è illuminante: è, si può dire, la contrapposizione fra creazione razionale e irrazionale. Si sarebbe forse tentati di raggruppare gli stili storici tenendo presenti queste polarità, ponendo a contrasto la forma progettata, misurata e cristallina a un estremo, ed i ritmi spontanei e liberamente fluenti all'altro. Ma benché l'uno o l'altro principio possa occasionalmente prevalere, abbiamo visto che il conflitto tra progettazione strutturale da un lato, e i vantaggi dei movimenti ritmici che scandiscono le leggi intrinseche dell'organismo stesso dall'altro, non va esasperato. Ben lungi dal tipizzare procedimenti esclusivi, troveremo che appunto la tensione fra le due cose conferisce vitalità agli stili storici. L'opera con riga e compasso partecipa dell'arte della costruzione di patterns non

²⁶¹ John RUSKIN, *La poesia dell'architettura*, Soimi, Milano 1909, p. 13.

meno della linea curva e della fioritura di penna del maestro. Il piacere che sperimentiamo nel creare ordini complessi e nell'esplorarli (qualunque ne sia l'origine) deve consistere nelle due facce di una stessa moneta.

2.5 Abaco alfabetico dei simboli più ricorrenti in architettura

Lo scopo di ordinare in forma di abaco è quello di comprendere le origini e il significato - ove è possibile - dell'iconologia simbolica o allegorica. Imbattendosi in simboli, che hanno relazione con diversi personaggi religiosi e mitologici, si può comprendere uno più dei loro possibili significati²⁶².

Verso la fine del primo ventennio del XX secolo, la crisi della critica estetica dell'arte ha spostato l'interesse speculativo verso i problemi del simbolismo e della semantica. La domanda "che cos'è l'arte" fu sostituita dall'interrogativo "che cosa significa l'arte?"²⁶³

In architettura si andava elaborando un concetto di funzione secondo la linea di pensiero che affermava, come forma di conoscenza, l'arte al linguaggio: anche alle manifestazioni del campo artistico era di conseguenza riconosciuto il valore di segno. I livelli di analisi identificati dagli studiosi di semiotica architettonica sono sostanzialmente due: quello della funzionalità propria (livello elementare, tettonico, denotativo) e quello comunicativo (connotativo)²⁶⁴.

L'architettura poté, pertanto, essere intesa come forma di comunicazione, ovviamente salvaguardandone autonomia (la sua storia) ed eteronomia (il rapporto con il contesto storico e culturale).

Il riconoscimento del valore comunicativo dell'architettura ha portato, come conseguenza, anche il riconoscimento della sua capacità di condizionare il contesto sociale della vita collettiva, di riflettere un dato reale con un processo di simbolizzazione presupponente una coscienza collettiva capace di decodificarlo. Nel sistema di rapporti reciproci tra committente, progettista e fruitore (che non sempre coincide con il committente), l'opera architettonica, si pone decisamente come medium comunicativo; l'identificazione del ruolo e della funzione degli elementi dell'architettura, in quanto elementi semantici e non solo tettonici, diviene perciò un

²⁶² G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei sobbolli. Simboli, emblemi, attributi, allegorie, immagini degli Dei ecc.*, Hoepli, Milano 1895, 2 voll., I vol.

²⁶³ E. PAGELLO, *La materia e l'idea. Significati e simboli nell'architettura antica*, Guida, Milano 2000, p. 9.

²⁶⁴ Le teorie architettoniche del XX secolo sono ampiamente esposte nei numerosi manuali di storia dell'architettura ai quali rimandiamo nella bibliografia al fondo del volume, fra questi ricordiamo L. Benevolo, F. Dal Co, R. De Fusco, K. Frampton, M. Tafuri, B. Zevi e Iari. Per le motivazioni del passaggio dallo studio dell'estetica alla lettura in chiave semiologia dell'architettura e per l'esposizione delle teorie di quest'ultima si vedano: R. DE FUSCO, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Bari-Napoli 1973. U. ECO, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968. M. L. SCALVINI, *L'architettura come semiotica connotativa*, Bompiani, Milano 1975. K. KOENIG, *Architettura e comunicazione*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1970. V. VERCELLONI, *Comunicare con l'architettura*, Franco Angeli Editore, Milano 1993. Et al.

ulteriore fine della sua analisi; analisi che non può prescindere dalla conoscenza del momento culturale nel quale l'opera stessa è stata concepita.

Molte architetture, mitizzate, hanno un immediato e forte impatto emotivo, "attirano" nonostante la lontananza cronologica o il non uso pratico da parte del moderno fruitore (ad esempio: il Partenone di Atene, obsoleto nella sua funzione, Sana Sofia di Costantinopoli il cui ruolo è mutato nel corso della storia, villa Savoye che è disabitata). In questo caso, il livello di osservazione privilegiato risulta quello estetico-emotivo privato degli altri elementi significativi, che sono stati alla base della loro costruzione.

Se una forma, una parola o un'architettura, sono il riflesso dell'idea (dico una parola e "vedo" un oggetto che le corrisponde, vedo un oggetto e pronuncio la parola che lo designa è ovvio che, per comprenderle è necessario conoscere le idee che le hanno generate. Considerare, inoltre, solo le forme è limitarsi ai problemi cosiddetti stilistici, come considerare solo le idee è rifiutarsi di vedere le espressioni che possono avere e hanno assunto²⁶⁵. Se questa considerazione è ancora oggi valida, tanto più lo è se riferita ad architetture del passato remoto: basti pensare ricevente, senza in alcuni casi escludere la coincidenza d'identità di mittente e destinatario.

Riprendere, ora, il ragionamento semiologico applicandolo all'architettura antica può servire, appunto, a metterne in evidenza le valenze di "architettura comunicante", non solo attraverso le forme e le connotazioni spaziali, ma anche attraverso le parole usate nel "raccontare" l'architettura. Rileviamo, cioè, che lo studio di qualsiasi architettura del passato non può prescindere nè dall'analisi delle parole usate dagli antichi scrittori per descriverla, nè dalla determinazione del rapporto tra quella forma architettonica e quello che essa tende a comunicare, cioè dal suo significato.

Il vocabolario (segni) e l'insieme di "figure" (simboli) architettoniche strutturali, formali e funzionali, che caratterizzano l'architettura antica, sembrerebbero dover essere consolidati dall'uso e dalle convenzioni. Il vocabolario è desunto dalle fonti scritte greche e latine, epigrafiche letterarie poetiche²⁶⁶; la definizione delle "figure" è frutto di catalogazioni, riconoscimento di ricorrenze, costruzioni a volte artificiali che isolano spesso la singola "figura" dal contesto segnico di cui è parte²⁶⁷.

Frequenti astrazioni, tuttavia, hanno talvolta portato da un lato all'uso con significato assoluto dei termini lessicali e formali senza considerarne le possibili varianti interpretative legate al contesto di utilizzo; dall'altro, le "figure" architettoniche

²⁶⁵ L. HAUTECOEUR, *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*, Année, Paris 1954, p. 291.

²⁶⁶ E. PAGELLO, *La materia e l'idea [...], cit.*, p. 13.

²⁶⁷ U. ECO, *La struttura assente [...], cit.*, p. 34.

impiegate sono state viste come elementi autonomi dell'insieme scelti per la risposta funzionale o semplicemente per la loro gradevolezza formale e non anche, o soprattutto, per il loro carattere simbolico. Il considerare significai assoluti le parole e pure forme le "figure" offre un'indubbia semplicità di comunicazione, ma asserrica, privata delle connotazioni legate all'uso, anche variabile nel tempo. Il riconoscimento di una valenza semantica pone, invece, l'obbligo ad indagare i significati e le relative variazioni, anche sostanziali, che la stessa parola o la stessa "figura" hanno assunto con il mutare dei contatti culturali²⁶⁸.

Su questo intricante aspetto vale la pena di soffermarsi ulteriormente e nonostante l'ampio spazio già dedicatovi da tanti studiosi.

Nel caso delle parole l'analisi può portare a riconoscere "significati indiretti", al di là del senso apparente: talvolta una stessa parola può essere usata, cioè, per indicare più componenti architettoniche, per altro parole diverse sono impiegate per lo stesso oggetto. Una ragione potrebbe essere semplicemente la povertà o ricchezza lessicale dell'emittente, se si trattasse invece di una scelta attenta ad evidenziare sfumature nell'uso, nella percezione, nei significai di quel fatto architettonico, lo studio potrebbe rivelarsi avvincente e la scoperta di aspetti prima non considerati diventare un itinerario affascinante: l'oggetto del passato potrebbe mostrarsi ancora vivo attraverso il racconto e fornire finalmente una attendibile interpretazione²⁶⁹.

Nel caso delle figure architettoniche, il ragionamento appare decisamente più complesso. La corrispondenza figura/significato quasi mai sembra risultare univoca. Una figura, cioè, "inesatta" per una determinata funzione e allora perfettamente riconoscibile nel suo significato, può in seguito essere stata utilizzata per scopi anche molto diversi, mutando di conseguenza anche il suo significato²⁷⁰.

Bisognerà quindi prima di procedere alla decodificazione, indagare sul rapporto figura-simbolo per poi poter scegliere un determinato simbolo tra i numerosi che a quella figura nel tempo si sono associati. Il riferimento ai nessi iconologici e simbolici, ora operazione di tipo "intellettuale", era operazione certo non complessa in antico quando i nessi referenziali erano radicati profondamente nella cultura collettiva²⁷¹.

Il rapporto dialettico tra significante e significato che caratterizza il segno verbale implica, dunque, per la ricognizione dei due temi, una traduzione, che potrebbe anche

²⁶⁸ E. PAGELLO, *La materia e l'idea [...], cit.*, p. 13.

²⁶⁹ R. DE FUSCO, *Architettura come mass medium*, Dedalo, Bari, 1967, p. 24.

²⁷⁰ U. ECO, *La struttura assente [...], cit.*, p. 73.

²⁷¹ U. ECO, *La struttura assente [...], cit.*, p. 74.

produrre nuove significante. Si tratta di costruire una correlazione logica di significati²⁷².

Il rapporto simbolico implica, invece, una "decodificazione" tramite un artificio che consenta di astrarre dall'evento percepibile (la lettura descrittiva dell'oggetto) i suoi possibili contenuti (i riferimenti a concetti e ad archetipi) e poi operare una scelta all'interno della "nebulosa" formata da questi ultimi. Il simbolismo trasforma secondo Goethe, l'esperienza in idea e l'idea in immagine e le immagini, ovvero nel nostro caso le "figure" architettoniche, sono quanto il tempo ci ha lasciato a disposizione. Il procedimento inverso dovrebbe consentire di risalire all'idea-simbolo che le ha dettate e infine al loro specifico uso²⁷³.

Considerando il significato etimologico della parola simbolo - σύμβολον derivato da σύμ- (sym-, "insieme") e βολή (bolé, "un lancio") cioè "getto con", "metto assieme" - e ciò che in antico era simbolo²⁷⁴, è evidente che non si tratta semplicemente altro, ma piuttosto di riunire la parola, o l'oggetto, al suo significato per rendere così manifesto il messaggio portato. Umberto Eco propone un'accezione più vasta e scrive di "pregnanza" di significati²⁷⁵, evidenziando i molti significati che l'oggetto in esame può contenere; pertanto l'oggetto stesso, è necessario operare una scelta portando in luce questo o quel significato.

Non secondario in questa prospettiva è che il fatto architettonico in esame, dato storico se è collocato in un preciso punto dello spazio-tempo, spesso è il risultato di una stratificazione di momenti culturali, confluenza di conoscenze, di significati e di sensi, ma allo stesso tempo germe di nuove elaborazioni nel divenire futuro.

In una narrazione di spazi architettonici diventano luoghi evocativi e saranno comprensibili solo se definiti nel senso dalla contestualizzazione, che, in definitiva, è la loro condizione progettuale. La loro conoscenza, di cui abbiamo esperienza spesso indiretta, quasi riflessa - né il dato archeologico, né le spiegazioni offerte dagli scritti antichi, quando disponibile, possono restituirne appieno la vita e la sostanza - non può certo prescindere dall'acquisizione dei dati materiali:

²⁷² Per i concetti di Segno e Simbolo, si vedano i capitoli specifici in U. Eco, *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi Milano 1967, XII vol., *ad vocem Segno, Simbolo*.

²⁷³ U. Eco, *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi Milano 1967, XII vol., *ad vocem Simbolo*, p. 892.

²⁷⁴ Il simbolo era una ometta spezzata in due, che permetteva il riconoscimento tra due persone ciascuna in possesso della metà complementare.

²⁷⁵ U. Eco, *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi Milano 1967, XII vol., *ad vocem Simbolo*, p. 899.

[...] anche le immagini di lettere alfabetiche, se per caso si presentano riflesse nell'acqua o in specchi, non potrebbero conoscerle prima di conoscere le lettere stesse. [...] ²⁷⁶

Seguirà, quindi, un elenco sicuramente non completo di simboli con esplicitazione della loro genesi e di uno più possibili significati che vengono attribuiti a loro. I simboli selezionati sono quelli che trovano riscontro e applicazione in architettura attraverso il loro disegno negli apparati decorativi.

Per la redazione di questo elementare abaco sono stati impiegati diversi volumi, editi in epoche differenti, che, pur di matrice culturale differente, adottano un simile approccio metodologico e sintetico. *Il libro dei simboli* di Juan Eduardo ²⁷⁷, *Dizionario illustrato dei simboli. Simboli, emblemi, attributi, allegorie, immagini degli Dei ecc.* di Giuseppe Ronchetti ²⁷⁸, *Il mulino di Amleto. Saggio sulla struttura del tempo* di Giorgio De Santillana e Hertha von Dechend ²⁷⁹ e altri ²⁸⁰.

Attraverso questi testi esemplificativi si potrà eseguire, nel capitolo quattro, la sperimentazione applicativa per la scoperta di un possibile linguaggio simbolico codificato nell'*ornatus* dell'architettura civile eclettica campionata nella città di Torino.

Inoltre è stata dedicata un'ulteriore sezione ai simboli islamici, in quanto ritenuti di fondamentale importanza nell'architettura di gusto eclettico per le influenze reciproche che gli apparati decorati hanno subito. Spesso ci troviamo di fronte a architetture eclettiche puramente occidentali con cupole "a cipolla" o con motivi decorativi tipicamente islamici, e non sempre l'accostamento di elementi di matrici culturali differenti può ritenersi casuale.

Per la stesura di questa seconda sezione sono state selezionate diverse fonti, con simile approccio metodologico (quello di dizionario alfabetico) fra le quali ricordiamo

²⁷⁶ PLATONE, *La Repubblica*, III, 12; trad. F. SARTORI, *Platone, Opere complete*, B.U.L., Bari 1990, 6 voll., VI vol., p. 114.

²⁷⁷ J. E. CIRLOT, *Il libro dei simboli*, Gruppo Editoriale Armenia, Roma 1998.

²⁷⁸ G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli. Simboli, emblemi, attributi, allegorie, immagini degli Dei ecc.*, Hoepli, Milano 1895. E' possibile visualizzare un'anteprima di tale pubblicazione all'indirizzo internet <http://www.scribd.com/doc/48772122/Giuseppe-Ronchetti-Dizionario-illustrato-dei-simboli>

²⁷⁹ Giorgio DE SANTILLANA, Hertha von DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 2003.

²⁸⁰ J.C. COOPER, *Dizionario dei simboli*, Franco Muzzio Editore, Padova 1987 (II ed.). Edouard URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, Edizioni Arkeios, Roma 1995; Hans BIEDERMANN, *Enciclopedia dei simboli (Le Garzantine)*, Garzanti Editore, Milano 1999; Cecilia Gatto TROCCHI, *Enciclopedia illustrata dei simboli*, Gramese Editore, Roma 2004.

Dizionario dei Simboli Islamici di Malek Chebel²⁸¹ e *Islam. Simboli di una tradizione* di Malek Chebel e Laziz Hamani²⁸².

[...] Questo *dizionario* tratta del simbolo Islamico quale esso si manifesta nella vita quotidiana e nella dottrina. Dato che il simbolo - ogni simbolo - non può essere separato dall'ambiente in cui nasce e si sviluppa, siamo giunti a poco a poco a presentare, sia pur sommariamente, tutti i componenti della religione Islamica, scismi compresi. Si trattava di tentare una radioscopia dell'Immaginario Islamico lungo i quattordici secoli dell'era egiziana, iniziata il 16 luglio 622 dopo Cristo. Quindi, affinché questo dizionario possa conservare il suo intrinseco dinamismo, va letto tra le righe, un po' come un'opera letteraria o un saggio. Non vuol essere stereotipato né di difficile approccio.

Va detto anzitutto che dal libro sacro dei Musulmani il simbolo emerge come l'orifiamma di una cultura fastosa, amplificata dalle peripezie dell'Islam durante questi quattordici secoli. Certo, un'esegesi precisa deve precedere ogni valutazione di questo tipo, in quanto è complesso e multiforme. Esso è inoltre sfuggente e sempre singolarmente denso, come vedremo in molti versetti del Corano. Ma la civiltà Islamica, essendo erede delle culture che lo hanno preceduta e avendo essa stessa dato vita ad un numero incredibile di nozioni astratte e di combinazioni di idee, si presenta come vasto territorio in cui il simbolo e le sue ramificazioni [...] trovano tutti il loro posto.

Porremo dunque attenzione alle figure retoriche del Corano: metafora, leggenda e allegoria [...] ma anche al *baia* (concordanza tra parola e significato, ermeneutica); *lughz* (enigma); *tashbih* o *mutashabbih* (ambiguità); *ifada* (significato esoterico); *ibara* (espressione) ovvia; *tibaq* (antitesi); *tawriya* (allusione); *ta' il* (interpretazione); *tafsir* (esegesi, spiegazione del Corano) *tajnis* (paronomasia); *taqdir* (supposizione); *ta' biro* (manifestazione); *ichtiqaq* (etimologia) e *istidlal* (decuzione) e di strutture sintattiche che consentono al simbolo lo spazio di immagine e di cristallizzazione adatto alla sua dinamica. [...]

In verità il simbolismo islamico, pur se è coranico nelle sue linee globali - tenuto conto della preeccellenza di Dio su ogni cosa ("E Dio è l'esempio, il Simbolo supremo" - al mathalù al - a 'I - XVI, 60), resta tuttavia pervaso da vari influssi pre-islamici, siano essi iraniani, egiziani, turchi o, in minor misura, africani.

Ma non dimentichiamo che la cultura islamica, tramite la lingua araba, è impregnata d'una antica nozione, l'ambivalenza, di cui occorre tener conto trattando del simbolo considerato qui una semplice parte, certo già conseguente, di un insieme più vasto costituito dal serbatoio di tutte le "Raffigurazioni collettive". Così, siamo regolarmente

²⁸¹ M. CHEBEL, *Dizionario dei Simboli Islamici*, Edizioni Arkeios, Roma 1997.

²⁸² M. CHEBEL Malek L. HAMANI, *Islam. Simboli di una tradizione*, Mondadori, Milano 1998.

indotti a chiarire quali livelli di sedimentazione sono privilegiati, quali universi compositi di rito o di o di dottrina e quali Sinnbildem (etimologia probabile del termine Simbolo).²⁸³
[...]

Per ragioni di spazio per la stampa cartacea della tesi il capitolo conterrà come esempio metodologico la lettera A sia per i simboli di matrice occidentale che per quelli islamici. Per consultare l'abaco nella sua stesura completa rimandiamo al database "Marilyn" nella sezione B6.4 Dizionario dei termini²⁸⁴.

B6	B6.1	B6.2	B6.3	B6.4	B6.5	B6.6	B6.7	B6.8
DECORAZIONE	SISTEMI E APPARATI DECORATIVI	SCHEDA DECORAZIONE	SEGNI MINIMI SIGNIFICANTI	DIZIONARIO DEI TERMINI	BIBLIOGRAFIA	REPERTORI ICONOGRAFICI	TAVOLE	ERRORI

35. Stringa B6 DECORAZIONE del Progetto Logico di Rilievo di Anna Marotta, con evidenziata la casella B6.4 DIZIONARIO DEI TERMINI.

The screenshot shows the website interface for the Marilyn Project. At the top, there is a navigation bar with the PLR logo and the title "PROGETTO LOGICO DI RILIEVO". Below this, there is a menu with options like HOME PAGE, MATRICE, DUOMO DI MONDOVI, NUOVO RICERCATORE, ACCESSO RICERCATORE, ELENCO RICERCATORI, CREDITS, IL RILIEVO IN RETE, and PUBBLICAZIONI. The main content area features a header for "POLITECNICO DI TORINO" and "DOTTORATO DI RICERCA IN BENI CULTURALI". The central part of the page is titled "Accesso Ricercatore" and includes a "Logout" button. Below this, there is a breadcrumb trail: "Pagina principale del deposito > B Il Manufatto nei processi costitutivi tangibile/intangibile visibile/invisibile > B6 Decorazione". A sidebar on the left lists "PROGETTO MARILIN" with sub-items: ">> MA matrice", ">> RI rilievo", ">> L logico", and ">> IN integrato". The main content area displays the "B6.4 Dizionario dei termini" section, which includes definitions for "Abadir", "Abbandono", and "Abbandono dei figli".

36. Schermata del sito "Marilyn" nella sezione B6.4 DIZIONARIO DEI TERMINI
<http://www.marilyn.eu/project/accesso-alla-matrice/B-II-Manufatto-nei-processi-costitutivi-tangibile-intangibile-visibile-invisibile/B6-Decorazione/B6.4-Dizionario-dei-termini/>

²⁸³ M. CHEBEL, *Dizionario dei Simboli Islamici*, Edizioni Arkeios, Roma 1997, pp. 7-9.

²⁸⁴ <http://www.marilyn.eu/project/accesso-alla-matrice/B-II-Manufatto-nei-processi-costitutivi-tangibile-intangibile-visibile-invisibile/B6-Decorazione/B6.4-Dizionario-dei-termini/>

2.5.1 I simboli di matrice occidentale (alcuni esempi)

- **Abadir** uno dei nomi delle pietre sacre presso i Fenici. Secondo la mitologia sarebbe la pietra che Saturno divorò, credendo di divorare suo figlio Giove.
- **Abbandono Anemone** dei boschi. Zefiro amava una Ninfa di questo nome. Flora, gelosa, la scacciò dalla sua corte e la cangiò in un fiore che sboccia a primavera. Zefiro abbandonò Anemone alle cure di Boera, che, non riuscendo a farsi amare, l'agita, lo schiude e l'appassisce immediatamente.
- **Abbandono dei figli Corvo**. Credevasi che quest'uccello covasse le uova senza nutrire i pulcini, perché appena usciti dal guscio, vedendoli con le piume bianche, li scacciasse dal nido non riconoscendoli per suoi figli. Nei Salmi si legge: Dio provvede il nutrimento perfino ai pulcini dei corvi, che invocano il suo nome, perché essendo come non legittimi abbandonati dai loro genitori [...]
- **Abbattimento Mimosa pudica**. Al minimo contatto le foglie di questa pianta lasciano cadere le loro foglioline.
- **Abbondanza** divinità allegorica, rappresentata da una bella giovane *coronata di fiori*, con un manto verde a fiorami d'oro. Nella mano destra tiene una *cornucopia* piena di fiori e di frutta, e nella sinistra, talvolta, un manipolo di *spighe*.

Animali:

- *Formica*, gli indovini predicevano abbondantemente ricchezza a coloro nelle cui case le formiche radunavano le provviste; poiché le formiche portarono tanti chicchi di fumento in bocca a Mida di Frigia, ancora fanciullo, e mentre dormiva, gli si predisse che doveva diventare ricchissimo, come infatti lo divenne.
- *Gru*, si vuole che in Egitto, nell'anno in cui comparve una gru con due teste, il raccolto fu buonissimo, e abbondantissimo quando se vide una tre teste.
- *Pecora*, secondo gli interpreti della Bibbia, la pecora è simbolo di abbondanza e fertilità.

Vegetali:

- *Fumento*, perché un grano di frumento seminato si centuplica al raccolto

Altro: *cornucopia, spighe, urna* da dove scaturisce l'acqua che porta fertilità.

- **Abele** in ebraico Hebel, *soffio, oggetto che passa come un soffio, vanità*. Secondo figlio di Adamo ed Eva - *Agnello*.
- **Abete** albero che, elevandosi dritto, può raggiungere perfino cinquanta metri. Collegato ad *Arditezza - Elevazione - Sublimità*.

- **Aborrimiento** *sputo*, gli antichi cristiani, denso parole disoneste, che aborrivano, solevano sputare per purgarsi di tale bruttura. Atto ancora in uso, come segno di disprezzo.

- **Abramo** patriarca, grande progenitore e fondatore della nazione ebraica.

Animali:

- *Asino* carico di legna destinata al sacrificio.

- *Montone* che sacrificò in luogo di suo figlio

Vegetali:

- *Quercia*

Altro:

- *Altare* sul quale mise la legna.

- *Angelo* che gli comandò di non sacrificare il figlio Isacco.

- *Coltello* da sacrificio.

- **Abraxas** o **Abrasax** nome di una deità dei Basilidi, settari del II secolo dell'era rappresentata generalmente un corpo umano sormontato da una testa di *gallo* o di *leone*, avente dei serpenti per le gambe e diverse insegne; con l'iscrizione *Abraxas* e più spesso *Abrasax* in lettere greche le quali prese secondo i loro valori numerali e sommate, formano 365, numero di giorni dell'anno, o delle rivoluzioni del sole nello zodiaco, come rivelati dal valore numerico di ogni lettera di questa parola nell'alfabeto greco.

A	B	P	A	Σ	A	E	O	A	B	P	A	E	A	Σ		
365		2	100	1	60	1	200	365		1	2	100	1	200	1	60

Questo nome conteneva i nomi dei sette angeli che presiedevano ai sette cieli con le loro 365 virtù, una per ciascun giorno dell'anno. Questi sette angeli erano emanazioni di questa deità. Secondo la dottrina dei Gnostici, vi erano 365 cieli, i quali si concentravano tutti nel primo cielo, sede della divinità rappresentata dal simbolo del sole. Alcuni vogliono invece che i Basilidi nascondessero sotto questa parola la dottrina della Trinità, e che le iniziali α, β, γ stessero per le parole ebraiche Ab, Ben, Ruah, vale a dire Padre, Figliolo e Spirito Santo²⁸⁵.

- **Acacia** pianta graziosa ornamentale (cfr. *amore platonico - massoneria*)

²⁸⁵ J. E. CIRLOT, Il libro dei simboli, Gruppo Editoriale Armenia, Roma 1998, p. 25.

- **Acanto** fratello di Acantide, fu cangiato in uccello. Secondo Vitruvio era una giovane Ninfa che per aver accolto favorevolmente Apollo, questi la cangiò in pianta d'acanto. Pianta che diede origine al capitello corinzio.
- **Accademia**, nel monumento di Andrea Alciati in S. Epifanio di Pavia, si vedono due insegne, l'una di "gentilizia"²⁸⁶ e l'altra dell'Accademia, cioè un *caduceo* intrecciato da doppie ali, da *serpenti* e *cornucopie*; queste rappresentano la ricchezza e felicità, i serpenti la prudenza e le ali la diligenza, qualità necessarie per la prospera riuscita nelle imprese. *Cedro del Libano*, simbolo dell'immortalità. *Libri. Lima* che pulisce le opere. *Melagrana*, emblema dell'unione.
- **Accusatore vano**, oca. Cicerone, nell'arringa per Sesto Riccio, cita l'oca quale esempio dell'accusatore che faccia strepito senza alcun danno.
- **Acheronte**, figlio del Sole e della Terra. fu cambiato in fiume e precipitato nell'Inferno, per aver somministrato l'acqua ai Titani quando dichiararono la guerra a Giove. Le sue acque divennero fangose e amare, e questo è uno dei fiumi che le ombre dei morti devono passare senza speranza di ritorno.
- **Achille**, figlio di Pelo e della famosissima Neride Tetide, e re dei Mirmidoni di Tessaglia. Narrasi che sua madre lo ponesse di notte nel fuoco per distruggere le parti mortali ereditate dal padre, e l'ungesse, durante il giorno, di ambrosia. Tetide, una notte sorpresa da Pelo mentre poneva nel fuoco il fanciullo, abbandonò il figlio e fuggì affidandolo al centauro Chirone, il quale lo ammaestrò nell'arte di cavalcare e nella caccia, insegnandogli anche la medicina, e cambiò il suo nome primitivo di Ligygron (cioè piagnucoloso) in Achille. Chirone lo nutrì con cuori di leone e midollo di orso. Secondo altre leggende Tetide tentò di rendere invulnerabile Achille tuffandolo nel fiume Stige tranne che il tallone. Giunto all'età di nove anni, Calcante dichiarò che Troia non poteva essere conquistata senza il suo aiuto e Tetide, sapendo che questa guerra sarebbe stata mortale per il figlio, lo vestì da fanciulla e lo nascose fra le figlie Licomede di Sciro le quali lo chiamarono Pirra per i suoi capelli dorati. Ma il suo sesso non rimase nascosto a lungo perché una delle sue compagne, Deidamia, diventò presto madre di un figlio. I Greci scoprirono il suo nascondiglio e inviarono ambasciatori a Licomede che pur negando la presenza di Achille, permise loro di cercare nel suo palazzo. Ulisse scoprì, per mezzo di uno stratagemma, il giovane eroe il quale promise il suo aiuto ai Greci e divenne il terrore dei suoi nemici. Durante la guerra di Troia, Achille uccise Pantesilea, amazzone, ma rimase profondamente commosso nello scorgere la sua bellezza, e avendo osato Tersite canzonarlo per la sua tenerezza di cuore, Achille uccise con un pugno il dileggiatore. Fra le diverse narrazioni della sua morte si ricorda la seguente: Achille amava Polissena, figlia

²⁸⁶ G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli. Simboli, emblemi, attributi, allegorie, immagini degli Dei ecc.*, Hoepli, Milano 1895, 2 voll., I vol., p. 7.

di Priamo, e lusingato dalle promesse che gli sarebbe data in moglie se si unisse ai Troiani, egli si recò senza armi nel tempio di Apollo a Timbra, ove Paride l'uccise con una frecciata nel tallone.

- **Achillea** millefoglie, la pianta che si credeva ne facesse uso Achille per medicare le ferite e che passò a noi dalla più remota antichità con la fama di vulnerabilità, ossia di qualche efficacia nel promuovere le cicatrici delle piaghe e delle ferite. Vedi anche guerriero e sollievo.
- **Achor**, dio delle mosche, al quale, secondo Plinio, gli abitanti di Cirene offrivano sacrifici per ottenere di non essere molestati da tali insetti, e di guarire dalle malattie da essi cagionate.
- **Aci**, figlio di Fauno. Fu per la sua bellezza amato da Galatea, la quale era amata da Polifemo. Questo ciclope avendolo sorpreso con Galatea, lo schiacciò con un pezzo di rupe; ma l'addolorata Ninfa cambiò il suo sangue in fiume, che fu chiamato Aci, e si trova in Sicilia. Ovidio descrive la trasformazione di Aci con i seguenti versi:

[...] Subito sopra l'acqua tutto apparve
 Il giovanetto sino alla cintura,
 Ed in altro mutato non mi parve,
 Se non ch'era d'assai maggio statua;
 Ed il color di prima ano disparve,
 Onde la faccia già lucida, e pura
 Verdeggia, e ornato è d'uno e d'altro corno
 Il capo, cui va verde canna intorno. [...] ²⁸⁷

- **Acli** o **Aclide**, dea dell'oscurità e delle tenebre. Alcuni vogliono che fosse il primo essere esistente prima della creazione e anche prima del caos, solo eterno e padre di tutti gli dei.
- **Acqua**, il culto dell'acqua come elemento trovasi nelle mitologie più antiche. La parte importante di questo elemento nei fenomeni del mondo, la sua azione fecondatrice, la natura misteriosa delle sue origini, tutto doveva operare vivamente sull'immaginazione dell'uomo primitivo e ispirare a esso ammirazione e meraviglia, sentimenti di riconoscenza. Facile e naturale doveva quindi essere il passo di considerare questo elemento come un essere *divino*. Le acque terrestri, sotto le loro forme diverse di sorgenti, di fiumi, di laghi, di mari, come le acque del cielo che versano le nubi, furono da principio oggetti di venerazione diretta, poi rivolta più tardi agli esseri personificati che le rappresentavano nelle mitologie particolari. Gli scandinavi consideravano le acque del cielo come sacre; l'acqua di sorgenti poi, attinta e mezzanotte o prima del levare del sole, diventava un rimedio potente e acquistava proprietà magiche. Anche oggi esiste la superstizione volgare in alcune nostre

²⁸⁷ Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, 8 d.C. , 15 voll., III vol.

province che bagnassi la notte della vigilia delle feste di San Giovanni in certe acque minerali si possa guarire quasi per incanto da malattie cutanee.

Animali:

- Anatra

- Pesce, gli Assiri ebbero per religione di astenersi dal pesce, in venerazione della loro Cibele, la quale presiedeva principalmente alla pioggia. Per l'acqua adoravano il pesce, per l'aria la colomba.

Vegetali:

- Canna che cresce nei corsi d'acqua.

Altro:

- Azzurro, colore dell'acqua marina

- Isocaedro, secondo Euclide questa figura solida composta da 20 triangoli uguali simboleggia l'acqua perché essa è di natura mobile e atta alla divisione e al piegarsi.

- Remo

- Urna che versa acqua, emblema delle sorgenti e, come il remo, attributo dei Fiumi

Vedi anche *battesimo, dottrina, pioggia*.

- **Acqua e fuoco**, vedi *discordia, nozze, vita*²⁸⁸.
- **Acqua marina**, vedi *dottrina dei gentili*²⁸⁹.
- **Acquario**, uno dei dodici segni dello zodiaco rappresentato sotto forma di un giovanotto che versa l'acqua contenuta in un'urna.
- **Acutezza d'ingegno**, sfinge, la quale, figurata sotto l'asta di Minerva significa non esservi al mondo cosa tanto velata e così occulta, che l'acutezza dell'umano ingegno non possa svelare e divulgare.
- **Adamo**, l'etimologia del suo nome sarebbe terra rossa. La storia di Adamo si conserva più o meno alterata nelle tradizioni di tutti gli antichi popoli, la sua caduta è il fondamento di quasi tutta la loro teologia. Quantunque estraneo al nostro compito, giacché siamo nel campo delle leggende, non sarà privo d'interesse riportare la storia della creazione e della caduta di Adamo, presso i diversi popoli. Secondo gli antichi Persiani, Iddio, creato il mondo nell'intervallo di 30 giorni, riposandosi ogni cinque giorni, si accinse dopo il venticinquesimo alla sesta sua grande opera, ossia alla creazione dell'uomo maschio e della femmina, di Adamach ed Eva, per cui tutte le altre cose erano state create Per popolare con maggior velocità la terra, Dio volle che Eva partorisce ogni giorno due gemelli, e che il mondo per mille anni non perdesse alcuno dei suoi abitanti. Lucifero, precipitando giù all'inferno, per la

²⁸⁸ J. E. CIRLOT, *Il libro dei simboli*, Gruppo Editoriale Armenia, Roma 1998, p. 32.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 33.

- sua prevaricazione, s'istizzì per tanta prosperità delle creature umane e le sedusse al peccato, per cui Dio, sdegnato, punì i trasgressori con il diluvio universale, da cui si salvarono solo pochi e divennero i generatori degli uomini che abitano tutt'ora sulla terra²⁹⁰.
- **Ade e Ades**, nome ce i Greci davano a Plutone, re delle Ombre e venne poi applicato all'inferno stesso.
 - **Adelaide**, *imperatrice*. *Barca* che le servì per evadere. *Borsa*, perché la santa era molto caritatevole. *Chiesa*.
 - **Adeona**, dea che presiedeva all'arrivo, come *Abeona* presiedeva alla partenza.
 - **Ader**, genio governatore del fuoco. Occupava presso gli antichi Persiani il posto che il ciclope Polifemo teneva presso Vulcano.
 - **Admento**, re favoloso della Tessaglia, celebre per aver accolto cortesemente Apollo cacciato dal cielo, affidandogli la custodia del numeroso suo bestiame²⁹¹.
 - **Adolescenza**, viene rappresentata da *Venere*. *Orsa* ritirandosi nella tana, non esce se non costretta dalla fame; allusione alla vita ritirata che fanno le ragazze. Gli Ateniesi chiamavano orse le fanciulle, quando all'avvicinarsi delle nozze, per amore della pudicizia, si consacravano a Diana. *Veste variegata*. Gli antichi comici introducevano nelle commedie il personaggio del giovane, vestito di un abito a diversi colori: emblema della volubilità dell'animo e della varietà dei desideri dell'età giovanile.
 - **Adone**, giovane bellissimo, secondo Ovidio, figlio di Ciro, re di Cipro, e di sua figlia Mirra. Appena nato, Venere fu così presa dalla bellezza del fanciullo, che lo nascose in un castello che affidò a Proserpina, la quale, scoperto il tesoro che conteneva, non volle più restituirlo. Sottoposta la lite a Giove, questi sentenziò che durante quattro mesi di ciascun anno Adone sarebbe padrone di sé, durante altri quattro mesi di Proserpina e gli altri quattro restanti di Venere. Adone fu ucciso a caccia da un cinghiale. Quando Venere venne a conoscenza del ferimento del suo amato, corse da lui e gli versò il nettare del suo sangue da cui spuntarono dei fiori. Morto fu costretto a scendere nell'Averno ma gli fu concesso di vivere sei mesi all'anno con Venere nel mondo superiore. Adone sarebbe la personificazione della *natura vegetale* che prende vigore nella stagione primaverile. La morte di Adone simboleggia il sole giunto alla parte settentrionale dello zodiaco; il cinghiale è simbolo dell'inverno, il cui freddo soffio fa spegnere la vita della natura.
 - **Adonide**, l'origine del nome di questa pianta è mitologica, e deriva dal colore rosso del sangue di Adone, trasformato da Venere in fiore.

²⁹⁰ J. E. CIRLOT, *Il libro dei simboli*, Gruppo Editoriale Armenia, Roma 1998, p. 41.

²⁹¹ Per maggiore completezza di informazioni riguardo Admento cfr. G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli [...]*, cit., p. 22.

- **Adorazione**, parola composta da ad e os orsi, bocca, e letteralmente significa portare la mano alla bocca. Allegoricamente l'adorazione è personificata in una donna prostrata, con la mano destra sul petto, tenendo nella sinistra un turibolo. I pittori cristiani la simboleggiano anche con angeli davanti a un triangolo.

Vegetali:

- *Elianto*, perché il girasole è sempre rivolto verso il cielo che sembra contemplare.

Altro:

- *Baciare la mano*, atto che nella Bibbia è menzionato come segno di culto.
- *Mani stese al cielo*
- **Adrastea** (l'inevitabile), figlia di Giove e della Necessità, ministra dell'eterna giustizia e vendicatrice di tutte le offese, alle quali nessuno poteva sottrarsi.
- **Adriano**, martire. *Braccio tagliato*. *Corvo*, che protesse il suo cadavere. *Leone*, a cui fu esposto. *Ruota*. *Spada*, strumento del supplizio.
- **Adulatore**, *ape*, perché avendo il miele in bocca e il pungiglione nascosto nella parte posteriore del corpo, può paragonarsi alle persone che con la lingua lodano, mentre segretamente parlano. *Cane*, alcuni vogliono che questo animale sia simbolo dell'adulazione e nello stesso tempo del mordace detrattore²⁹². Secondo la Bibbia il serpente fu il primo adulatore che tentò Eva.
- **Adulterio**, *murena* e *vipera* accoppiate, simbolo presso gli antichi Egizi.
- **Aesculanus**, divinità che presiedeva alla fabbricazione delle *monete di rame*, rappresentata sotto forma di donna in piedi con la mano sinistra appoggiata su un'asta, e una *bilancia* nella destra.
- **Affanni**, *nocciola di pesca*, le cui insenature sembrano cicatrici del cuore impresse dagli affanni e dall'ansietà dell'animo. La *paca* è simbolo del cuore.
- **Affanni della ricchezza**, *seme*. Nel vangelo, dove si parla del seme caduto fra le spine, simbolicamente si allude ai pensieri affannosi della ricchezza.
- **Affanno**, *croce*, nel seno figurato. *Giallo sbiadito*.
- **Affettazione**, *amaranto cresta di gallo*. Simbolo derivato da una specie d'affettazione che questa pianta mostra nello sviluppare i suoi fiori in modo bizzarro.
- **Affetti libidinosi**, *piedi*. I filosofi antichissimi ritenevano i piedi quale parte più vile del corpo umano, e che nell'animo, corrispondessero agli affetti libidinosi. Nella Cena, Cristo lavò i piedi agli Apostoli, perché levava così ogni sporco dagli uomini.
- **Affetto immutabile**, *rosa rifiorente*.

²⁹² Per approfondire questo aspetto cfr. G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli [...]*, cit., p. 26, ad vocem adulatore.

- **Affezione**, *sassifraga*.
- **Afflizione**, *calice*, emblema della Passione. *Cuore*. Secondo gli antichi il cuore per afflizione si rode internamente ed esternamente. Pitagora soleva dire: "non mangiarti il cuore". *Lattuga*, nella Bibbia dove Dio comanda di mangiare l'azzimo con la lattuga selvatica, indica che in quei giorni si doveva affliggere l'animo senza concedergli alcuna dolcezza corporale. *Ortica*.
- **Africa**, rappresentata sotto forma di *donna giacente* in posa lasciva, sostenendo la testa con la sinistra avente in mano un *melograno*, e nella destra un *ventaglio* (allusione al clima ardente). La figura giace su due onde che rappresentano L'Oceano e il Mediterraneo e per dimostrate che i due mari la circondano porta due anelli alle dita estreme. Ai suoi piedi ci sono due navi cariche di grano. Viene anche rappresentata sotto le sembianze di una *mora* seminuda, con capelli ricci e con una testa di elefante per *elmo*, con una collana di corallo, tiene un corno di spighe in mano e nell'altra uno *scorpione*; attorno le stanno i *serpenti* attorcigliati e un *leone*.
- **Afrodite**, dal greco *aphros*, *schiuma*. Una delle grandi divinità dell'Olimpo. Dea dell'*amore* e della *bellezza*. In Omero è figlia di Giove e di Dione, ma secondo la tradizione comune sarebbe nata dalla schiume marina raccoltasi attorno alle parti mutilate di Urano, che furono gettate in amore da Crono dopo che egli ebbe evirato il padre. Era la personificazione della potenza generatrice della natura e madre di tutti gli esseri viventi. Secondo la leggenda dei Greci era la dea dell'amore che incitava questa passione nei cuori degli dei e degli uomini. Vedi *Venere*.
- **Aganippe**, figlie del fiume Permesse che scorreva intorno al monte Elicona. Fu mutata in *fontana* le cui acque avevano virtù di ispirare i poeti. Fontana sacra alle muse che furono chiamate anche Aganippidi o Aganippee.
- **Agata**, pietra screziata le cui venature formano dei disegni regolari o irregolari, talvolta somiglianti a una figura umana o a un animale. Famosa era l'agata di Pirro re dell'Albania nella quale si vedeva Apollo con la sua lira e le nove muse con i loro rispettivi attributi. Vedi anche *felicità* - *fortezza* - *Mercurio* - *persuasione* - *prosperità*.
- **Agatodemone**, dal greco *agathos*, buono e *dsimon*, genio. Divinità benefica in onore della quale alla fine dei pasti i Greci bevevano un po' di vino. La coppa che serviva a questo rito era chiamata *coppa di Agatodemone*. Era simboleggiato da un *serpente*.
- **Agenorea**, dea dell'industria e dell'attività a Roma, portava anche il nome di Steuna (diligente) per opposizione della dea Murcia, cioè Venere o la dea della pigrizia.
- **Agguato**, *cocodrillo*. Tifone che presso gli Egizi rappresentava il male, si trasformava in cocodrillo per tendere, come faceva questo animale, continui agguati ai mercanti.
- **Agilità**, *tipula*, insetto leggero e agile che corre sull'acqua senza tuffarsi nè fermarsi mai.

- **Agitazione**, *betonica*, pianta le cui foglie sono sempre in movimento. *Brizia*, graminacea che al minimo soffio di vento si agita.
- **Agitazione continua**, *argento vivo*.
- **Agliaia**, una delle tre Grazie.
- **Agnello**, dal greco *agnos*, casto, innocente.
- **Agnocasto**, specie di verbena. Gli antichi Greci ponevano le fronde di questo arbusto nel letto delle loro spose per conservarne la castità. Vedi *castità - Diana - freddezza*.
- **Agostino** (Sant'), *vescovo, chiesa. Cintura* di cuoio. *Conchiglia. Cuore infiammato* di amore divino. *Diavolo*, emblema dell'eresia. *Libro. Monastero. Penna*²⁹³.
- **Agosto**, mese a cui presiedeva Cerere. Nel medioevo spesso rappresentato mietendo le *spighe*. Vasari lo raffigurò in un *uomo nudo* che esce dal bagno, coprendosi le parti segrete con un asciugatoio, e mettendo alla bocca un fiasco. *Cane*, che annuncia la canicola. *Correggiati*, due, incrociati. *Spighe* del raccolto, che si falciano in questo mese. *Tazza*, in cui si disseta un uomo. *Ventaglio*, che procaccia il fresco.
- **Agricoltura**, gli antichi la rappresentavano sotto l'aspetto di Cibele, seduta per terra, o in piedi, con una *zappa* e accompagnata da un *toro*. Viene anche rappresentata come Cerere, *coronata di spighe*, con un *aratro* accanto e un *arboscello* che comincia a fiorire, e talvolta con una *cornucopia* piena di frutti.
 - Animali: *Bue*
 - Vegetali: *olivo* in mano a Mercurio
 - Altro:
 - *falciola*, data da Giano a Saturno che gli insegnò l'agricoltura
 - *Nilo*, con la cui statua gli Egizi rappresentavano l'agricoltura.
- **Agrifoglio**, albero spinoso sempre verde. Vedi *difesa - precauzione - previdenza*.
- **Agrimonia**, pianta che una volta passava come rimedio per il bianco dell'occhio. Vedi *gratitudine - riconoscenza*.
- **Ailanto**, il nome di questo albero bellissimo presso gli abitanti delle Molucche significa *albero del Cielo*. Vedi *favore celeste*.
- **Airone**, uccello trampolieri, che passa lunghe ore con il collo ripiegato sul petto e con il capo rannicchiato fra le spalle. Vedi *silenzio - tempesta*.
- **Aiuto reciproco**, *pipistrello*. Si vuole che due di questi animali aggrappati insieme, molestati, abbiano la tendenza di sostenersi a vicenda. quasi per aiutarsi reciprocamente nella loro debolezza.

²⁹³ J. E. CIRLOT, *Il libro dei simboli*, Gruppo Editoriale Armenia, Roma 1998, p. 54.

- **Alabarda**, specie di arma ad asta, con la punta munita di un ferro lungo, largo e aguzzo, attraversato da un altro ferro in forma di scure.
- **Alabastro**, pietra simile al marmo, più trasparente e più tenera. Vedi *purezza*.
- **Alberi**, è noto che nell'antichità gli alberi erano consacrati agli Dei. La Genesi parla di due alberi di prodigiose qualità e misterioso significato, piantati nel mezzo del paradiso terrestre: *albero della vita* e *albero della scienza del bene e del male*. I Bizantini usavano rappresentare Adamo ed Eva vicino a un albero simile al *fico* e coperto di foglie.
- **Alcione**, la credenza popolare ammetteva che questo uccello facesse il nido sulle onde del mare, e che covasse le uova durante sette giorni prima, e sette giorni dopo il giorno più corto dell'anno, periodo durante il quale le acque si mantenevano in perfetta calma. Si vuol che l'alcione sia una banderuola naturale, e che spesso il becco, indichi la parte donde soffia il vento, girando verso questa parte dell'orizzonte. Oltre la virtù di predire i venti, si attribuiva pure all'alcione la preziosa qualità di arricchire colui che lo possedeva, di mantenere l'unione nella famiglia e di comunicare la bellezza alle donne che portavano le sue piume.
- **Aletto**, una delle tre Erinni o Furie, figlia di Acheronte e della Notte. vedi *Furie*.
- **Alettoria**, pietra che gli antichi avevano immaginato formarsi nel fegato del gallo vecchi, e a cui attribuivano virtù medicinali meravigliose.
- **Alfa e Omega**, nome della prima e dell'ultima lettera dell'alfabeto greco. Nel medioevo i predicatori, i medici e altri usavano mettere in capo alle scritture, ricette e dissertazioni. Questi segni erano una specie di geroglifico che indicava il nome della divinità, e corrispondeva a tutte quelle formule che si mettevano una volta alla prima o all'ultima pagina dei libri.
- **Alga marina**, pianta le cui foglie strette sono morbide e pieghevoli anche se acute. Vedi *instabilità*.
- **Ali**, *ambizione - amore - aria - Dedalo - geni - morte - notte - poesia - tempo - velocità - vento*.
- **Alisma**, pianta a cui si attribuiva la proprietà di guarire la rabbia. Vedi *calma - quiete - tranquillità*.
- **Alleanza**, *arcobaleno*. Cessato il diluvio, Dio fece apparire un arcobaleno; simbolo dell'alleanza fra il cielo placato e il mondo che si rinnova.
- **Alleanza segreta**, *pollice*. Si vuole che i barbari, stringendo alleanza, costumassero prendersi la mano destra, legare strettamente i pollici; e da una piccola ferita fattasi succhiare reciprocamente il sangue e ciò in segno di patto segreto consacrato con il sangue.

- **Allegoria**, dal greco *allos*, altro e *agorein*, rappresentare. In termine d'arte, dicesi della composizione, in cui l'artista adopera certe figure simboliche per esprimere idee astratte. L'allegoria deve essere semplice e intelligibile per tutti, altrimenti risulterebbe un rebus che nessuno cercherebbe di spiegare. Oltre alle allegorie classiche, come sarebbe la Giustizia, raffigurata in una donna con la bilancia in una mano la spada nell'altra esistono altri esempi²⁹⁴.
- **Allegria**, animali: *vitello* d cui nacque la parola latina *vitulari*, vivere in allegria, dar segno, far atti di allegria; perciò gli antichi chiamavano *vitellanti* coloro che si rallegrano e fanno festa. Presso gli ebrei, sognando un toro saltellante, era segno di futura allegrezza, e questa doveva essere accompagnata da guadagno, se nello stesso tempo fossero apparsi dei tori pascolanti. Vegetali: *mandragola* che secondo Senofonte toglie agli uomini la malinconia non meno del vino rendendoli allegri. Altro: *corona di fiori*, specialmente di *rose* che gli antichi ritenevano come segno di allegria e festa. *Fuoco*, allusione ai fuochi di gioia accesi nelle allegrie popolari. *Oro - verde - letizia*.
- **Allegria e amicizia**, uomo e donna con le mani congiunte, in atto i rallegrarsi.
- **Allettamento** degli adulatori, *asino*, fra fiori e aromi, di cui non sente il profumo. Geroglifico con cui gli Egiziani volevano rimproverare i grandi uomini i quali, anche esponendosi alle beffe, si compiacciono essere circondati dagli adulatori.
- **Allodola**, è uno dei pochi uccelli che cantano volando. Vedi *Niso — tradimento*.
- **Aloè**, genere di pianta carnosa dei paesi caldi dalla quale si estrae una sostanza amarissima. Vedi *amarezza - dispetto*.
- **Alpini**, *antichi soldati pedoni*; avevano per insegna un gatto di colore rosso chiaro, in atto di camminare con la testa dritta, in una targa verde, circondata da un cerchio bianco.
- **Altea malvarosa**, pianta d'ornamento coi fusti dritti, alti, elegantemente guarniti di foglie e fiori, bellissimi, di diverso colore. Vedi *ambizione*.
- **Amabilità**, *gelsomino bianco*.

²⁹⁴ cfr. G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli [...], cit.*, p. 40, *ad vocem* allegoria. E' opportuno specificare la differenza tra simbolo e allegoria: un simbolo è qualcosa di più concreto, statico, assoluto rispetto all'allegoria: per esempio si può dire che un'aquila sia simbolo di regalità, di forza, ecc. Anche un'aquila in volo o in un'altra azione generica spesso ha valenza di simbolo, indipendente dal contesto entro il quale viene posta. Quando invece il contesto è basilare nell'interpretazione si parla di allegoria: riprendendo lo stesso esempio un'aquila che, all'interno di una narrazione, scenda dal cielo e faccia una serie di azioni significative può rappresentare un'immagine più complessa (per esempio essa simboleggiava spesso l'Impero e in base alle azioni che può compiere nello specifico si estrapola magari una situazione politica specifica). Spesso l'allegoria, nella sua complessità maggiore, ha un'interpretazione "soggettiva", cioè legata al tipo di lettura che se ne fa. In altre parole, si può dire che il legame tra oggetto significato e immagine significante nell'allegoria sia arbitrario e intenzionale, a differenza che nel simbolo in cui è piuttosto convenzionale: nell'allegoria non può essere decodificato in maniera intuitiva e immediata, ma necessita di un'elaborazione intellettuale. L'allegoria è comunque sempre "relativa" (al contrario di "assoluta"), nel senso che è suscettibile di una discussione critica nella fase di interpretazione. Cfr. R. CAMPI, D. MESSINA, M. TOLOMELLI, *Mimesis, origine, allegoria*, Alinea, Firenze 2002.

- **Amante**, *salamandra*, posta nel fuoco, la quale è simbolo dell'amore. Credendo gli antichi che la salamandra si nutrisse di fuoco; perciò divenne l'emblema dell'amante il cui ardore sembra quasi alimento alla sua passione.
- **Amanti morti**, *fiaccole*, due, spente e rivolte all'ingiù.
- **Amaranto**, a causa della persistenza dei fiori, anche staccati, di questa pianta d'aspetto melanconico, le cui foglie sono spesso segnate di macchie nere, gli antichi la consacrarono ai morti e la piantavano vicino alle tombe, per significare che lo spirito non era mortale come la materia, e che godeva una vita nuova e beata negli Elisi. I maghi attribuivano alle corone fatte di questi fiori, grandi proprietà e sopra tutto la virtù di conciliare i favori e la gloria a chi le portava. Vedi *affettazione — amore eterno — costanza — salute perpetua — stravaganza*.
- **Amarezza**, *aloè - assenzio*.
- **Amarillide** (dal greco *amarussó*, io brillo). Bella pianta per eleganza di forma, brillante.
- **Ambizione**, ali, emblema della rapidità con cui vuole innalzarsi. *Altea malvarosa*. *Penne di pavone*, di cui l'ambizione ama adornarsi. *Scettro*, che vuoi conquistare.
- **Amicizia**, animali: *cane*, preso spesso come emblema dell'amicizia, in cui è considerata specialmente la fedeltà, e poi un animo disposto a giovare. Vegetali: *melagrana*. *Mirto*. Gli antichi pretesero che il melagrano fecondasse se piantato vicino al mirto. Anzi si credeva che, anche se lontani fra loro, le rispettive radici andassero a trovarsi, avviticchiandosi insieme. *Ramo secco*, intorno al quale sale una vite carica di grappoli; perché l'amicizia circonda di sue cure anche i cuori inariditi. Diversi: *gemelli* (vedi). *Mano posta sul cuore*. *Urna*, su cui piange i suoi amici defunti. *Violetto*, colore.
- **Amicizia confermata**, *tazza*, o *calice*, scambievolmente sporta, e gli inviti a bere, tanto presso gli antichi, quanto oggidì è segno di confermazione d'amicizia.
- **Amicizia debole**, tre uomini che si tengono per le mani.
- **Amicizia salda**, *sale*, che gli antichi usavano mettere davanti agli ospiti forestieri prima delle vivande, per dimostrare la fermezza e la perseveranza dell'amicizia; donde venne che molti, versando il sale sulla tavola, ritengono per cattivo augurio; mentre lo giudicano per buono e felice, se viene versato nel vino.
- **Amico inutile**, *rondine*, perché essa più degli altri uccelli vive vicino all'uomo, senza addomesticarsi mai. Ritorna a noi nella dolce primavera; ma quando la temperatura annuncia l'avvicinarsi del rigido inverno fugge; così gli amici infedeli, nei buoni momenti accerchiano, nelle disgrazie si allontanano.
- **Ammiratore di se stesso**, *scimmia*. Per il suo amore verso i propri figli, quest'animale venne paragonato alle persone che amano e stimano tutto ciò che, in opere e parole, esce da loro stessi. Sinesio, uomo assai letterato, nel riordinare le epistole da lui accuratamente scritte,

dubitò d'imitare la scimmia. Esse, diceva egli, quantunque mettano alla luce i più sozzi di tutti gli animali, credono tuttavia che siano bellissimi sopra tutti gli altri.

- **Ammonizione.** *Ferula*, con cui, secondo Plutarco, si usava percuotere i fanciulli, come castigo benevole.
- **Amo**, ordigno da pesca. Vedi *inganno - perfidia*.
- **Amore.** Quantunque il culto di questa divinità universale sia uno dei più antichi, la nascita d'Amore è tuttavia un mistero. Il soprannome di Oogenef (nato da un uovo), sembra derivare da una pietra incisa, eseguita nello stile antico, che porta il nome di Phrigillas, rappresentante Eros uscente dall'uovo, col guscio rotto a lui vicino; inoltre sono notissimi i seguenti versi di Anacreonte, in cui dipinge un nido d'amori:

[...] Un pipilar continuo
 Fan nell'uscir degli uovi;
 Vedi i maggiori, assidui
 Porgere il cibo ai nuovi [...] ²⁹⁵

Amore, l'Eros dei Greci, il Cupido dei Latini è generalmente ritenuto figlio di Marte e di Venere, e rappresenta la passione d'amore. Tutto è simbolico nella pittura che si fa d'Amore. Nasce dalla bellezza e dalla forza; ha per sorelle le Grazie: queste sono sempre giovani, quegli è sempre fanciullo; porta l'arco e la farcirà piena di frecce, ma che non feriscono con eguale effetto. Le une, armate di punte di un metallo prezioso, portano nel cuore la gioia e la felicità, le altre, di piombo, fanno soffrire mali crudeli a coloro che ne sono colpiti. Le ali sono un emblema della sua incostanza, la benda indica l'accecamiento che produce in coloro che ferisce, e la fiaccola è simbolo dell'ardente passione con cui accende i cuori. Fra molti amori finti dagli antichi, spesso simboleggiavano le diverse passioni e i vari affetti dell'uomo. Le pietre incise, che rappresentano i giachi e le diverse occupazioni d'Amore, sono innumerevoli, nulla essendovi che maggiormente si presti alla grazia dell'esecuzione e alle più ingegnose allegorie. Amore che doma un leone è un soggetto frequentemente ripetuto. Si conoscono pure rappresentazioni d'Amore che voga su di un'anfora, che cavalca un ippocampo, di Amore vincitore di Ercole. La favola di Psiche diede motivo a molte allegorie dei tormenti che Amore fa soffrire all'anima, espresse dagli artisti su pietre incise, in cui si vede Amore che incatena la sua amata, e tormenta una farfalla in diversi modi. In una pietra incisa si vede Amore infelice, gemente alla porta della sua bella, mentre l'Amore felice fa sopra di lui una brutta libazione. I poeti circondano Amore da tanti altri amorini, divinità subalterne, che si possono confondere coi risi, coi

²⁹⁵ La sua opera, ordinata dai filologi alessandrini, consta di 5 o 6 libri (di cui ci rimangono 160 frammenti) di Scolii, ionici quanto al dialetto, ma eolici quanto al contenuto, che trattano di temi vari tra cui, soprattutto, quelli del convivio, dell'amore e del canto. Francesco SISTI (a cura di), *Lirici greci*, Garzanti, Milano, 1997, p 137.

giochi, coi piaceri, piccole divinità allegoriche, rappresentate anch'esse sotto forma di fanciulletti a-lati, ma senza frecce e senza faretra. Conosciutissima è la bella composizione della venditrice d'Amori nelle pitture di Ercolano. Non sono da confondersi cogli Amori tutti i fanciulli alati che si vedono sui monumenti antichi. Dai loro diversi attributi si devono riconoscere i vari Geni, seguaci delle divinità, e spesso loro rappresentanti. Gli artisti moderni hanno egualmente fatto uso di figure alate di adolescenti e di fanciulli, che non sono Amori. Vedi *Antero - Psiche*²⁹⁶.

- **Amore divino.** *Cuore infiammato. Evangelario aperto. Fiaccola*, come questa, l'anima del cristiano brucia ed è illuminata dall'amore di Dio. *Freccia*, simbolo della preghiera che, similmente alla freccia, s'innalza verso il cielo per salire a Dio²⁹⁷.
- **Amore eterno**, amaranto tricolore²⁹⁸.
- **Amore fraterno**, *Filadelfo*. Vedi *Castore e Polluce*²⁹⁹.
- **Amore lascivo**, *rosa incarnatina*³⁰⁰.
- **Amore Leteo**, amore che faceva disamare e dimenticare tutto il bene che si voleva agli altri, la cui statua, che attirava le ardenti fiaccole nel fiume, e quivi le spegneva, si trovava nel tempo di Venere Ercina; dove si recavano a pregare i giovani che desideravano scordarsi delle loro innamorate, come le giovani che si accorgevano d'aver mal posto i loro amori. Vedi *Lete*³⁰¹.
- **Amore materno.** *Musco*, che preserva dalle intemperie i luoghi che copre, mantenendosi sempre vivo; similmente la madre protegge i suoi figli e li ama d'amore costante³⁰².
- **Amore paterno**, *pellicano*. Una volta, per prendere i pellicani adulti, si circondava il nido dei piccoli, appena nati, con un cerchio di fuoco. Alla vista del fumo, i genitori accorrevano, e sbattendo le ali, credendo di spegnere il fuoco, alimentandolo con l'aria, ne ottenevano l'effetto opposto, in modo che, per difendere i pulcini, bruciandosi le ali non potevano più volare, venivano presi; sacrificando così se stessi, per amore dei figli³⁰³.

²⁹⁶ G. DE SANTILLANA, H. DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 2003, pp. 54-59.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 60.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 60.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 60.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 61.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 61.

³⁰² *Ibidem*, p. 62.

³⁰³ *Ibidem*, p. 62.

- **Amore per i bambini**, *delfino*, ritenuto dagli antichi appassionato per i ragazzi. In molte medaglie figura un delfino frenato da Amore; come anche in certe statue di Venere si vede accanto Amore seduto sul delfino, o in altro modo da esso sorretto³⁰⁴.
- **Amore platonico**, *acacia bianca*.
- **Amore puro**, *rosa bianca*.
- **Amore reciproco**, *fiaccole*, due, accese, legate insieme nel mezzo con un nastro poi divise fra loro. *Palma*.
- **Amore scambievole**, *mela*, gettata scambiabilmente da due Amorini, baciandola prima di lanciarla; mentre uno lancia la mela l'altro con le mani alzate la riceve e, baciatala a sua volta, la rimanda al compagno.
- **Amor proprio**, *benda sugli occhi*, la quale, figurativamente, impedisce di conoscere i propri difetti. Narciso, allusione alla favola del giovanetto Narciso.
- **Amuleto**, immagine, figura o segni che le persone portano indosso, attribuendo loro grandi virtù ; credenza che esisteva da tempi immemorabili. Nell'antichità furono gli Orientali, particolarmente i Caldei, gli Egiziani e i Persi che adottarono gli amuleti con maggior ardore. Essi consistevano in figure di Dei o di astri, anelli magici, frammenti di pergamena su cui erano tracciati caratteri sacri o versetti dei Libri Santi. I Greci e i Romani ricevettero gli amuleti come importazione orientale, e ne usarono alla loro maniera, secondo il genio e l'indole nazionale. Durante il medioevo tutte le nazioni portavano degli amuleti, malgrado il divieto dei concili. Oggigiorno, l'uso degli amuleti è ancora generale, sotto nomi diversi, presso i popoli dell'Asia, i selvaggi dell'America, dell'Africa e dell'Oceania. Non è nemmeno ancora scomparso del tutto in certe parti dell'Europa; tale il corno di corallo dei napoletani, contro il malocchio, come i così detti portafortuna. La Chiesa cattolica li ha sempre proibiti. Le medaglie, croci, ecc., che essa approva e benedice, si distinguono dagli amuleti, in ciò che essa non attribuisce a loro, per sé stesse, alcuna virtù. Essa vede soltanto, in questi oggetti, dei simboli che hanno il vantaggio di ricordare l'idea di Dio e dei santi, e, presso chi li portano, delle testimonianze di pietà, come tutti gli atti caritatevoli, di attirare la grazia divina. Essa biasima la credulità superstiziosa, che darebbe loro un altro significato. Vedi *superstizione*³⁰⁵.
- **Anarchia**, allegoricamente viene rappresentata da una figura in atto furioso, con una *benda* sugli occhi, che l'acceca; i capelli sparsi e le vesti lacerate. Ha per attributi il *giogo spezzato*, il *libro delle leggi* sotto i piedi, il *pugnale* simbolo della guerra civile, la *torcia* emblema dell'incendio devastatore che l'anarchia fa divampare.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 62.

³⁰⁵ G. DE SANTILLANA, H. DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 2003, p. 63.

- **Ancille**, era così chiamato una specie di scudo, miracolosamente sceso dal cielo, e consacrato a Roma nel tempio di Marte. Gli aruspici intorno a un evento così strano, ne trassero infallibile indizio che l'impero del mondo fosse serbato a quella città nella quale il sacro arnese venisse custodito. Perciò, Numa Pompilio, per impedire che fosse rapito, ne fece fabbricare altri undici perfettamente uguali. Tutti gli anni nel mese di maggio, si portavano gli ancilli in processione, attorno a Roma, e durante la solennità era vietato prendere le armi o iniziare qualunque impresa³⁰⁶.
- **Ancora**, strumento di ferro a due uncini, cui si attacca la gomina, e che si lascia cadere in mare, per tener ferma la nave dove si vuole fermarla. Vedi *commercio - custodia - fermezza - rifugio - speranza - speranza in dio - stabilità - vita*³⁰⁷.
- **Anello**, l'uso degli anelli portati alle dita come ornamento è antichissimo. Presso i Romani l'anello serviva a distinguere i differenti ordini cittadini. I nobili portavano l'anello d'oro; i cavalieri l'anello di ferro. Il marito dava un anello alla sua sposa nel giorno di nozze, ed era pegno dell'unione che si contraeva. Il momento in cui il marito dà l'anello alla giovane sposa davanti al sacerdote, dice un vecchio libro di segreti, è della massima importanza. Se il marito ferma l'anello appena entrategli il dito, e non passa alla seconda giuntura, la donna sarà padrona, ma se accompagna l'anello fino alla radice del dito, egli sarà capo e sovrano. Questa idea è ancora in voga; così le signorine ben educate procurano di curvare il dito anulare al momento in cui ricevono l'anello, in modo di fermarlo alla prima giuntura. Le giovani inglesi che avevano la stessa superstizione, fanno il più gran caso dell'anello matrimoniale, a motivo della sua proprietà meravigliosa. Credono che mettendo uno di questi anelli in un berretto da notte, e ponendolo sotto il guanciaie, vedranno la notte in sogno il marito che è loro destinato. Vedi *amatore - cuore - fede - fedeltà - nobiltà - ricordo del bene ricevuto - servitù - vincolo matrimoniale*³⁰⁸.
- **Angelica**, da angelo, a motivo delle grandi virtù medicinali che si attribuivano a questa pianta. Con la sua radice si prepara un liquore ardente. Vedi *entusiasmo - estasi - ispirazione*³⁰⁹.
- **Angelo** (dal greco *aggelos*, messaggero). Gli angeli sono esseri puramente spirituali, intermediari fra Dio e l'uomo. La teologia li divide in tre gerarchie e ciascuna di queste in tre cori. La prima comprende i serafini, il cui attributo sarebbe l'amore; i cherubini, distinti per il meditare; i troni, sui quali posa, per così dire, la maestà divina. La seconda comprende le dominazioni, coro d'angeli cui fu data la potestà sugli uomini; le virtù, che hanno il dono dei miracoli; le potestà, che si oppongono ai demoni. L'ultima è composta dai principati, che

³⁰⁶G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli* [...], cit., p. 60, *ad vocem* ancillo.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 61.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 62.

³⁰⁹ G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli* [...], cit., p. 61, *ad vocem* Angelica.

vegliano sulle azioni; dagli arcangeli e dagli angeli, che sono gli esecutori del volere di Dio. Riguardo ai loro uffici e natura, gli angeli si fecero corrispondere ai quattro elementi: i Serafini, le Virtù e le Potenze o Potestà, corrisponderebbero al fuoco; i Cherubini e gli Angeli, alla terra; i Troni e gli Arcangeli, all'acqua; le Dominazioni e i Principati, all'aria. Le ali, distintivo caratteristico degli angeli, dimostrano la prontezza ai divini comandi; la candida veste è simbolo del vergine pudore, il piede nudo e gli occhi rivolti al ciclo, dimostrano il disprezzo delle cose terrene, e coi preziosi monili di che sfavillano, la ricordanza dei beni, di cui è feconda la Regione della felicità immortale. Il numero delle ali varia fra 2, 4, 5 e 6; e nel XV secolo, gli angeli figurano muniti d'ali di penne di pavone: simbolo forse degli occhi che talvolta si vedono coprire le ali degli angeli; e ciò perché gli antichi paragonavano l'occhio agli uomini divini, detti angeli, o, specialmente geni, i quali senza l'illuminazione di un lume superiore, cioè Dio, non possono da loro stessi esercitare il proprio ufficio d'intendere. Poiché, dicevano, l'intelletto è come un occhio il quale, non per sé stesso vede, ma per partecipazione della luce. Gli attributi degli angeli sono: Vegetali: *ciglio bianco*. S. Matteo pone questa pianta come principale attributo degli angeli, la cui natura venne paragonata alla celeste sostanza degli angeli; perché il giglio estirpato e spogliato dalle radici, col tempo rifiorisce da sé stesso, e il suo vigore non dipende né dalla radice né dalla terra, ma quasi per virtù un sugo interno che sparge lo fa rinverdire, imitando così la virtù delle sostanze celesti. Altro: *diadema*. *Nimbo rotondo*. *Palma*, *Sardonica*, presa come simbolo di acutezza di mente, allegrezza e virtù. *Scudo*. *Spada*, di cui sono armati, secondo la loro mansione. Verde scuro, colore attribuito agli angeli³¹⁰.

- **Angelo della morte**, presso gli ebrei è un angelo pieno d'occhi il quale, con una spada sfoderata da cui pende una goccia di fiele, si pone davanti all'uomo moribondo il quale, quando lo vede, trema, apre la bocca dove l'angelo vi sparge dentro la goccia di fiele che gli causa la morte, lo fa puzzare e diventare livido.
- **Angoscia**, *calendula*. Alla morte di Adone, Venere mischiò i suoi pianti col sangue del giovane amato. Dalle lagrime nacque la calendula. Cipresso. Tasso, albero della morte, che, come il cipresso, comunemente si pianta nei cimiteri.
- **Anguilla**, i naturalisti non sono riusciti ancora ad assicurarsi in qual modo avviene la riproduzione delle anguille; essi ignorano se questo pesce è viviparo, o oviparo o ovoviviparo. Secondo gli Egiziani le anguille non sono né maschi né femmine, e nascono dal fango, oppure sfregandosi contro gli scogli, e dalle scorticature si generano le anguille. Essi l'adoravano e soltanto i sacerdoti avevano il diritto di mangiarle. Raccontasi che un decano della chiesa di Elgin, nella provincia di Murray in Scozia, non avendo voluto cedere la sua chiesa ai monaci, fu cambiato in anguilla con tutti i suoi canonici, e marmati dal cuoco

³¹⁰ G. DE SANTILLANA, H. DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 2003, pp. 83-84.

zoccolante. Vedi *arricchito per le discordie dei cittadini - cosa non raggiungibile - memoria estinta dopo morte - misantropo - profano - speranza certa nel dubbio*³¹¹.

- **Anima**, in ogni tempo si è cercato di definire cosa è l'anima. Secondo alcuni, è un raggio della divinità; secondo altri, è la coscienza, è lo spirito, è il sentimento dei piaceri e dei dolori interra; è la speranza di un'altra vita che si trova nel cuore di tutti gli uomini civilizzati o selvaggi; è una fiamma ha detto alcuno; e un altro: il cervello con le sue potenze: il sentimento e il movimento volontario. L'immaginazione dei Greci diede una forma sensibile all'anima, rappresentandola ora come un uccello con la testa umana, ora con una piccola figura riprodotte le fattezze della morte, con proporzioni assai ridotte; talvolta l'anima è sorretta da geni alati o arpie. I primi Cristiani diedero all'anima un'apparenza di una nave che approda al porto, di un cavallo che si affretta a compiere la sua corsa, più spesso, quella di una colomba. A partire dal XIII° secolo, l'anima è comunemente rappresentata sotto la sembianza di un piccolo essere umano nudo e privo di sesso. Ora entra nella gloria eterna, ora essa s'innalza al cielo portata da angeli. Dal XVII° al XVIII° secolo, la rappresentazione dell'anima si trova sotto la figura di una fanciulla. Un dotto ha preteso, secondo la rivelazione di uno spettro, che l'anima rassomigliasse a un vaso sferico levigato che ha occhi da tutte le parti. Animali: *Aquila*, simbolo dell'anima battezzata. *Farfalla*, che è l'immagine più usata, fino dai tempi remotissimi, per rappresentare l'anima. Trovata geniale, in cui il bruco che striscia sul suolo, o si avvolge attorno a una pianta, rappresenta la vita terrestre dell'uomo; ma, sciolti i vincoli che lo legano al corpo, lo spirito se ne va alle superiori regioni, lasciando il corpo esane. Così il bruco, svestita la larva trasforma in agile farfalla, che non più tocca la terra, ma gode delle aree dimore. Il perché, non solo nei sepolcri cristiani, ma nelle tombe di marmo dei Romani e nelle antichissime degli Etruschi, s'incontrano sovente questi simboli. Gli artisti antichi diedero alla testa di Fiatone le ali di farfalla, per significare che fu tra i filosofi greci il più distinto difensore dell'immortalità dell'anima umana. Esiste un'urna sepolcrale con Amore che, avendo nelle mani una farfalla, le avvicina una fiaccola accesa, per simboleggiare la purificazione dell'anima per mezzo del fuoco. *Pesce*, perché si vuole composto di un elemento purissimo e fosse il primo animale creato da Dio. *Sparviero*. Presso gli Egiziani, i quali lo chiamavano Baielh; dividendo questa parola in due sillabe, si ha bai (anima) ed eth (cuore); donde si deduce che gli Egiziani, come anche gli stoici, ritenessero il cuore quale sede principale dell'anima. Altro: *piramide*, sembra, secondo alcuni, che gli Egiziani con questi imponenti monumenti, intendessero simboleggiare l'anima, avendoli dedicati come sepolture dei re e degli uomini eccelsi; quasi per testimoniare che, morto e corrotto il corpo, resti l'anima, la quale, secondo essi, finito il ciclo di trentamila anni, avesse a generare e farsi un altro corpo, a paragone della piramide, la quale, stando immobile la cima, immaginata girare intorno alla base, descrive un circolo

³¹¹ G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli [...], cit.*, p. 68, *ad vocem* anguilla.

nello spazio, che simboleggia il percorso di detti anni, in cui, secondo gli Egiziani, le cose dovevano ritornare nello stato primitivo. Scintille numerose uscenti da un braciere ardente. Stella, simbolo egiziano dell'anima e dell'immortalità dell'anima, la quale, priva del corpo, conserva il suo potere e vigore. Timeo di Socri disse che ogni anima è compagna e congiunta a una stella, quale genio protettore alla salvezza e custodia di essa. Vedi *bellezza dell'anima*.

- **Anima candida e pura**, *cigno*, simbolo d'uomo pieno di dottrina, benigno e mondo d'ogni disonore che possa macchiare la candidezza della sua anima.
- **Anima e corpo**, *serpente*. Il bastone a cui è avvolto un serpente, non solo presso gli Ebrei, e nella Bibbia, dove si legge che il popolo d'Israele fu salvato da morte con l'espore un serpente crocifisso; ma anche presso gli Egiziani e i Romani fu simbolo salutare dell'anima e del corpo. Gli antichi volevano che il serpente, consacrato a Esculapio, conoscesse un'erba atta a rendere la vita.
- **Anima e vita**, *lucerna accesa*, la quale rappresenta la vita, e l'olio che mantiene viva la fiamma simboleggia l'umore vitale, di cui si alimenta il calore per dar vita al corpo; mancando quest'umore, si spegne calore e corpo. Plutarco paragonò la lucerna al corpo, e la fiamma all'anima.
- **Anima purgata dai vizi**, *Scolopendra*, perché si vuole che quest'animale, quando si sente preso all'amo, si allarga più che può e si distende, rodendo il filo dell'amo, e dopo averlo ingoiato, getta fuori le interiora, e liberatosi dall'amo, le ritira ritornando vispo come prima; similmente a chi, purgato l'anima dai vizi e dalle passioni che lo opprimono, ritorna a una vita normale, tranquilla e beata.
- **Anime dei morti**, *capricorno*. Gli astrologi predicevano la massima felicità a coloro che nascessero sotto questo segno del zodiaco, segno che i platonici chiamavano la porta degli Dei, perché ritenevano che per essa salissero in ciclo le anime sciolte dal legame del corpo, dove sono fatte partecipi della divina natura; e, per questo, tal segno celeste significava talora le anime dei defunti, talora la morte, e qualche volta la prospera fortuna e la felicità suprema.
- **Animo**, l'anima, specialmente in quanto sente e vuole. *Pignatta*. Le *donne di Sparta*, nei funerali dei re, costumavano percorrere la città percuotendo certe pignate vuote, quale dimostrazione che la città, priva del suo re, non aveva animo, era cioè disanimata. Vaso, che presso i Caldei rappresentava l'animo, come si rileva da questo detto: Nel suo vaso abitano le bestie della terra, cioè l'ira, la libidine e altri affetti o passioni comuni alle bestie. Anche nei Salmi, secondo gli interpreti della Bibbia, talvolta il vaso è emblema dell'animo. Animo clemente. *Cornucopia* contenente ramoscelli di olivo carichi di frutti.

- **Animo eccelso**, *cicogna*, simbolo biblico dell'animo puro ed elevato sopra le cose terrene, dedito soltanto alla contemplazione delle cose divine; perché la cicogna cerca sempre luoghi alti per fare il nido.
- **Animo grato**, cane, che guarda una statua o un sepolcro, simbolo d'uomo ricordevole dei favori e benefici ricevuti, perché il cane mai si dimentica di coloro che gli usarono delle amoremolezze. Delfino. Raccontasi che un delfino, chiamato ad alta voce da un fanciullo, soleva frettolosamente corrergli incontro, e mettendogli sotto la schiena, si offriva a portarlo se gli fosse piaciuto; e ciò perché il fanciullo oltre ad averlo liberato dai pescatori, gli medicò una ferita da essi fallagli.
- **Anno**, il ritorno dell'anno nuovo era dai diversi popoli celebrato con cerimonie più o meno speciali. Presso gli antichi persiani un giovinetto scelto per la sua rara bellezza, si avvicinava al re e gli presentava doni dicendo che gli portava il nuovo anno da parte di Dio. I Galli cominciavano l'anno con la cerimonia del vischio di quercia che essi chiamavano vischio dell'anno nuovo. I druidi, sacerdoti dell'antica Gallia, accompagnati dai magistrati e dal popolo andavano in una foresta, vi alzavano intorno alla più bella quercia un altare triangolare di zolle, e incidevano sul tronco e sopra i più grossi rami di quest'albero riverito, i nomi degli Dei che credevano più potenti. Poi un druido, vestito di tonaca bianca, tagliava il vischio, mentre due altri druidi ai piedi dell'albero stavano attenti a raccogliarlo in un panno, avendo cura non colasse a terra. Distribuivano l'acqua dove facevano stemprare questo nuovo vischio, e persuadevano il popolo che guariva da diverse malattie e che era efficacissimo contro i sortilegi. — L'anno ecclesiastico, che comincia a Pasqua, si apre egualmente con la distribuzione dell'acqua benedetta. — Chiamasi anno platonico uno spazio di tempo alla fine del quale tutto deve ritrovarsi al medesimo posto; alcuni però dicono che ciò dovrà avvenire soltanto dei corpi celesti. Il pregiudizio degli anni climaterici dura ancora. La dottrina degli anni climaterici si fa risa lire fino a Pitagora, e si basa sulla rivoluzione compiuta che il nostro temperamento è soggetto ogni sette anni; alcuni dicono anche che si rinnova interamente; altri pretendono che questo rinnovamento non abbia luogo che ogni nove anni; così gli anni climaterici si contano per sette o nove. Quarantanove e ottantuno sono importantissimi, dicono i partigiani di questa dottrina; ma sessantatré è l'anno fatale, perché formato dalla moltiplicazione di sette per nove. In generale si crede che i denti dell'infanzia cadono a sette anni, la pubertà si manifesta a quattordici, il corpo cessa di crescere al ventunesimo anno, ecc. Animali: *avvoltoio*, presso gli Egiziani, i quali dividevano l'anno in tre stagioni: primavera, estate e inverno; comprendendo ciascuna 120 giorni, ai quali aggiunsero poi cinque giorni, che chiamavano intercalari. Ora, secondo gli Egiziani la femmina dell'avvoltoio si conforma a questi tre tempi dell'anno, nel senso cioè che quando è stimolata al generare, impiega nel fecondarsi cinque giorni, senza mangiare né bere, tenendo la natura aperta al vento; le-sta poi fecondata 120 giorni e altrettanti ne

impiega per allevare i piccoli. Negli altri 120 giorni rimane libera, curando soltanto sé stessa. Secondo Plinio l'avvoltoio deporrebbe tredici uova, paragonandoli alle tredici congiunzioni della luna, che avvengono in un anno. Serpente con la coda in bocca, formando un cerchio. Vegetali: *palma con dodici rami*; perché si vuole che questa pianta metta fuori un ramo a ogni luna nuova. Inoltre, perché i noccioli del frutto della palma presentano una forma simile alla luna Diana, dovendo generare gli arbitri dei mesi e dell'anno, abbracciava la palma. Infine, secondo i Babilonesi, e Plutarco lo riferisce; perché la palma porge all'uomo trecentosessanta utilità; numero dei 'giorni dell'anno detratti quelli intercalari³¹².

- **Annullamento:** *spugna*, perché, secondo Valeriane, Augusto ebbe a dire che il suo Aiace - tragedia che aveva completamente annullata - si era lasciato cadere sopra una spugna, alludendo alla spada sulla quale Aiace s'era lasciato cadere spontaneamente.
- **Antichità, ghianda.** *Libro legato* in cartapeccora munito di bolla³¹³.
- **Ape**, insetto che figura nelle monete greche, quale emblema del lavoro e simbolo dell'impero. Vedi *adulatore - amenità della poesia - Artemide Efesiaca - attività - castità - dolcezza - eloquenza soave - età dell'oro - impero - industria - lavoro - Muse - piacere nato dalla mestizia - popolo - popolo frenato dalla legge - prosperità salutare - regno - verginità*³¹⁴.
- **Apollo**, figlio di Giove e di Latona o Lete, la cui unione e la generazione di Apollo e Diana significa la unione del ciclo e della notte, da cui provengono i raggi del sole e della luna. In cielo lo chiamavano Febo, perché conduceva il carro del Sole, in terra Apollo. Egli era il Dio che presiedeva al tiro dell'arco, ai vaticini e alla musica, e più tardi fu anche Dio della luce, raffigurato nel Sole. Perciò gli antichi lo rappresentavano in diversi modi, e fu chiamato con diversi nomi. Rappresentasi comunemente nel fiore della gioventù e di maschia bellezza, coi capelli lunghi, fronte coronata dal sacro alloro, e con in mano la lira e l'arco, attributi suoi particolari. Più tardi Apollo usurpò la presidenza dell'arte medica all'antico suo Dio Peone; quindi si disse Esculapio essere figlio d'Apollo. Animali: *cicala*, emblema della musica. *Colomba*. Si vuole che a Napoli esistesse una statua di Apollo, la quale, oltre gli attributi che si riferiscono comunemente a questo Dio, aveva una colomba sulle spalle, e davanti gli stava Partenope in atto di adorare quest'uccello, da cui essa prese buon augurio, e le fu guida quando approdò in Italia. *Corvo*, che rivelò ad Apollo l'infedeltà di Coronide, il quale, per ricompensa, cangiò il corvo, che era bianco, in nero. Apollo stesso, per sfuggire con gli altri Dei alle persecuzioni di Tifone, si mutò in corvo. Inoltre si credeva che quest'uccello indovinasse molte cose, annunciandole con diverse voci. *Gallo*, perché cantando annuncia

³¹² G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli [...], cit.*, pp.73-74, *ad vocem* anno.

³¹³ G. DE SANTILLANA, H. DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 2003, p. 87.

³¹⁴ G. DE SANTILLANA, H. DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 2003, p. 88.

lo spuntar del sole; e forse perché spesso gli antichi indovinavano dalla sua voce le cose buone o cattive che dovevano avvenire, secondo ch'esso cantava m tempo o fuori tempo: allusione all'oracolo di Apollo. Grifo. *Lupo*. La favola che parla di Apollo servo pastore di Admeto re della Tessaglia, era una allegoria della stagione invernale, la quale pareva in certo modo tendere il Sole schiavo. Ma ritornata la buona stagione, il Dio trionfante è detto vincitore del lupo, animale dei paesi freddi e che domina di inverno, per cui ebbe il soprannome di Apollo Licio. In Delfo nel tempio di Apollo esisteva un lupo di metallo; perché, secondo la favola, Giove per nascondere a Giunone la gravidanza di Latona, mutò questa in lupa, nel cui stato diede alla luce Apollo. Sparviero, chiamato da Omero, veloce messaggero d'Apollo; forse per la vista acutissima e per il volo veloce di quest'uccello. Vegetali: *elianto* o *corona del Sole*. *Giacinto*. Allusione al giovanetto Giacinto, dal cui sangue Apollo fece nascere questo fiore. Il sole dissecca esternamente questa pianta, ma essa rigermoglia e rifiorisce. *Lauro*. Dicesi che Apollo prima si coronasse di fronde di melo, ma dopo il suo amore per Dafne, non si cinse il capo che di lauro. Oltre la leggenda di Dafne, il lauro fu dedicato ad Apollo, perché si riteneva aver una certa virtù occulta ignea, dando il suo legno sfregato con l'edera il fuoco, emblema del sole. Altro: *arco* e *frecce*, attributi del Dio solare che ferisce col dardo dei suoi raggi. *Corona di lauro*. *Lira*, simbolo dell'armonia dei movimenti degli astri, che viene dal sole. Tripode, proprio al Dio augure e divinatore. Vedi *sole*³¹⁵.

- **Apostoli**, simboli e attributi in generale. Animali: *agnello*, simboleggiando la dolcezza della fede novella. Aquila. Nel Vangelo, di S. Matteo si legge che dove sarà il corpo morto, ivi si congregheranno le aquile. Il corpo morto viene interpretato come simbolo del mistero della passione di Cristo; le aquile, per quello degli apostoli, dei quali disse Isaia: “prenderanno penne a guisa d'aquile, e scorreranno, e non si stancheranno...”. *Bue*, perché gli apostoli, preso il giogo di Cristo, avevano ovunque col vomere evangelico arato il mondo. Secondo S. Gregorio, i dodici buoi che sostenevano il lavabo di rame posto davanti le porte del tempio, per lavarsi le mani prima di entrarvi, era simbolo dei pastori della Chiesa, di cui si vedono le opere palesi e divulgate (le parti visibili dei buoi, le fronti); ma quelle cose ch'essi facciano o credano di nascosto, appartengono al giudizio non nostro, ma di Dio: cose, raffigurate nelle parti posteriori dei buoi, nascoste). Colomba, allusione allo Spirito santo, che ispirò gli apostoli. *Pecora*. Vegetali: *palma*, quale ricompensa celeste agli eletti. Altro: *bianco*, colore dedicato agli apostoli. *Libro*, contenente le loro dottrine. *Nimbo*³¹⁶.

³¹⁵ G. DE SANTILLANA, H. DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 2003, pp. 89-90. G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli [...], cit.*, pp. 79-80, *ad vocem* Apollo. J. E. CIRLOT, *Il libro dei simboli*, Gruppo Editoriale Armenia, Roma 1998, p. 110.

³¹⁶ G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli [...], cit.*, p. 83, *ad vocem* apostoli.

- **Appetito**, *Euridice* morsa al piede dal serpente; allegoria dell'umano appetito che perturba gli affetti dell'animo. Il piede, specialmente il calcagno, è simbolo della cupidigia umana. Nella Genesi si legge che Dio disse al serpente: "Tu tenderai insidie al suo calcagno. Cristo volle lavare i piedi agli Apostoli per mondarli e purgarli dalle passioni terrene. Anche la favola di Achille, immerso fanciullo nello Stige, per essere reso invulnerabile, riguardo al piede non bagnato, significa che egli sarebbe stato forte e valoroso, se dai propri affetti non fosse stato dominato e vinto. Vedi *combattimento* della ragione con l'appetito.
- **Applauso**, *mani*, in atto di battersi il palmo. *Sgabello*, con cui gli antichi solevano far rumore in segno di applauso, a commedia finita, o dopo qualche discorso. Nell'orazione di Cicerone per Clelio si legge: "Di poi si sente il rumor degli sgabelli, e s'alzano le grida"³¹⁷.
- **Aprile**, mese consacrato dai Romani a Venere. Il suo nome fu generalmente considerato come derivato da *aperirc*, o dall'aprirsi delle gemme delle piante, o dall'aprirsi del seno della terra nella vegetazione. I Romani lo rappresentavano sotto la figura d'uomo danzante al suono di un istrumento. Il medio evo, con figura portante delle zolle erbose e dei fiori. Vasari lo rappresentò in un giovane pastore dal volto piuttosto delicato, col capo scoperto, i capelli e la barba rabuffati; le braccia nude fino ai gomiti, con un tabarro che scende fino al ginocchio, e il petto peloso. Vicino al pastore, che suona la zampogna, pose una capra e un capretto appena partorito. Viene anche rappresentato da un giovane vestito di verde, con in mano il mirto e un braciere d'incenso : allusione alla fragranza della primavera. Vedi *zodiaco*³¹⁸.
- **Aquila**, secondo la mitologia greca l'aquila era uccello di Giove, e teneva il fulmine fra gli artigli. In seguito ha rappresentato la forza e il potere sovrano, e in questo senso si trova nei simboli dei popoli, dei principi e degli eserciti. Nel linguaggio geroglifico indicava la città di Ehopoli, di Emesa, d'Arrtiochia e di Tiro. L'aquila si poneva ai tempi di Ciro sugli stendardi dei Persi e divenne anche sotto i Tolomei l'emblema dell'Egitto. Allorquando gli Etruschi inviarono doni ai Romani in segno di amicizia, fu osservato, fra gli attributi della sovranità di cui loro fecero omaggio, uno scettro sormontato da un'aquila d'avorio. Da quel tempo in poi l'aquila fu spesso volte impiegata come emblema della Repubblica romana, e lo divenne sopra tutto sotto gli imperatori. L'aquila era alla guerra l'insegna e quasi la divinità protettrice delle legioni: essa era affidata a ciascun capo della legione, innalzata sulla punta di una picca, e si conficcava nel suolo nel mezzo del quartier dove la legione si fermava; e se nel momento di riporsi in marcia non si levava con facilità, come avvenne a Grasso quando volle passare l'Eufrate, era presagio sinistro. Quando soggiorna vasi, si costruiva per queste insegne venerate una specie di tempio. Vedi *anima - apostoli - astronomia - benignità - carro*

³¹⁷ *Ibidem*, p. 84.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 85.

*tirato da aquile - consacrazione - Davide - Divina presenza - gioventù rinnovata - impero - potenza - prosperità degli eventi - vittoria*³¹⁹.

- **Aquila a due teste**, il solo esempio d'aquila a due teste nei monumenti dell'antichità trovasi nello scudo di un soldato della colonna Traiana. Secondo gli uni, la doppia testa fu introdotta nel 325 da Costantino, il quale voleva con ciò esprimere che sotto lo stesso scettro riuniva due imperi, quello d'Oriente e quello d'Occidente, Secondo altri, fu Carlo Martello che adottò di nuovo le aquile romane negli stendardi dell'impero, aggiungendovi una seconda testa. Alcuni attribuiscono quest'uso a Carlo Magno; altri a Sigismondo, figlio di Carlo IV, salito al trono nel 1410. Poi le adottarono gli imperatori di Alemagna. Giovanni Basilio, granduca di Moscovia, il quale voleva essere riguardato come discendente dagli imperatori romani, adottò l'aquila a due teste per insegna dell'impero Russo, ma con le ali abbassate. Vedi *Eliseo*³²⁰.
- **Aragosta**, grosso gambero di mare chiamato anche locusta di mare. Vedi *Tiranno*³²¹.
- **Arancio**, albero sempre verde, i cui fiori, d'un bianco puro, spandono un profumo soave e penetrante. Secondo la favola delle Esperidi, l'arancia sarebbe il pomo d'oro delle figlie di Atlante. Vedi *fiore di arancio - generosità*³²².
- **Aratro**, questo strumento fondamentale e più importante dell'agricoltura, fu in ogni tempo celebrato come il più prezioso ritrovato dell'industria umana, come il vero sostegno degli imperi, la base dell'agiatezza e della ricchezza delle nazioni. L'aratro esisteva presso i popoli della più remota antichità; gli Egiziani ne facevano autore Osiride, i Fenici Dagone, i Cinesi Chin-homg, i Greci Cerere e Tirittolemo ; e già nei tempi di Giacobbe si arava la terra. Vedi *agricoltura - Età dell'argento - fatica senza senso*³²³.
- **Arca**, specie di feretro in forma di cassa quadrangolare, ornato di sculture. Vedi *Penati. Arca di Noè*. Vedi *Noè*³²⁴.
- **Arcangeli**, angeli d'ordine superiore, cioè quelli che portano i messaggi dell'Altissimo in occasione di maggior importanza. Se ne ammettono sette; ma nella Bibbia; non si trova che il nome di tre: Gabriele, Raffaele e Michele. Il nome di Gabriele significa in ebraico forza di Dio; egli fu mandato a Zaccaria e a Maria per annunciare loro là nascita di Giovanni Battista e di Gesù Cristo. Raffaele (Dio sanato) fu il compagno del giovane Tobia. Michele, principe

³¹⁹ G. DE SANTILLANA, H. DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 2003, pp. 111-112.

³²⁰ *Ibidem*, p. 113.

³²¹ *Ibidem*, p. 87.

³²² G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli [...], cit.*, p. 87, *ad vocem* arancio.

³²³ G. DE SANTILLANA, H. DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 2003, p. 115.

³²⁴ G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli [...], cit.*, p. 88, *ad vocem* ara.

degli angeli, il cui nome significa chi può paragonarsi a Dio, è il vincitore di Satana, e colui che lo cacciò nelle voragini dell'inferno. Si rappresentano nei costumi e con gli attribuiti corrispondenti alla loro mansione, così Gabriele porta il giglio come segno di purezza, e veste di colore puro, quando annuncia alla Vergine l'incarnazione di Dio; ma se apportatore di pace gli conviene l'olivo. Raffaele viene rappresentato in costume da viaggiatore, Michele in quello da guerriero, ecc. Agli arcangeli è dedicato il colore violetto e il topazio, come segno questo del quietare le furie impetuose, perché credevasi che gettandolo in acqua bollente, facesse cessare il bollore³²⁵.

- **Archipenzolo**, strumento per mettere a piombo un pezzo di lavoro. Vedi *massoneria - ordine*³²⁶.
- **Architettura**, animali: *rondine*. Alcuni vogliono che l'uomo imparasse da quest'uccello il modo di fare gli argini lungo i fiumi, costruire muraglie e fabbricare case di terra; perciò una rondine che costruisce il nido, si presta per emblema dell'architetto e dell'architettura. Vegetali: *acanto*, pianta che orna il capitello corinzio. Altro: *colonna*, uno dei principali elementi di architettura. *Compasso. Filo a piombo. Pianta geometrica. Regolo. Squadra*³²⁷.
- **Arcieri**, soldati armati d'arco. Gli antichi arcieri orientali avevano per insegna due cavalli dimezzati di colore giallo, in scudo azzurro circondato d'un cerchio rosso, i quali si drizzavano l'uno opposto all'altro; nel mezzo dello scudo si trovava un disco rosso, da cui partiva una striscia del medesimo colore, estendendosi fino al cerchio rosso³²⁸.
- **Arcivescovo**, cappello verde, a quattro ordini di nappe. Croce arcivescovale³²⁹.
- **Arco**, la più antica di tutte le armi. Vedi *America - amore - Apollo - cuore - guerra*³³⁰.
- **Arcobaleno**, serve da sedile a Dio o a Maria Vergine in segno di gloria. Vedi *alleanza - Dio - Iride - Noè - serenità - vista*³³¹.
- **Arditezza**, *abete* - lance. Allusione all'altezza raggiunta da questi alberi³³².
- **Ardore**, *capra*, che simboleggia l'ardore per le cose divine. *Dittamo. Garofano rosso*³³³.

³²⁵ *Ibidem*, p. 89, *ad vocem* arcangeli.

³²⁶ G. DE SANTILLANA, H. DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 2003, p. 116.

³²⁷ G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli [...], cit.*, p. 89, *ad vocem* architettura.

³²⁸ *Ibidem*, p. 90, *ad vocem* architrave.

³²⁹ *Ibidem*, p. 90, *ad vocem* arcieri.

³³⁰ G. DE SANTILLANA, H. DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 2003, p. 121.

³³¹ G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli [...], cit.*, p. 90, *ad vocem* arcobaleno.

³³² *Ibidem*, p. 91, *ad vocem* arditezza.

³³³ *Ibidem*, p. 91, *ad vocem* ardore.

- **Ardore della fede**, cero, che i Cristiani mettevano in mano ai convertiti alla fede, come simbolo dell'ardore della fede che deve illuminare la loro ragione e riscaldare il loro cuore.
- **Aria**, animali: *colomba*. Due di questi uccelli che si affrontano, separati da un vaso di frutta. Rondine. Sparviero con le ali aperte, simbolo degli Egiziani, presso i quali le ali di qualunque uccello rappresentavano l'aria come elemento. Altro: *ali. azzurro*, colore dell'atmosfera. *Nuvola*, che naviga nell'aria. *Ottaedro*, simbolo usato dagli antichi filosofi. *Vento*, divinità dell'aria³³⁴.
- **Aritmetica**, personificata, è rappresentata da una bella donna, con indosso una veste sulla cui frangia si leggono le parole: Par, Impar (pari, dispari). Ha in mano una tavoletta piena di cifre. Una miniatura del XVI° secolo rappresenta l'aritmetica sotto la figura di donna avente in mano un rosario di grani od olive infilate due volte nel loro spessore. In altre rappresentazioni è figurata in una donna che conta delle palle, o che conta sulle dita. A Venezia nel palazzo ducale è rappresentata da Pitagora³³⁵.
- **Armi**, 'essere, gli Dei figurati armati da l'indizio di autorità e della forza delle anni. Poiché i Greci usarono rappresentare tutti gli Dei con l'arme accanto, volendo con questo significare che ogni cosa soggiace alle armi e che la ragione è fondata nelle armi; mentre i Fenici, come mercanti, e dati al continuo traffico, figuravano gli Dei con la borsa di danaro, pensando che tutto il mondo consistesse nell'oro e nella ricchezza³³⁶.
- **Armonia**, accordo di strumenti e di voci che fanno un'impressione piacevole. *Lira. Strumenti musicali*.
- **Arno**, Vasari lo raffigura coronato di spighe, miglio e saggina, con un corno pieno di frutta, tenendo aperto un vaso d'acqua posato sopra un leone e con un giglio in mano.
- **Aro o Gigaro**, pianta velenosissima il cui bel frutto rosso distilla un sugo acre violento. I ragazzi attratti dalla bellezza del frutto, mangiandolo, spesso ne sono vittime. Vedi insidia - orrore - spavento.
- **Arpa**, uno dei più vecchi strumenti di musica che si conoscano e di cui si trova memoria a ogni passo nella Bibbia e nelle opere dell'antichità. Vedi *-Davide — Tersicore*³³⁷.
- **Arpie**, figlie di Taumante e di Elettra. Erano tre, cioè Aello, Ocipele e Celeno. Omero le rappresenta sedute presso le Erinni sull'Oceano. Esiodo le raffigura come vergini di gran bellezza. Più tardi, poeti e artisti gareggiarono nel dipingerle sotto le forme più orride e spaventose. Alcuni diedero loro capo di gallina, ali e corpo coperto di penne, braccia limane

³³⁴ G. DE SANTILLANA, H. DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 2003, p. 129.

³³⁵ G. DE SANTILLANA, H. DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 2003, p. 131.

³³⁶ G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli [...], cit.*, p. 96, *ad vocem armi*.

³³⁷ *Ibidem*, p.98, *ad vocem arpa*.

con artigli, petto bianco e gambe d'uomo terminanti in piedi di gallina. Altri hanno loro dato volto di giovinette e orecchie d'orso. Alcuni supposero ch'esse siano emblemi allegorici del volar rumoroso, della distruzione, della purezza e della contaminazione delle locuste³³⁸.

- **Arrendersi**, *scudo*, raccontasi che certi soldati accerchiati da Cesare, misero la testa sotto lo scudo, come segno di resa³³⁹.
- **Arricchimento**, *serapide*. Volevasi che adorando questo Dio si potesse maggiormente arricchire; credendo che spesso i demoni concedessero ricchezza agli uomini. Secondo alcuni Serapide e Proserpina erano i principi dei grandi demoni; poiché il medesimo Dio, che gli Egiziani chiamavano Serapide, presso i Greci fu chiamato Ades (Plutone)³⁴⁰.

³³⁸ G. DE SANTILLANA, H. DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sulla struttura del tempo*, Adelphi, Milano 2003, p. 145.

³³⁹ G. RONCHETTI, *Dizionario illustrato dei simboli [...]*, cit., p. 99, ad vocem arrendersi.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 99, ad vocem arricchimento.

2.5.2 I simboli di matrice islamica (alcuni esempi)

- **Acqua:** (al-ma; nutra mà: "Una goccia d'acqua; mà hlù: "Acqua dolce"; mà malàh: "Acqua salata"; mà samàt: "Acqua spenta, insipida"). Simbolo della manifestazione divina (XXI, 30: "Partendo dall'acqua, Noi abbiamo creato ogni cosa esistente"), della Sua bontà (la pioggia a volte è detta "Rahmat Allàh") e di vita, all'acqua e a quanto le è connesso si attribuiva nell'antica Arabia particolare nobiltà. La funzione dei "sikaya" - quelli che fornivano l'acqua ai pellegrini - era riservata all'aristocrazia meccana. Fecondatrice, purificatrice, lustrale, l'acqua è anche il simbolo della germinazione e della fertilità delle piant: "Facciamo scendere dal cielo un'acqua benedetta con la quale facciamo crescere giardini, il grano che si miete, le alte palme con i caschi ben allineati, per nutrire i vostri servi." (L, 9-11) O ancora "Gli increduli non hanno forse visto che i Cieli e la Terra formavano una massa compatta? Poi li abbiamo separati e partendo dall'acqua, abbiamo creato ogni cosa esistente. Ed essi non credono?" (XXI, 30). Nella terminologia sessuale l'acqua è una metafora del liquido seminale, detto al-mà: "Dio ha creato tutti gli esseri viventi partendo dall'acqua" (XXIV, 45). Ogni volta l'acqua vi è l'elemento decisivo, sostanza viva e luogo di manifestazione. Sia pura sia mescolata ad altro, profumata o o no, l'acqua viene usata per numerose pratiche incantatorie, per visite a sepolcri, per guarigioni ed esorcismi. Ad esempio, durante cerimonie collettive, feste, mussem, non è raro che si aspergano d'acqua i invitati per proteggerli dal demonio e dal malocchio. L'acqua è del pari indispensabile in tutte le profilassi della maternità, in particolare per quanto riguarda la protezione del lattante. Quanto alle donne sterili, compiono bagni rituali col chiaro scopo di restituire alle loro matrici la capacità fecondatrice che il semplice contatto del liquido seminale non ha dato loro. Da ciò, la benedizione di cui si ritengono oggetto certe fonti considerate benefiche, e la maledizione che si suppone circonda certi laghi, acque stagnanti, ed altre sorgenti considerate nocive. Corano: XXI, 22,30; XXIII 86, 106; XXIV, 45; XXV, 54; XXVII, 26; XL, 15.
- **Adamo:** il primo uomo sarebbe ceto a immagine di Dio, un venerdì (5 nisàn) dell'anno. Alcuni teologi affermano che, avendo trasgredito al divieto di Dio, di cui era vicario (II, 30), egli venne cacciato quel giorno stesso dal Paradiso insieme alla sua sposa Eva, nata da una delle sue costole e che nel Corano non è citata per nome. Ecco come è presentata la coppia nel Corano: "O Adamo, abita nel Paradiso con la tua sposa: mangiate, scegliendo ovunque a piacer vostro; ma non accostatevi a codesto albero: entrereste nel numero dei prevaricatori" (VII,19/Ham). Ma il Diavolo riuscì a indurli in tentazione: "Allora li sedusse con l'inganno. Poi, quando ebbero gustato dall'albero, si accorsero della loro nudità e cominciarono a coprirsi con le foglie del Paradiso. E il loro Signore li chiamò: "Non vi

avevo detto che il Diavolo era veramente un vostro nemico dichiarato?" (VII, 22/Ham). Il Diavolo infatti era stato punito (II, 33/Mas) "Dio ordinò agli angeli di prosternarsi davanti ad Adamo; essi lo fecero, ad eccezione di Iblis che, nel suo orgoglio, pretese di essere di un rango più elevato essendo stato creato di fuoco, mentre Adamo era stato creato di Argilla" (II, 33/Mas). Secondo i mistici, Adamo sarebbe dotato di sette facoltà spirituali che Dio possiede in modo illimitato e di cui anche l'uomo è dotato, in minima misura: la Vita, la Conoscenza, la Volontà, il Potere, l'Udito, la Vista, la Parola. I foquahà, attribuiscono a lui la costruzione del tempio della Kaàba, tenero conto che il luogo della caduta si situerebbe nei dintorni della Mecca. Per questo immaginario uno del centro cosmico e della geografia sacra. Corano II, 30-39; III, 35-59, IV, 1; V, 27-32; VII, 11-34, 189-190; XV 26-36; XVI, 124; XVII, 61-62, 70; XVIII, 50; XIX, 58; XX, 115-126; XXXII, 9; XXXVI, 60; XXXVIII, 71-76.

