

Mura incantate, invalicabili.

NASTRI COME BASTIONI



A sinistra, illustrazione di Maxfield Parrish per la prima edizione illustrata di *Dream Days*, di Kenneth Grahame (1902). A destra, veduta d'insieme dei mosaici sul soffitto del presbitero della basilica di San Vitale a Ravenna (VI secolo).

Può sembrare una giustapposizione dissacratoria accostare una celebre decorazione bizantina in mosaico del VI secolo e una patinata illustrazione degli inizi del '900 tratta da un libro di fiabe. Ma parlando dal punto di vista della storia dell'arte, come espressione umana profondamente legata allo spirito, in realtà, un filo tra le due immagini c'è. Un filo che forse esiste da sempre, ma che col trascorrere dei secoli si è andato assottigliando fino a diventare invisibile talvolta, ma mai al punto da spezzarsi. Un filo che collega la maggior parte delle espressioni pittoriche – in senso ampio, dall'accademismo all'illustrazione popolare – di tutta l'arte del mondo. Dal mosaico all'affresco, dalla miniatura al tappeto, dal dipinto al ricamo, dallo stucco alla gioielleria; e si potrebbe andare avanti fino alle stoviglie, oggi oggetti comuni ignorati, ma la cui diffusione è passata attraverso fasi di prestigio artistico e sacro notevoli.

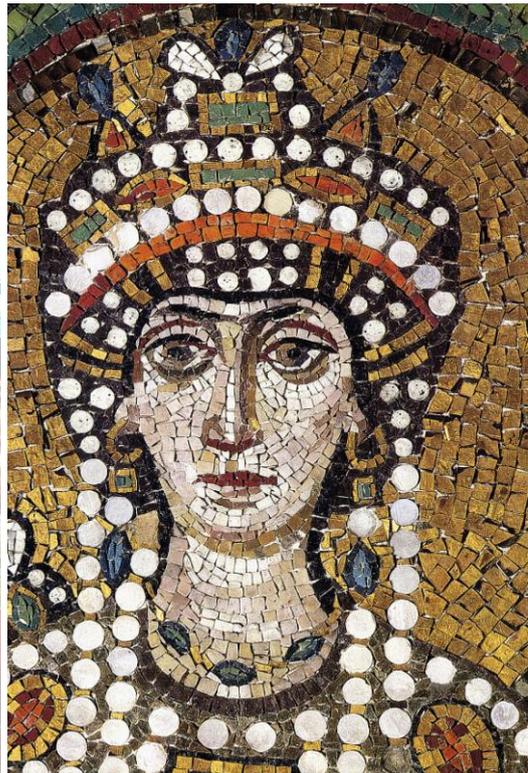
L'elemento comune è la cornice, finestra sullo "immaginato", cortina protettiva del sacro. Raffinatezza che esalta l'espressione del pensiero, magia simbolica atta a garantirne la sopravvivenza ben oltre il tempo dell'autore e del committente. Le cornici, gli orli delle immagini, sono poste a proteggere le raffigurazioni allo scopo di rafforzarne il senso, nella speranza di dar potere anche a chi le ha volute o a chi le ha realizzate, soprattutto ai loro ideali, all'idealismo del loro tempo e quello delle genti in mezzo a cui vissero; e memento per i posteri.

Gioverà ricordare che, già nella preistoria, probabilmente, furono cornici le cuciture attorno alle pelli, frutto finale della caccia, trasformate in abito¹. Così come potevano rendersi decorative e simboliche a un tempo le toppe messe a coprire i buchi e poi replicate come motivi ricorrenti per

¹ Cfr. Paine.

essere celate². Un orlo preserva sempre più a lungo un manufatto, di pelle o soprattutto di fibra tessuta. Può darsi che si sia rivelato naturalmente istintivo associare la protezione dell'orlo a quella delle pareti di una capanna. L'abito come la casa³. Si può giocare a vestire le bambole che impersonano quel che vorremmo essere. Si può giocare a vestire il nostro fragile corpo. Si può giocare a vestire le pareti del luogo in cui abitiamo per proteggerci. Si possono “vestire” le pareti del tempio in cui ci isoliamo per dare spazio a quel che sentiamo dentro e non sappiamo esprimere se non attraverso la preghiera. Si può vestire il libro o l'oggetto che contengono parole e simboli concretizzati in immagini per preservarli come talismani (si veda l'ultima illustrazione alla pagina seguente).

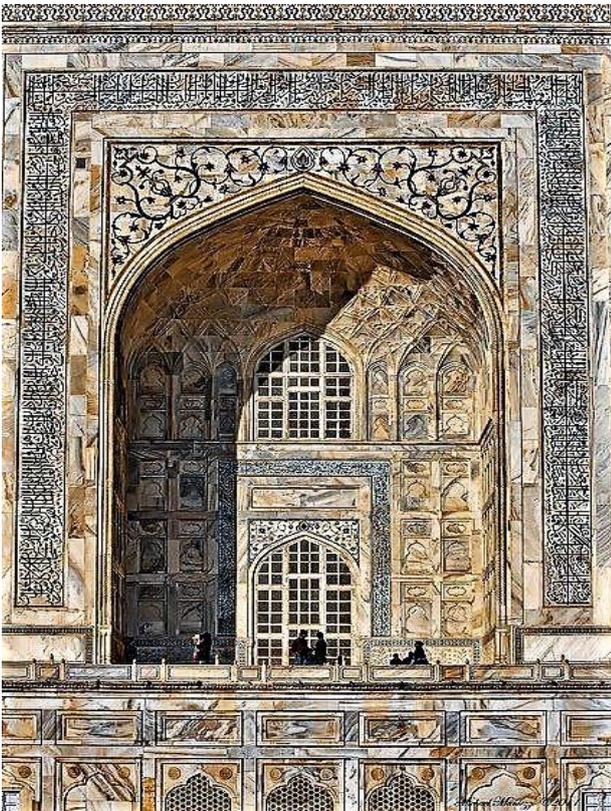
Sheila Paine (*Embroidered Textiles*, pag. 133), sottolinea che in Palestina, certi orli di costumi tipici, composti da linee di zigzag colorati hanno un nome il cui significato è “fare bene”. Altre figure schematizzate e ripetute negli orli al collo e ai polsi degli abiti hanno un nome che significa “rendere più forte”. Quanto più ci si accosta a civiltà e popoli che hanno mantenuto legami con la tradizione, tanto più si nota come le decorazioni dei talvolta pur poveri abiti siano ben evidenti all'orlo delle vesti, nelle finiture di polsi e caviglie, attorno ai colli. Come se gli orli delle vesti servissero a proteggere chi le indossa, servissero, in definitiva, a dare alla persona una vitalità ben marcata dalle linee e dai colori, dai simboli, dall'impenetrabilità della cornice dei ricami. Un elemento che fa vedere e quindi fa esistere la persona anche in lontananza, e allo stesso tempo la rende un'entità impenetrabile, irraggiungibile nella sua essenza più grande e più fragile. Lo stesso discorso vale, in forma ancor più incisiva per i copricapi; siano essi quelli elaboratissimi e densi di augurio di buona vita delle spose, o siano le corone di vincitori, eroi, sovrani.



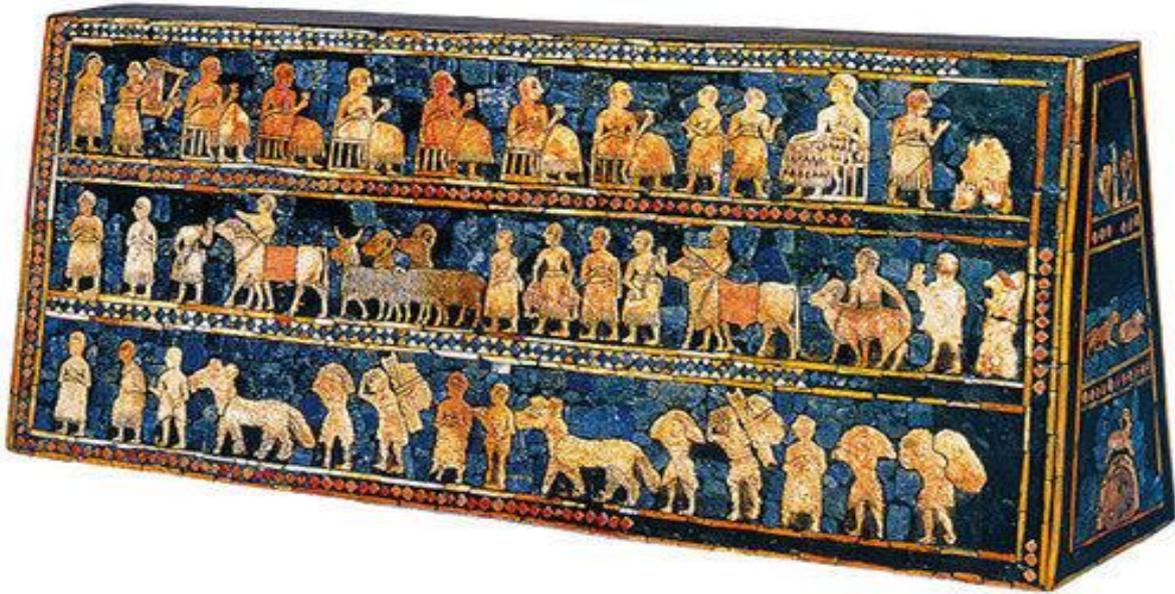
A sinistra coppia di sposi in abiti tradizionali della Mongolia. A destra dettaglio del mosaico raffigurante l'imperatrice Teodora nella basilica di San Vitale a Ravenna (VI secolo). I copricapi femminili per le grandi occasioni sono composti da elementi apotropaici protettivi della persona e della sua progenie. Corallo rosso nel primo caso, da sempre importato dal Mediterraneo, e perle dell'Oceano Indiano, come nella seconda, sono l'augurio di salute per la sposa e per i suoi figli. L'Eurasia è sempre stata un unico continente, percorso da piste e strade di comunicazione che hanno favorito non solo invasioni e spostamenti, ma anche la circolazione di pensieri e forme d'arte.

² Cfr. Paine.

³ Cfr. Gimbutas.



In alto: costume tradizionale femminile bulgaro, ove si notano i ricami che incorniciano le parti vitali del corpo; e tappeto cinese, ove i potenti simboli raffigurati nella campitura centrale sono protetti da mura stilizzate. In basso a sinistra: nicchia del mausoleo Taj Mahal (Agra, India, XVII secolo), ove si nota la cornice composta di versetti coranici in calligrafia, a protezione del luogo e del monumento. A destra, coperta di codice miniato iraniano (XVIII secolo), a sua volta incorniciato da versi in calligrafia.



Sopra: stendardo di Ur (arte sumera, 2500 anni circa a. C.)



Sopra: Persepoli, Iran, arte achemenide, VI secolo a. C. Registri di personaggi. In basso: dettaglio della Colonna Aureliana (arte romana, II secolo d.C.).



Le immagini incorniciate, o sistemate su registri, hanno una storia lunga nelle arti tutte dell'umanità intera. Il registro è una soluzione altamente intuitiva ed efficace per rendere l'idea del moto, del divenire all'interno di una linea spazio-temporale, un nastro i cui motivi sono talvolta solo suggeriti; e tanto efficace, che nell'ultimo secolo servirà a rendere visibili le narrazioni dei fumetti in sequenze accuratamente sceneggiate. La stessa cura che rendeva con dettagli grafici i personaggi omaggianti delle processioni nelle rampe d'accesso ai palazzi reali dell'antica Persia nei primi secoli della nostra era. O nella danza sincrona dei cortei di sante e santi che possiamo ancora ammirare, per esempio, nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, pressoché contemporanei ai rilievi persiani, anche se lontani geograficamente. Cortei fatti di immagini, ricchezza di oggetti, tessuti, dettagli. Tutti simboli atti a rendere leggibili a chiunque i messaggi voluti dai costruttori e realizzati dagli artisti.

La cornice, l'inquadratura in registri, la sequenza ripetitiva di simboli, al pari di gioielli, accompagnano l'espressione artistica fino a tempi relativamente moderni, ed è solo apparentemente che essi scompaiono dalle realizzazioni degli ultimi secoli. Certo, qualcuno può inorridire al parallelo tra bassorilievi e mosaici, con i fumetti. Eppure si tratta di un divenire storico dell'arte che cambia solo i supporti espressivi perché cambiano la vita, la cultura, gli oggetti, i riferimenti. Ma non cambia in realtà l'umanità, anzi la Umanità con tutto il suo corredo di pensiero.



In alto, processione delle sante martiri, sulla parete nord della navata centrale nella chiesa di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna (VI secolo). Sotto, una striscia a fumetti del personaggio di Mafalda (Anni '60 e '70 del XX secolo), opera del fumettista argentino Quino. In entrambe i casi, pur se con linguaggi diversi, il procedere del "discorso" è evidenziato dal movimento cristallizzato dei personaggi.

Un autore che ha compreso profondamente l'essenza multiforme nei risultati, eppure unidirezionale nel pensiero che è alla base dell'arte è stato Ananda Kentish Coomaraswamy, delle cui spiegazioni è utile servirsi per comprendere il sottile quanto tenace legame che collega ogni forma d'arte attraverso tutti i tempi, i luoghi, le nazioni.⁴

“...For all the arts, without exception, are representations or likenesses of a model; which does not mean that they are such as to tell us what the model looks like, which would be impossible seeing that the forms of traditional art are typically imitative of invisible things, which have no looks, but that they are such adequate analogies as to be able to remind us, i.e., put us in mind again of their archetypes. Works of art are reminders; in other words, supports of contemplation...”

(...Perché tutte le arti, senza eccezione, sono rappresentazioni o similarità di un modello; il che non significa che sono tali per dirci che cosa sembra il modello, cosa che sarebbe impossibile vedendo che le forme dell'arte tradizione sono tipicamente imitative di cose invisibili, che non hanno forma concreta, ma che sono analogie adeguate al punto da essere in grado di riportarci in mente, ovvero: 'mettere dentro la mente di nuovo' il senso dei loro archetipi. Le opere d'arte sono pro-memoria, in altri termini, supporti alla contemplazione...) p.10.

“...In this sense art is the antithesis of what we mean by visual education, for this has in view to tell us what things that we do not see, but might see, look like. It is the natural instinct of a child to work from within outwards; “First I think, and then I draw my think.” What wasted efforts we make to teach the child to stop thinking, and only to observe! Instead of training the child to think, and how to think and of what, we make him “correct” his drawing by what he sees...”

(...in questo senso l'arte è l'antitesi di ciò che intendiamo per educazione alla visione, poiché questa ha come scopo di dirci a cosa - le cose che noi non vediamo ma potremmo vedere - assomigliano. E' istinto naturale del bambino di lavorare dall'interno verso l'esterno: “Prima penso, poi di-segno il mio pensiero”. Quanti sforzi sprechiamo per insegnare al bambino di smettere di pensare e limitarsi ad osservare! Invece di allenare il bambino a pensare, a come pensare e a cosa, lo costringiamo a “correggere” il suo di-segno attraverso quel che vede...) p. 11.

The beauty of anything unadorned is not increased by ornament, but made more effective by it. Ornament is characterization; ornaments are attributes. We are often told, and not quite incorrectly, that primitive ornament had a magical value; it would be truer to say a metaphysical value, since it is generally by means of what we now call its decoration that a thing is ritually transformed and made to function spiritually as well as physically. The use of solar symbols in harness, for example, makes the steed the Sun in a likeness; solar patterns are appropriate to buttons because the Sun himself is the primordial fastening to which all things are attached by the thread of the Spirit; the egg and dart pattern was originally what it still is in India, a lotus petal moulding symbolic of a solid foundation. It is only when the symbolic values of ornament have been lost, that decoration becomes a sophistry, irresponsible to the content of the work...”

(La bellezza disadorna di qualcosa non viene incrementata dall'ornamento, ma resa più efficace per mezzo dello stesso. L'ornamento è caratterizzazione; gli ornamenti sono attributi. Ci viene spesso detto, e non del tutto erroneamente, che l'ornamento primitivo ha avuto un valore magico; sarebbe più vero dire un valore metafisico, dal momento che, generalmente, è attraverso quel che oggi definiamo essere la sua decorazione che un oggetto viene ritualmente trasformato e reso funzionale spiritualmente così come fisicamente. L'uso di simboli solari nei finimenti per esempio, rende il destriero il Sole per assimilazione; forme solari sono adatte ai bottoni perché il Sole stesso è l'aggancio primordiale a cui tutte le cose sono attaccate dal filo dello Spirito; il modello dell'uovo e dardo era in origine ciò che ancora è in India, la forma di un petalo di loto simboleggiante la solidità

⁴ I brani di Coomaraswamy che seguono lungo il testo sono tratti dall'articolo: *Why Exhibit Works of Art?*, inserito nella raccolta: “Christian and Oriental Philosophy of Art”, Nuova Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1994, pp. 7-22.

delle fondamenta. E' soltanto quando i valori simbolici dell'ornamento vengono perduti che la decorazione diventa una sofisticheria, che non corrisponde al contenuto del lavoro...) pp. 18-19.

Critics nowadays speak of an artist as *inspired* by external objects, or even by his material. This is a misuse of language that makes it impossible for the student to understand the earlier literature of art. "Inspiration can never mean anything but the working of some spiritual force within you; the word is properly defined by Webster as a "supernatural divine influence..."

(I critici, al giorno d'oggi, parlano dell'artista come *ispirato* da oggetti esterni, o persino dal materiale. Questo è un cattivo uso del linguaggio che rende impossibile per uno studente comprendere la più antica grammatica dell'arte. "Ispirazione non può mai significare altro che l'opera di una qualche forza spirituale all'interno della persona; la parola viene propriamente definita dal Webster come una "influenza soprannaturale divina"...") p. 19.

Nature, for example in the statement "Art imitates nature in her manner of operation," does not refer to any visible part of our environment; and when Plato says "according to nature," he does not mean "as things behave," but as they should behave, not "sinning against nature." The traditional Nature is Mother Nature, that principle by which things are "natured," by which, for example, a horse is horsey and by which a man is human. Art is an imitation of the nature of things, not of their appearances...

(La *Natura*, per esempio nell'espressione "L'arte imita la natura nel suo modo di operare," non si riferisce ad alcuna parte visibile del nostro ambiente; e quando Platone dice "secondo natura", non vuol significare "come le cose agiscono", ma il come dovrebbero agire, senza "peccare contro natura". La Natura tradizionale è la Madre Natura, quel principio secondo cui le cose sono "naturate", per cui, per esempio un cavallo è equino e un uomo è umano. L'arte è un'imitazione della natura delle cose, non delle loro apparenze...) p. 19.

But it is not the function of a museum or of any educator to flatter and amuse the public. If the exhibition of works of art, like the reading of books, is to have a cultura value, i.e., if it is to nourish and make the best part of us grow, as plants are nourished and grow in suitable soils, it is to the understanding and not to fine feelings that an appeal must be made. In one respect the public is right; it always wants to know what a work of art is "about." "About what," as Plato asked, "does the sophist make us so eloquent?" Let us tell them what these works of art are about and not merely tell them things about these works of art. Let us tell them the painful truth, that most of these works of art are about God, whom we never mention in polite society. Let us admit that if we are to offer an education in agreement with the innermost nature and eloquence of the exhibits themselves, that this will not be an education in sensibility, but an education in philosophy, in Plato's and Aristotle's sense of the word, for whom it means ontology and theology and the map of life, and a wisdom to be applied to everyday matters. Let us recognize that nothing will have been accomplished unless men's lives are affected and their values changed by what we have to show. Taking this point of view, we shall break down the social and economic distinction of fine from applied art; we shall no longer divorce anthropology from art, but recognize that the anthropological approach to art is a much closer approach than the aesthetician's; we shall no longer pretend that the content of the folk arts is anything but metaphysical. We shall teach our public to demand above all things lucidity in works of art...

(Ma non è la funzione di un museo o di un qualche educatore blandire e divertire il pubblico. Se la messa in mostra di opere d'arte, come la lettura di libri, significa avere un valore culturale, ovvero, avere lo scopo di nutrire la parte migliore di noi per farla crescere, come le piante vengono nutrite e crescono nel suolo adatto, è alla comprensione e non alle belle sensazioni che occorre fare appello. Da un certo punto di vista il pubblico ha ragione; esso vuol sempre sapere "a cosa si riferisce" un'opera d'arte. "A quale proposito", come chiese Platone, "il sofista ci rende così eloquenti?" Diciamo loro a cosa si riferiscono queste opere d'arte e non limitiamoci a dire cose su queste opere d'arte. Diciamo loro la terribile verità, che la maggior parte di queste opere d'arte riguarda Dio, del quale mai facciamo menzione nella società educata. Ammettiamo che, se dobbiamo offrire un'educazione secondo la più profonda natura ed eloquenze degli stessi reperti esposti, dovremo

fare in modo che questa non sia un'educazione alla sensazione, bensì un'educazione alla filosofia, nel senso platonico e aristotelico del termine, per cui ciò significa ontologia e teologia e una guida di vita, e una saggezza che possa essere applicata alle faccende quotidiane. Dobbiamo ammettere che nulla avrebbe potuto essere raggiunto se le vite degli uomini non avessero ricevuto nocimento e i loro valori fossero stati modificati per mezzo di ciò che abbiamo da mostrare. Assumendo questo punto di vista, spezziamo la distinzione sociale ed economica tra belle arti e arti applicate; non separeremo oltre l'antropologia dall'arte, ma riconosceremo che l'approccio antropologico all'arte è ben più vicino di quello estetico; non dovremo più fingere che il contenuto dell'arte popolare non sia metafisico. Insegneremo al nostro pubblico a richiedere soprattutto chiarezza nell'opera d'arte...) pp. 20-21.

We shall hope to have demonstrated by our exhibition that the human value of anything made is determined by the coincidence in it of beauty and utility, significance and aptitude; that artifacts of this sort can only be made by free and responsible workmen, free to consider only the good of the work to be done and individually responsible for its quality: and that the manufacture for "art" in studios coupled with an artless "manufacture" in factories represents a reduction of the standard of living to subhuman levels...

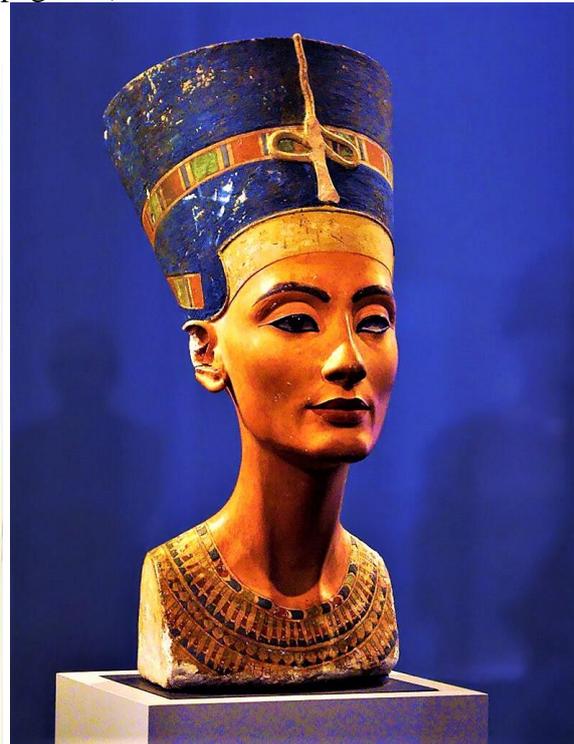
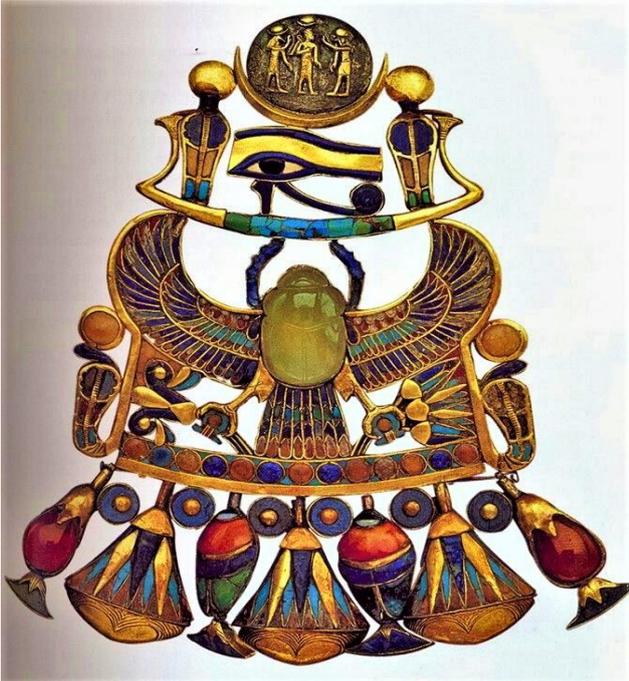
(Vogliamo sperare di aver dimostrato, con la nostra esposizione, che il valore umano di qualunque cosa fatta è determinato dal coincidere di bellezza e utilità, significato e scopo; che un artefatto di tal sorta può essere fatto soltanto da un lavoratore libero e responsabile, libero di considerare solo il buono del lavoro che deve essere fatto, e responsabile personalmente per la sua qualità: e che il manifatturare "arte" in officina messo insieme a una "manifattura" priva d'arte in fabbrica rappresenta una riduzione dei parametri del vivere a livelli subumani...) p. 22.

Se ben si applicano ad ogni forma di arte le profonde espressioni di Coomaraswamy, ancor più possono essere applicate a quella forma d'arte - oggi discreta perché poco messa in rilievo - che è la cura con cui vengono incorniciate le immagini in tutta la storia delle realizzazioni artistiche. Nonostante le sue osservazioni investano tutta l'arte, applicarle a un segmento apparentemente semplice di essa quale i contorni delle opere stesse, può rendere ancora più chiaro il valore di cui è permeato ciascun elemento d'arte; o di cui lo stesso è investito.

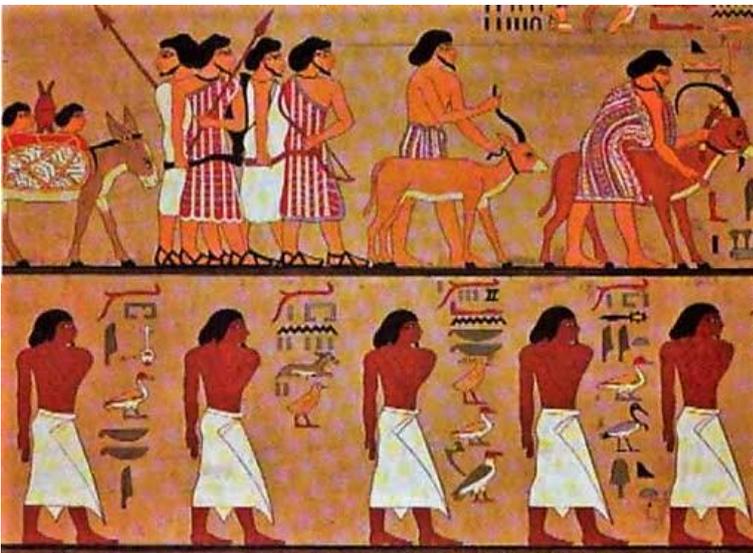
UNA RAPIDA EVOCAZIONE ATTRAVERSO LA STORIA PIU' ANTICA

Dall'**Egitto faraonico** ci è arrivato un numero considerevole di pettorali apotropaici attorno alla gola delle mummie dei defunti, e visibili anche nell'arte coeva. Si tratta di vistosi gioielli composti da numerosi giri di "decorazioni"; coloratissimi, elaborati nelle sequenze e nelle forme, con pendenti a volta e leggibili attraverso le immagini della lingua scritta, poiché riproducono cartigli o singoli geroglifici, tuttavia inseriti in contesti estremamente evocativi per la cultura in cui vennero realizzati. Pettorali e pendenti sono composti da figurine, lettere, parole, oggetti, pietre, scelte cromatiche, che si succedono in una narrazione ben precisa. Compongono un discorso che è una vibrante preghiera d'addio accompagnata da un sentito augurio di sopravvivenza per l'anima della spoglia che ricoprono. Per quella persona che fu e che fino all'ultimo, e anche oltre, si vuole proteggere dal gelo della morte. Tuttavia non sono la sola espressione protettiva che cinge persone o cose, o che mette in rilievo espressioni articolate e lunghe. A partire dai registri della celebre tavoletta di Narmer del III millennio a. C. (immagine a pagina 10 in alto), si può facilmente individuare la volontà di lasciare un messaggio ben oltre la fine della vita, per mezzo di una narrazione che segue un nastro grafico, così come un filo logico, in quella sequenza narrativa che oggi ha ancora per noi un'arte spesso non considerata tale, che è la striscia del fumetto. Le righe della narrazione immaginata – nel senso che è raccontata per immagini – hanno lo scopo di presentare, isolare, evidenziare il messaggio iscritto. Accade ancora con i celebri cartigli che contengono, proteggono il nome del sovrano con una fune spessa, chiaramente annodata a uno degli

apici per ben ribadire il concetto di salvaguardia, di intangibilità dell'essere rappresentato dall'essenza visiva del nome (ultima immagine a pagina 9).



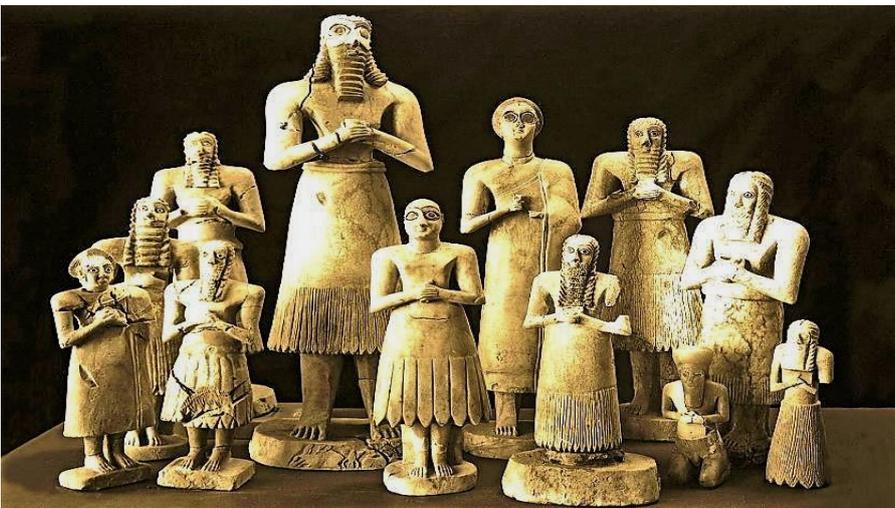
Qui sopra a sinistra pendente di un pettorale appartenuto al faraone Tut-ankh-amun (XIV secolo a. C.), e a destra il celebre ritratto della regina Nefertiti (XIV-XV secolo a. C.). Se il pettorale serve, insieme al copricapo, a incorniciare il volto "pubblico" di un personaggio, il pendente del pettorale a sinistra incornicia espressioni di potere scritte in geroglifico attraverso simboli universalistici. Di seguito, esempi di registri descrittivi su pareti tombali (tarda arte egiziana).



Ancora l'arte egiziana ci rende immagini di elaborati copricapi e parrucche che scendono ad incorniciare i volti dei personaggi, con una valenza, nel manufatto artistico accuratamente conservato, la quale va ben oltre la riproduzione di una forma di abbigliamento quotidiana. Anche in questo caso con lo scopo di proteggere idealmente le parti vitali del corpo, quelle del pensiero e dell'anima.

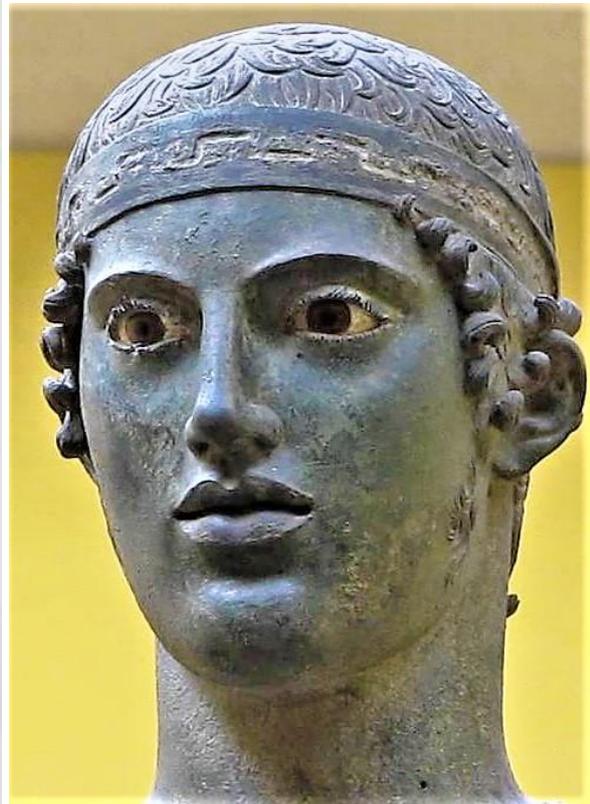
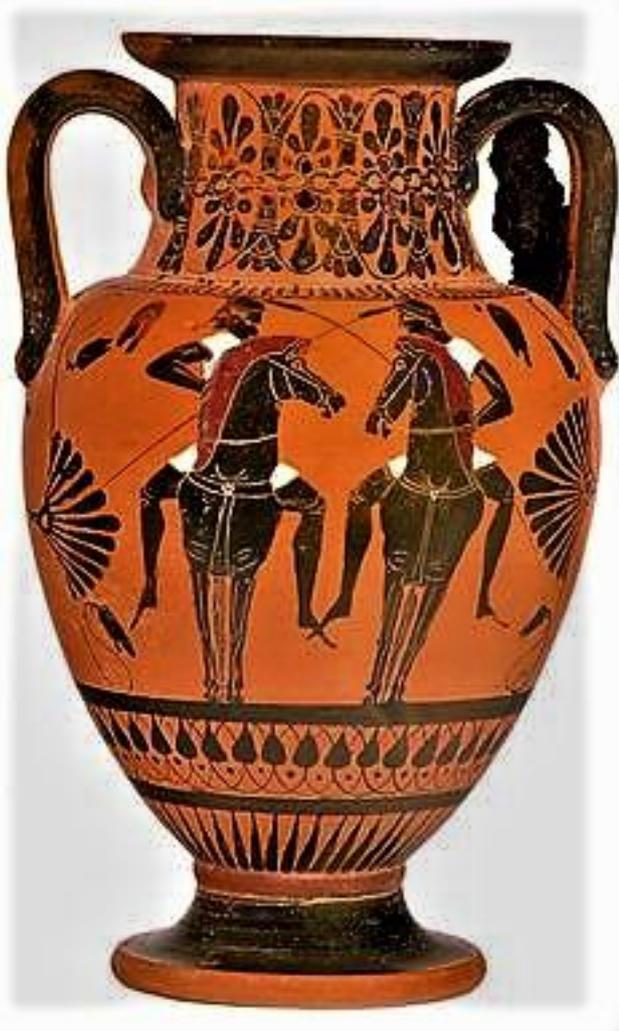


I regni della **regione mesopotamica** ci hanno lasciato un altro celebre “fumetto” incorniciato che è lo stendardo di Ur, del III millennio a. C. (si veda l’immagine in alto a pagina 4). Ma non è il solo gioiello rimasto di quelle genti. Ci sono giunti sigilli, con immagini araldico-simboliche racchiuse in forme geometriche; statuette di personaggi di sacre pantomime con gli abiti dagli orli evidenziati, spesso con frange, gioielli a protezione del corpo, nella quintessenza della sua concettualizzazione di ricettacolo di vita che è la scultura nell’arte fittile. (Immagine qui sotto). Ceramiche che presentano simbologie dall’affascinante affinità con quelle coeve dell’Europa, il cui confronto può ben farci capire quanto universale sia il bisogno di esprimere il pensiero attraverso l’arte, e di quanta sacralità ogni forma d’arte si carichi, così come si è anticipato attraverso le parole di Coomaraswamy. Ancora di più nel sottolineare con linee anche semplici di contorno le immagini-messaggio, o nel porle in file che coprono le superfici degli oggetti, come i tanti registri consequenziali che rivestono le forme dei vasi di terracotta.



Le decorazioni in registri dominano le ceramiche delle culture legate alla **Grecia** antica (immagine alla pagina seguente). Sequenze di “fumetti” elegantemente incorniciati spesso da elaborati orli di simboli ripetuti all’infinito, il cui scopo è tutt’altro che meramente decorativo, ma è piuttosto

funzionale al messaggio universale espresso dalle immagini principali o dalle sequenze narrative. Se poco si può desumere degli abiti dei personaggi delle raffigurazioni, tuttavia da qualche fugace visione su ceramiche, pitture, mosaici, la presenza di orli evidenziati da decori geometrici ha anche qui la sua importanza. Ma probabilmente il valore apotropaico maggiore è riservato ai gioielli, a quelli che oggi si chiamano “accessori” dell’abbigliamento; che in precedenza sono stati veri e propri accessori per il corpo. Si ricordi il celebre Auriga di Delfi (V sec. a. C.; immagine a destra qui sotto), così lineare e perfetto nei dettagli di resa espressiva umana, cui è però concessa una fascia sul capo, decorata da una bella greca protettiva e benaugurante, in argento in origine, ben legata al concetto espresso dalla statua, realizzata per una vittoria in una gara sportiva.



Simili concettualizzazioni si evincono dalle pitture tombali degli **Etruschi**, di cui restano immagini sempre ben inquadrare negli spazi ideali in cui si muovono le figure. Le parentele ideologiche nell’espressione artistica sono ascrivibili al mondo classico, e pelagico mediterraneo; ma anche a quello dei popoli delle steppe. Con questi ultimi soprattutto nella scelta di cornici decorative identiche a quelle della gioielleria e dell’arte tessile dei tappeti. Entrambi arti in cui i popoli migratori poterono esprimere maggiormente il loro spirito religioso.

Nelle immagini che seguono a pagina 12, esempi di arte etrusca.

Nella prima immagine i personaggi sono inseriti in una cornice che delimita lo spazio dell’azione. Da notare anche gli abiti rigorosamente composti di elementi orlati.



1



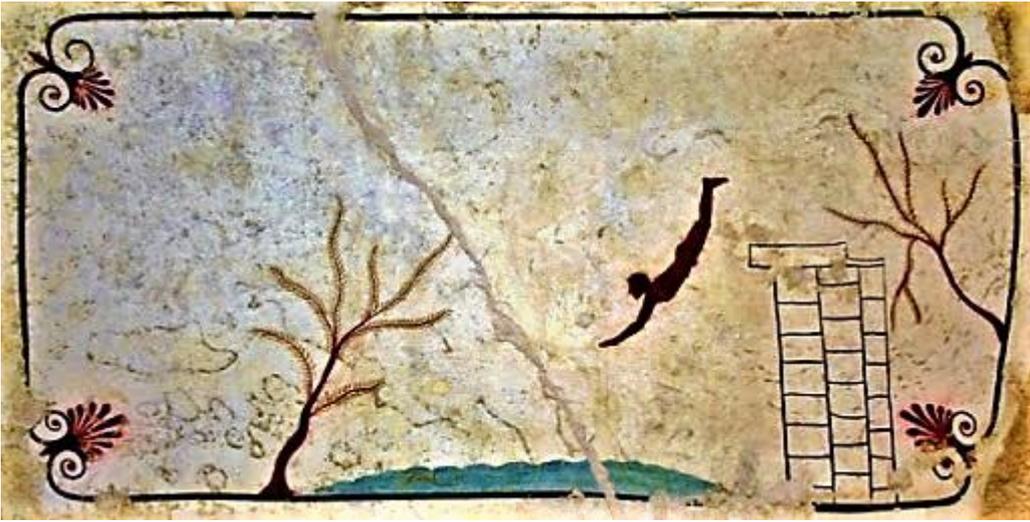
2

Nel sarcofago a fianco sono da notare i simboli solari, in sequenza, rigorosamente incorniciati.

Alla pagina seguente, l'immagine 3 rappresenta il celebre tuffatore, ovvero l'immagine ideale dell'anima del defunto che si tuffa, davanti all'albero della vita, nell'acqua dell'incognita che deve attraversare. L'immagine è racchiusa in una cornice con, agli angoli, cosiddette palmette persiane, simbolo

a loro volta dell'albero della vita (come quelle sul collo del vaso greco a pagina 11), in numero di quattro, a rappresentare i quattro quarti del mondo.

Nelle immagini 4 e 5 alla pagina seguente, elementi di gioielleria etrusca, affini per simbolismi e per le incorniciature dello spazio agli stilemi della gioielleria barbarica e dei popoli delle steppe.



3



4



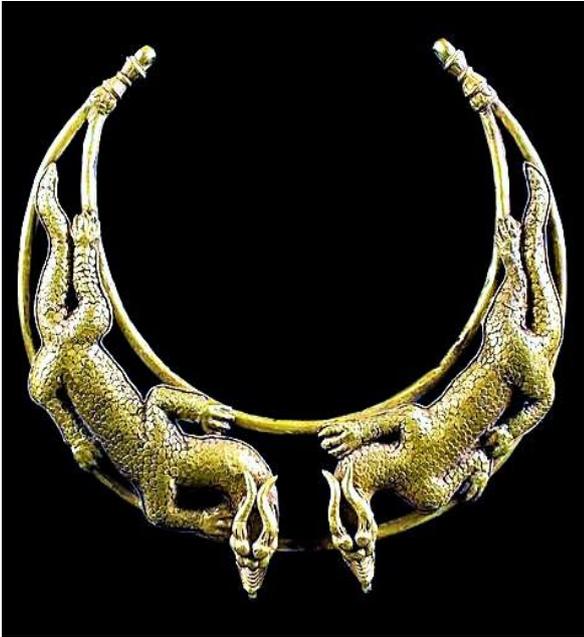
5



6



7



8



9

Alla pagina precedente, immagini 6 e 7, dettaglio e visione di insieme di un celebre pettorale di arte scita, ascrivito al VII secolo a. C., come anche l'esempio rinvenuto nell'Asia continentale all'immagine 8. Nell'immagine 9, dettagli di un anello vichingo, ove le figure solari, realizzate anche in forma di fiore, sono accuratamente incorniciate. Lo stesso stilema si può vedere anche negli esempi etruschi alle pagine precedenti.



10
A fianco un dettaglio del celebre tappeto di Pazyryk (V-IV secolo a. C.) rinvenuto in un tumulo di cultura altaica. La sequenza di cornici, con alternate quelle a figure di fiore/sole rimane alla base dell'arte del tappeto fino ai giorni nostri.

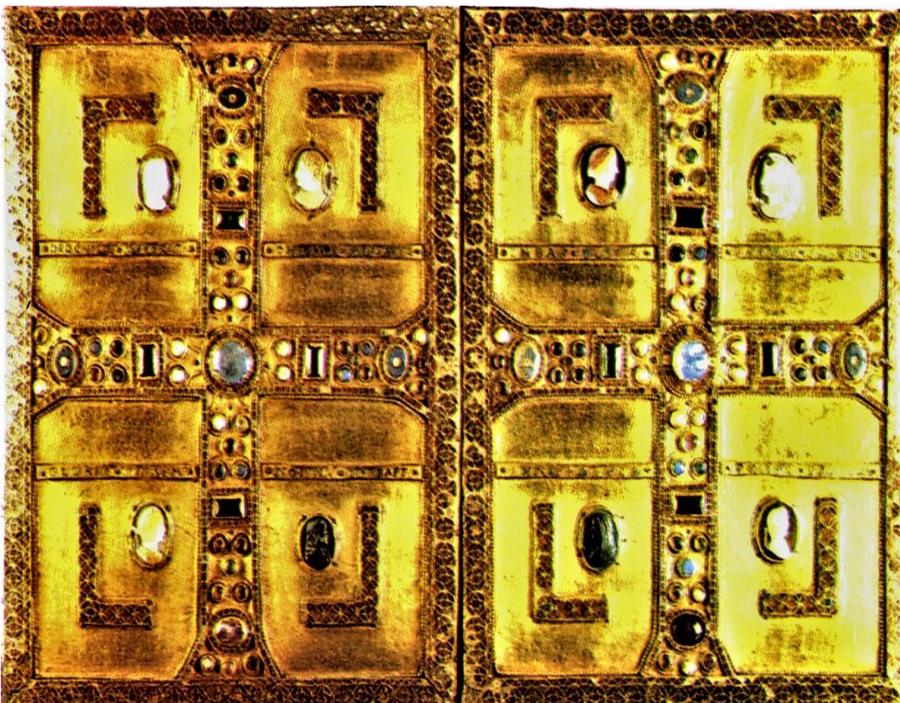
A **Roma** spetta un sincretismo vivace e con nuove scelte articolate nell'espressione artistica. Ma i messaggi trasmessi, e il modo espressivo, restano quelli del mondo classico e di quello etrusco; e

col tempo confluirono nell'arte del grande impero anche suggestioni più lontane comunque comprensibili e perciò accolte. Comprensibili in quanto espressione umana artistica universale. Che dire delle “strisce” narrative del II secolo della nostra era sulla colonna traiana (immagine di seguito), e su quella aureliana? (Immagine in basso a pagina 4).



Anche se ideologicamente legato al ricordo romano, l'**Impero Bizantino** realizzò forme espressive autonome di profondo sincretismo tra l'Europa e l'Oriente ricco di culture dalla robusta vena religioso-artistica. Culture che avevano alle spalle una difficile stanzialità, ostacolata dal clima e dal paesaggio, il quale favorì l'espressione dello spirito attraverso le arti tessili, la gioielleria, e quella che oggi si potrebbe osar definire “complementistica d'arredamento”.

L'arte bizantina risente di queste influenze e abbonda in cornici che spesso sono narrazioni a sé stanti di contorno alle narrazioni principali (come nell'immagine a pagina 1). Si ricordino i quadri della celebre Cattedra di Massimiano a Ravenna (immagini a pagina 16), dalle lunghe sequenze di formelle eburnee di contorno a quelle che raffigurano personaggi e scene, ridondanti di simboli esposti su nastri ideali. Nastri che ricordano le passamanerie che orlavano gli abiti come gli orli dei tappeti; i gioielli – si pensi alla corona e al pettorale di Teodora in San Vitale a Ravenna (pagina 2) – come le coperture preziose dei libri.



Coperta dell'evangelario di Teodolinda, 603 d. C., esempio di arte longobarda nell'Italia conquistata ai bizantini. Alla pagina successiva, immagini della celebre cattedra di Massimiano, opera di arte bizantina in formelle di avorio (VI secolo); visione d'insieme e dettagli.



Non si può parlare di mondo bizantino senza al pari evocare, nell'ambito mediterraneo, l'**arte copta**, spesso considerata a torto un'espressione marginale, provinciale, fuori dal tempo. Un'arte a sua volta concentrata sull'espressione di fede. L'arte ellenistica come quella bizantina avevano una vocazione elitaria; cosa che contrastava con la condizione e lo spirito della maggioranza degli abitanti dell'Egitto. Questo, oltre a centri urbani culturalmente all'avanguardia come Alessandria, aveva, nei primi secoli della nostra era, un grosso retroterra legato a tradizioni locali e contadine; e accolse – perché più consono alla mentalità egiziana - il monachesimo degli anacoreti, i quali verso

il V secolo si raccolsero in comunità cenobitiche⁵. I monaci erano di origini umili, e quando vollero decorare le residenze e i luoghi di culto delle loro comunità, esprimendo la propria ispirazione, si distaccarono dall'arte ufficiale, legandosi sempre più a radici egizio-cristiane, e furono contrastati dalle stesse autorità romane. Cristiani monofisiti⁶, come le genti di Siria, Palestina ed Etiopia, i Copti/Egiziani svilupparono un monachesimo del deserto che dettero vita a fermenti filosofici in contrasto col potere e la mentalità romane e alessandrine. La loro arte, pregna di simbolismo, seppe esprimersi oltre che nell'architettura sacra soprattutto nella produzione di tessuti, legno, avorio, scultura di piccolo formato; tutte esternazioni che danno nuova vita al valore di cornici e registri pittorici.



In alto: mosaico con il corteo dell'imperatrice Teodora, basilica di San Vitale, Ravenna VI secolo. Si possono notare sugli abiti dei personaggi, in posizioni differenti, le applicazioni di ricami copti, come quelli delle due immagini qui sopra, dalle simbologie perfettamente incorniciate.

⁵ Si definisce anacoreta il monaco che trascorre vita contemplativa isolato, in completa solitudine; mentre il cenobita vive in comunità.

⁶ La credenza in una natura unica del Cristo, soltanto divina, caratteristica del monofisismo, fu il concetto del fondatore di questa eresia, il monaco Eutiche, nel V secolo, il quale sarebbe stato condannato dal Concilio di Calcedonia nel 451. Il monofisismo sopravvive fino al giorno d'oggi in varie chiese nazionali nei paesi citati.

Se del lascito dei **Popoli delle Steppe** si è già accennato, in quanto grandi produttori di gioielleria, armi, tessuti, oggetti d'uso, tutti rigorosamente segnati da cornici dal forte valore apotropaico (illustrazioni alle pagine 13 e 14), occorre tuttavia sottolineare la loro importanza in quanto tramite di diffusione di modelli artistici da un capo all'altro dell'intera Eurasia. Contatti di cui si rilevano tracce nelle decorazioni dei manufatti dell'**Europa preistorica**; non sempre comprensibili a colpo d'occhio oggi⁷.

Inoltre gioverà ricordare quante decorazioni narrate in registri e abbondantemente sottolineate da nastri decorativi compaiano nell'arte dell'**India antica**⁸, e restino tenacemente nell'espressione sia ufficiale che popolare fino alla contemporaneità. Si ricordino i personaggi mitologici riccamente ingioiellati, le stupefacenti sequenze di registri su registri di narrazioni che trasformano i templi in uno spazio completamente sacro all'interno come all'esterno, in cui nulla è mai lasciato al caso. Tuttora, pur con il distacco voluto dalle forze storicamente in gioco nelle conquiste e nell'economia, l'arte indiana, quella popolare prodotta in forma *naive* sugli oggetti d'uso, ha presa nella nostra quotidianità per il sapiente uso di colori e decorazioni stilizzate, ma universalmente familiari. Senza dimenticare a questo punto l'altro gigante artistico dell'Asia, la



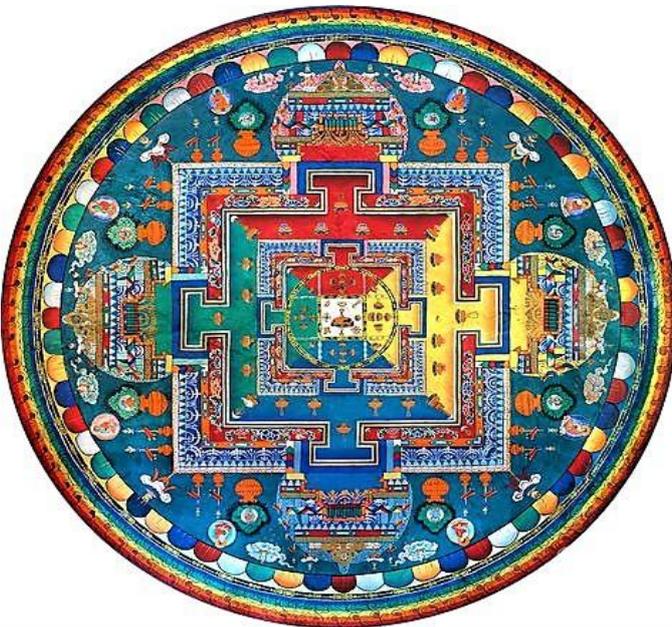
Cina, che dalla preistoria ad oggi continua a produrre arte visivamente sempre pregevole. Ma soprattutto preziosa per i messaggi subliminali che ancora trasmette anche a coloro che, come noi in occidente, non hanno spesso i mezzi per decifrare per intero il suo discorso simbolico. Si pensi a quanti registri decorativi si inseguano sulle porcellane come sui tappeti, sulle sete come sui metalli (illustrazioni a pagina 21).

La **Persia**, da sempre antagonista del mondo classico come di quello bizantino, ha a sua volta espresso i propri inni alla fede attraverso gli stessi schemi noti ad altri popoli. Così appare dai rilievi, anche i più antichi, ma anche dagli oggetti preziosi salvati nelle sepolture, nei piatti come nei calici a corno, i *rhyton* che tanto successo ebbero presso tutti gli altri popoli con cui i persiani vennero in contatto, per il valore di libagione simbolica a cui si accompagnavano⁹.

⁷ Nell'immagine della statuetta qui riprodotta, appartenuta alla cultura Vinca (VI – V millennio a. C.), area balcanica, si può individuare il simbolismo solare/vitale della svastica posizionata sul ventre del personaggio femminile. Elemento rinvenibile anche per esempio nel gioiello etrusco nell'immagine numero 4 a pagina 13, ma con un poco di attenzione anche nel movimento dei tralci o delle sequenze decorative in altre decorazioni posteriori, come per esempio quelle bizantine e copte alle pagine precedenti. La svastica fa parte dello *script*, la forma più antica di scrittura umana. Cfr. Spinelli, *Sguardi dalla preistoria*, e Gimbutas, *Il linguaggio della dea*. Lo stesso segno, pur con varianti grafiche, è alla base di altri decori, come le greche, e rimane ancora in alfabeti tuttora in uso, come in quello hindi.

⁸ Cfr. immagini alle pagine 19 e 20 in alto.

⁹ Cfr. foto a sinistra in basso a pagina 20.



In alto, immagine sacra indiana, moderna, comune. Le divinità rappresentate indossano gioielli che proteggono le parti vitali del corpo, con già visto anche nell'antichità occidentale e di altri paesi asiatici. Sotto a sinistra, un mandala, altro elemento comune beneaugurante per la vita di tutti i giorni, sempre nell'areale di diffusione della cultura indiana. A destra, scatola di produzione moderna (XX secolo), appartenente al genere fabbricato un tempo per la famiglia sultanale delle Maldive, ove gli influssi indiani, persiani, e antichi comuni all'Eurasia sono ancora evidenti nella raffigurazione dei racemi stilizzati di piante non presenti nell'arcipelago.

Nelle prime due immagini alla pagina 20, a sinistra, scatola di produzione singalese, decorata con lacche colorate, e a destra, moderno tappeto indiano ricamato. Entrambi del XX secolo.



Qui sopra a sinistra, arte achemenide persiana (VI – IV secolo a. C.), un *rhyton*, boccale per libagioni. L'orlo in alto riprende il motivo storicamente usato in tutta l'Eurasia, indicato genericamente come palmetta persiana. A destra, campione esempio di una moderna scuola di produzione di tappeti persiani (XX secolo). La figura di sole/fiore centrale

è racchiusa da importanti cornici. Sotto a sinistra: vaso in lacca cinese da esportazione (XX secolo), ove i loti beneauguranti sono realizzati con lo stilema già visto della palmetta persiana. A destra, piatto in porcellana cinese, XIX – XX secolo, da esportazione, con l'immagine floreale simbolica al centro è circondata da evidenti cornici importanti, non diverse da quelle viste nelle immagini precedenti.



L'ARTE ISLAMICA E IL MEDIOEVO: L'ESPRESSIONE DELL'INTROSPEZIONE

Da tutte le arti antiche citate nel capitolo precedente va dato merito al mondo islamico di aver saputo sviluppare un sincretismo spesso felice. Gli arabi, una volta scoperto con orgoglio di poter vantare uno spirito nazionale attraverso una fede finalmente propria e viva, uscirono dai loro deserti alla conquista del mondo conosciuto. Lo fecero come tutti gli altri popoli dell'antichità, per cercare terre migliori in cui vivere, e con un genuino anelito verso la creazione di una propria civiltà. Vi riuscirono; e proprio l'arte che ci hanno lasciato fin dai primi tempi della fondazione del califfato nel VII/VIII secolo ci parla sempre attraverso espressivi significati pregni di fede. Non solo, ma l'arte islamica dimostra in ogni epoca la capacità di accogliere, leggere, comprendere le espressioni di altri popoli, finalizzando lo studio e la comprensione a una rilettura che porta all'innovazione pur attraverso mezzi visivi antichi di millenni. Il mondo islamizzato si serve di una nuova lingua, l'arabo, la cui versione scritta deve essere curata fin dai primi tempi per diffondere un messaggio di fede originale, così come è giunto attraverso il profeta. La scrittura diventerà un mezzo per infinite evoluzioni artistiche e di fede. Il potere della parola si trasmetterà al potere visivo dello scritto, al significato come alla forma, fondendosi da subito con un'altra scienza: la matematica. I numeri, attraverso la geometria, saranno all'origine della calligrafia come dell'arabesco; entrambi impiegati a creare un elemento importante in modelli infiniti, sempre uguali e sempre diversi; così come decorazioni rigorosamente contornate. Questo anche quando l'arabesco raffinato si presenta con una ripetitività infinita, che suggerisce all'occhio di sfuggire per trascendere, perciò viene protetta da ricche cornici.



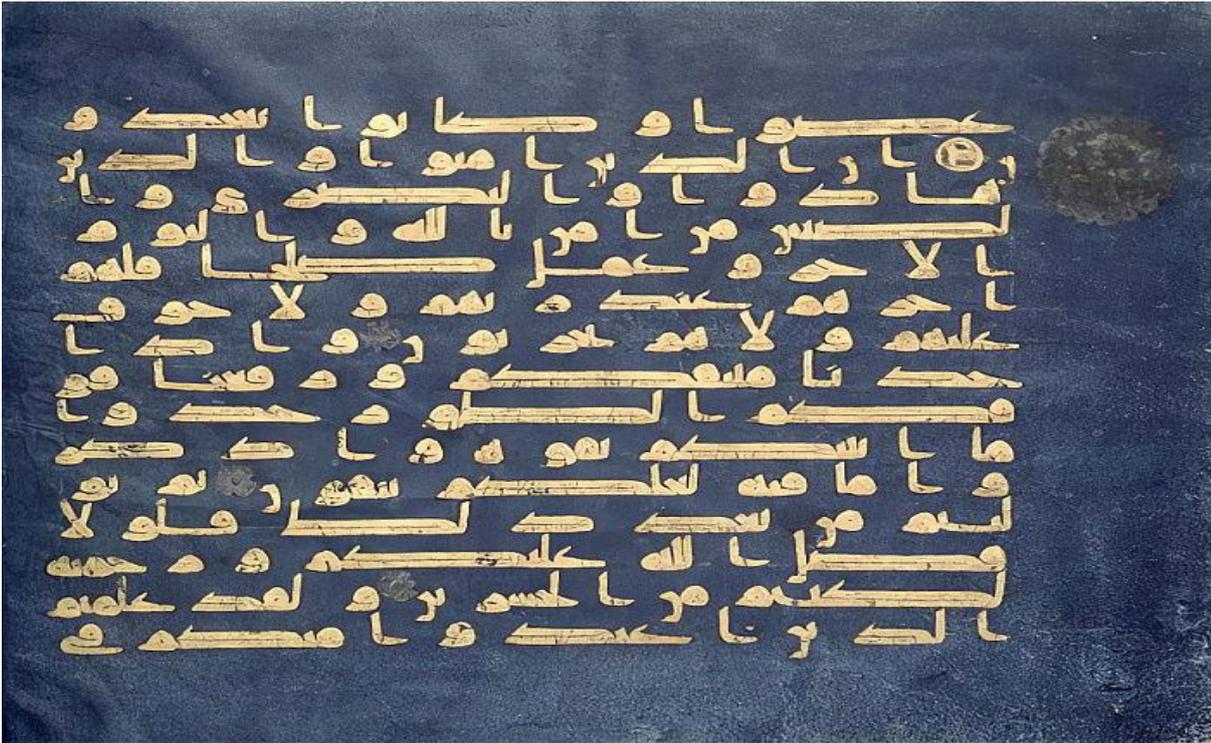
Alla pagina precedente esempi calligrafici di cornici nell'arte islamica. In alto, piatti di produzione persiano-mediorientale; al centro fregio marocchino, e in basso, arte centroasiatica. Tutti di epoche comprese tra il XIII e il XV secolo.



A sinistra dettaglio interno della grande moschea di Cordova (VIII-X secolo), con l'uso della bicromia. Sotto, dettaglio della Madonna Ruccellai, di Duccio Da Boninsegna, XIII secolo, con evidenti gli orli delle vesti con delle passamanerie in calligrafia araba, pseudocufica. Ovvero, una imitazione dello stile calligrafico più comune del mondo arabo da parte di artisti che non conoscono la lingua. Il cufico si può vedere in un esempio nordafricano arcaico del X secolo circa, nell'immagine alla pagina successiva.

L'ultima immagine in sequenza di questo gruppo è un calligramma in stucco dell'Alhambra di Granada (IX – XV secolo).





Le cornici nell'arte islamica non sono solo ricche non solo di colori e soluzioni decorative, ma soprattutto di simbologie altamente evocative perché antiche come il mondo, appartenute ad altri popoli prima come preghiera attraverso l'arte, e comprese dagli artisti ingaggiati nel mondo islamico al punto da venir rilanciate, potenziate da una nuova fioritura del pensiero religioso.

L'arte islamica, dal Marocco all'Indonesia, dal Turkestan all'Africa, fa proprie le valenze delle cornici decorate con simboli, una barriera psicologica allo smarrimento interiore. Come si è già visto, fin dalle origini nastri che riprendono simboli apotropaici contornano le varie espressioni artistiche; nella pittura come nel tessuto, sui metalli, nei vetri rutilanti, nei mosaici, nei piatti. L'elemento formidabile che si aggiunge ai simboli, è la scrittura, con grafie sapientemente elaborate attraverso regole geometriche, attraverso l'uso mirato dei colori, con il valore numerico delle lettere, e l'impatto visivo finale. I nastri calligrafici diventano una sofisticata filosofia volta a raggiungere la fede in un unico Dio; riescono a parlare "ad arte" anche con chi non sa leggere.

Naturalmente a fianco della calligrafia continueranno a prosperare nastri e cornici di altro genere; i tappeti avranno sempre cornici cariche di simbolismi (se veda sotto e alla pagina seguente), così come i giardini, espressione ideale del Paradiso sulla terra atta a suggerire una meditazione di vita avranno mura attorno; e mura spesso simili a fortezza avrà la moschea, per proteggere lo spazio sacro della preghiera dalla vitalità frastornante e impura della città.

Lungi dall'essere un mondo privo di risorse e isolato, il tempo del medioevo europeo è quello degli esperimenti. Drammatici quando portano a conflitti, ma superbamente elevati quando espletati attraverso le invenzioni. Soprattutto quelle delle arti; in tutte le loro accezioni, poiché artista e artigiano sono stati a lungo la stessa persona, prima di diventare le categorie attuali; legata la prima alla cultura come espressione non sempre accessibile a tutti, e la seconda quasi una semplice manovalanza¹⁰. Il Medioevo è un tempo di viaggi, di comunicazioni; per cui i popoli stanziati in Europa conoscono e frequentano gli altri; nel Nordafrica come in Asia. Perciò mondo islamico e mondo cristiano convivono. Talvolta in maniera turbolenta, ma senza mai interrompere i contatti, perché l'evoluzione delle conoscenze degli uni è utile anche agli altri, per non parlare dell'apertura data dai commerci a sostegno naturale di ogni altro scambio culturale.



Qui sopra esempio di tappeto tradizionale di fattura nomadica centroasiatica (XX secolo); alla pagina successiva un esempio ancora contemporaneo persiano da esportazione. In entrambe i casi si tratta di raffigurazioni del giardino del Paradiso, ben racchiuso da una cornice senza giunture, a protezione apotropaica dello spazio spirituale che rappresenta. Se si confronta con i modelli alle pagine precedenti, si noterà la costante presenza delle cornici, fin dalla preistoria.

¹⁰ Si rivedano ai capitoli precedenti le citazioni dal lavoro di Coomaraswamy.



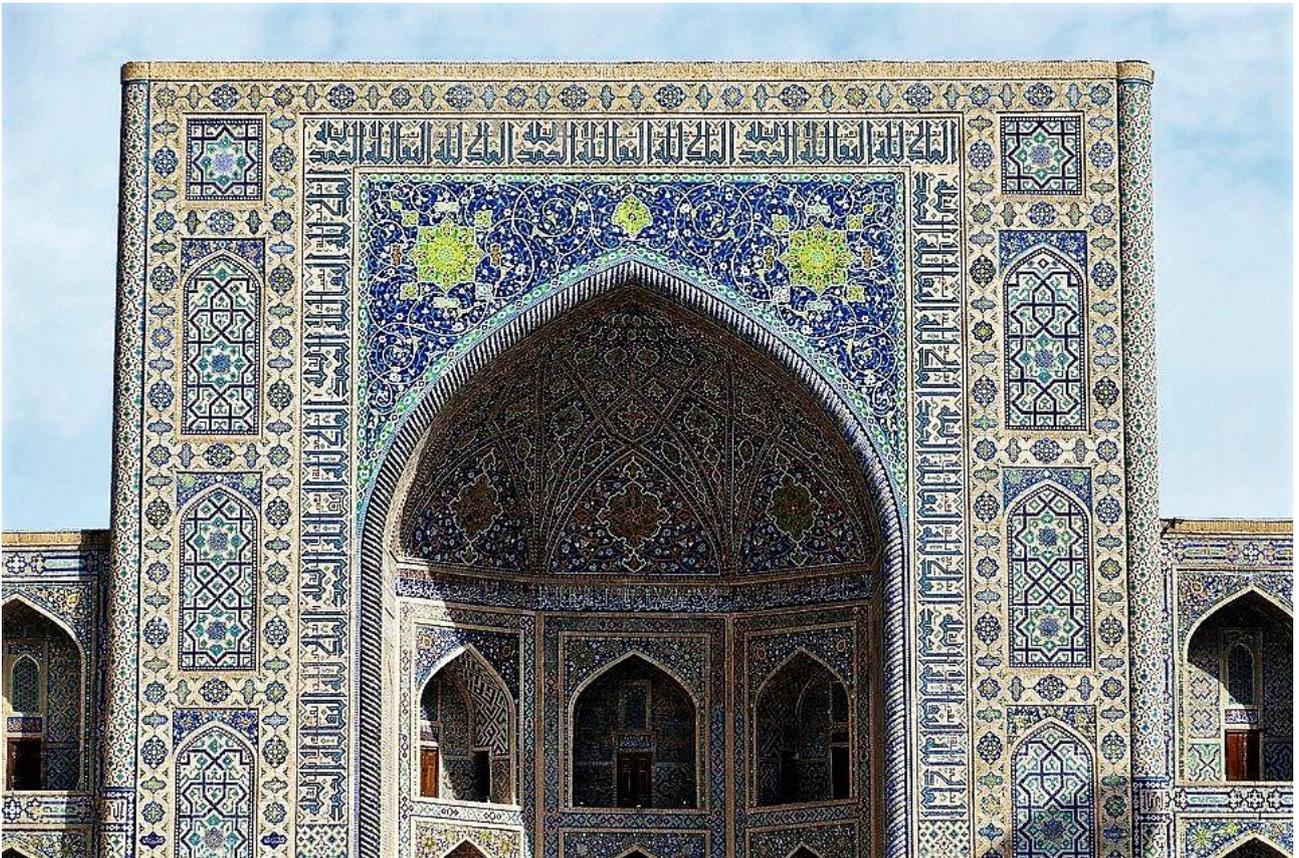
Le produzioni artistiche del Romanico e del Gotico dialogano tranquillamente con l'arte moresca e con quella califfale. Le corti si scambiano libri, oggetti; i mercanti viaggiano da un capo all'altro del mondo ben accolti generalmente dovunque per tutto quello che possono portare di utile. Gli artisti/artigiani lavorano per chiunque li paghi – o li rapisca come prede ambite nelle guerre – e si spostano in ogni dove. Così le trabeazioni romaniche sono decorate da registri di simboli geometrici o geometrizzanti come i soffitti cassettonati dei palazzi fatimidi. Le nervature del gotico sembrano – in origine perché dipinte a colori vivaci – quelle degli stucchi persiani o nordafricani; e le soluzioni decorative che impiegano la bicromia di materiali contrapposti sulle pareti di tante cattedrali, non sono diverse da quelle di moschee andaluse (si riveda l'illustrazione in alto a pagina 23). Le preziose maioliche che sottolineano archi, nervature e cornici nelle chiese e nelle cattedrali fino all'estremo nord europeo giocano sulla continuità visiva delle stesse realizzate dai Mamelucchi in Egitto come dai Timuridi in Asia centrale.



Pagina precedente in basso, interno del duomo di Siena (XIII secolo), con evidenti cornici e bicromie, e qui di seguito: cappella degli Scrovegni, Padova (XIV secolo), con cornici ad elementi geometrici arabizzanti.



Di seguito, esempi di decorativismo architettonico nell'arte timuride centroasiatica (XIV – XVII secolo), con la presenza del blu, dei geometrismi, delle incorniciature e della calligrafia, in un'interpretazione diversa da quella europea, pur impiegando gli stessi elementi. Da notare le stelle a otto punte nelle cornici di entrambi.





Quei manti delle madonne di tante meravigliose pitture che sono orlati di passamanerie con scritte in arabo cufico dorate, fanno eco ai paramenti sacri dei vescovi sontuosamente realizzati dai laboratori nordafricani su ordinazione, senza barriere religiose. Gli avori, i metalli, i vetri e le maioliche che si usano nelle corti arabizzate presentano registri con immagini di presepi ripetute. Si ha l'impressione che fino ai secoli in cui iniziano l'industrializzazione e la colonizzazione il mondo non abbia confini. Al di là delle guerre registrate storicamente, le genti dialogano, commerciano. La matematica che nel mondo indiano aveva raggiunto livelli eccelsi arriva in Europa tramite gli arabi; e permette lo sviluppo del sistema decimale, della geometria, delle operazioni. Torna a viaggiare con i sistemi contabili sviluppati dai mercanti italiani, ma soprattutto nell'arte, dà voce ad espressioni il cui impatto visivo può appena essere spiegato per noi oggi dalla psicologia e dalla fisica. Gli artisti di allora, da una parte e dall'altra del mondo, hanno continuato a realizzare grandi cose, e a sottolinearne il valore con cornici decorative il cui senso tutti conoscevano.

MODERNITA' E RINNOVAMENTO

Se lo spazio artistico è ancora "contenuto" da simbolismi nel Rinascimento, già nel periodo del Barocco esce con prepotenza a sfiorare bidimensionalità e tridimensionalità senza regole apparenti, se non quelle celate nel mistero della Natura e del Pensiero. Si tratta di secoli in cui sono iniziati i viaggi alla ricerca di nuove terre per vivere e sopravvivere, e il mondo occidentale è agguerrito in questo, per non soffocare nel vuoto economico e sociale che ha creato. Sono anche secoli in cui la necessità attiva lo sviluppo industriale; secoli che stravolgono ogni aspetto della vita, nelle classi privilegiate come in quelle povere. Il contraccolpo nella mentalità comune è formidabile dal punto di vista dell'arte. Non nel senso che il vecchio, la tradizione nota fossero migliori, e con l'industrializzazione il mondo sia peggiorato. E' semplicemente cambiato, e tale cambiamento è tuttora in atto, ed è perciò improbabile poterne definire la portata per l'inconscio collettivo, nel gusto delle persone. Quel che si può definire è soltanto che il modo di individuare il senso delle cose gradatamente cambia. Forse non è un caso che l'arte occidentale esca, nell'età moderna, dagli schemi di sempre. L'umanità attraverso cui si esprime sta uscendo con occhi nuovi verso altri continenti, verso altri modi di vivere, verso altre forme di pensiero. L'Asia continentale viene tagliata fuori dai commerci perché gli Europei ora vanno per mare con navi proprie. Gli arabi non

sono più gli intermediari di sempre, la spietata concorrenza commerciale viene a giocare a favore di chi si lancia con ogni mezzo ed esperimento verso il mondo esterno. Perciò l'Asia continentale entra a far parte del passato per l'Europa, un passato gradualmente sempre più indefinibile per l'abbandono di contatti diretti, tanto che il valore delle sue civiltà è appena spolverato dall'archeologia e dall'orientalismo dell'ultimo secolo. Talvolta peccando di giudizio affrettato e solo negativo o sminuente, quando non fuorviato e fuorviante¹¹.

Insieme ai contatti commerciali si interrompe la fioritura degli scambi nell'arte. I grandi regni orientali subiranno il fascino prepotente dell'arte occidentale, che viaggia e si impone attraverso missionari, ambasciatori e agenti commerciali. Personaggi che sono sinceramente disposti a giurare sulla superiorità della loro cultura di cui peraltro già ignorano l'ampiezza e l'antichità delle radici. Le corti orientali, che hanno proseguito il mecenatismo artistico nelle tradizioni note e ripetute senza potersi più confrontare con novità estranee, soggiacciono a questa "pubblicità" che ha dalla sua la forza vitale della novità. Esse spesso accolgono influssi che adatteranno a un'arte ormai ripetitiva e sempre più incompresa quanto ingenua.

La forza e l'apertura illuministiche eclissano poco a poco il valore della fede e dell'introspezione. L'industrializzazione crea i capitali che una volta solo i conquistatori che riuscivano a fondare regni potevano permettersi. L'essere umano non ha più bisogno di benedizioni; la sua arte sembra non avere più bisogno del sostegno protettivo dei simboli. L'artista diventerà colui che si esprime secondo un estro indefinito, non più disciplinato da un pensiero che ha conoscenza del sapere precedente, come ha ben evidenziato Coomaraswamy. Tutto appare possibile, il vecchio appare privo di riferimenti perché è sempre meno leggibile. L'opera d'arte diventa mera decorazione, oggetto di valore da esibire per mostrare il proprio potere. Perciò l'opera d'arte diventa oggetto clonabile, in piccolo, più povera, avulsa da ogni contesto sacrale o speculativo.

L'ETICHETTA...

La cornice nell'arte occidentale scompare apparentemente. Se ancora nel XIX secolo il prodotto industriale aveva un'etichetta incorniciata che ne sottolineava per inerzia il valore, la produzione su vasta scala porta gli oggetti ad essere riconoscibili, senza dover essere caricati di alcuna valenza, senza più la necessità di essere decorati con immagini ben definite. L'oggetto ormai riconoscibile non ha più valore singolarmente. Non è più un pezzo unico di un qualcosa di utile ma che può portare avanti anche un valore trascendente. Il suo "essere" in tante copie familiare all'occhio, lo rende di per sé indistruttibile come concetto. Non ha più bisogno di protezione: la cornice diventa il confine spaziale dell'oggetto in sé.



Si è parlato sopra degli oggetti preziosi delle corti, in metallo, porcellana o altro. Si pensi come esempio alla teiera, sviluppata in oriente ed ereditata dal mondo occidentale come oggetto esotico, di pregio, a fianco dell'infuso sempre carico di suggestioni evocative che permette di preparare. Se si era partiti da prodotti d'importazione tanto preziosi da essere pagati a peso d'oro, con decorazioni che erano reali opere d'arte, si arriva gradualmente all'oggetto usato come elemento pubblicitario dalle grandi case importatrici. La scritta pubblicitaria diventa il fulcro visivo. Realizzata di solito

¹¹ Cfr. Spinelli, *Orientwood*, pp. 7-24.

come un'etichetta, ne ha la forma geometrica bidimensionale; incorniciata in più dalla forma – pregiata e inconfondibile - dell'oggetto.

Nonostante quanto giustamente scritto dal Coomaraswamy, sullo svilimento dell'oggetto di produzione industriale, è possibile aggiungere una considerazione. L'oggetto esotico e pregiato “teiera” e la scritta a forma di etichetta sono di nuovo una cornice artistica nel senso subliminale del termine. L'oggetto piace e ha successo, perché sostanzialmente si inserisce in una linea di valori vecchia come il mondo, e probabilmente non ancora cancellata dalla memoria collettiva. Ugual sorte tocca ad altri prodotti industriali: la scatola di latta come quella di cartone¹². In Oriente come in Occidente la memoria del valore dell'elemento artistico cornice è sepolta nelle più recondite profondità dell'inconscio. Riappare senza un perché nel momento in cui la mano si muove per afferrare l'oggetto, individuabile da colori e forme, ma soprattutto per quella sua dimensione fisica tanto familiare da essere diventata a sua volta cornice e da averne preso il posto, come ad amplificarne il senso.

... E IL FUMETTO.

Storicamente si leggerà che il fumetto nasce con le prime strisce di “The Yellow Kid”, comparse a partire dal 1895 su un quotidiano americano, e da subito imitate con il successo e la diffusione che conosciamo. In realtà si è già visto che le sequenze di immagini raccolte in “strisci e”, che per l'antichità accademica sono “registri” sono vecchie quanto l'umanità. E sono forse alla base stessa del successo del fumetto cartaceo. I registri narrativi sono una delle forme più antiche di dialogo, di teatralità, di un divenire agito nell'immagine di supporto alla parola, sostitutivo della parola e del gesto. Furono narrazioni in striscia i grandi cicli pittorici dall'antichità al Medioevo. Le pareti della Basilica di Pomposa, decorate tra il XIII e il XIV secolo (immagine alla pagina successiva in alto), sono un esempio ben conservato di racconto pittorico in divenire. Le coperte di evangelari a placchette preziose in metallo o avorio raccontano storie consequenziali. Persino certi frammenti tessili riportano a narrazioni attraverso le immagini. Non a caso si è salvato il celebre Arazzo di Bayeux, dell'XI secolo (immagine qui sotto), che in origine doveva essere appeso nella parte alta della navata centrale di una cattedrale durante le funzioni solenni, come narrazione politica a beneficio di ciascun fedele presente.



I cantastorie hanno girato il mondo con i loro cartelloni a supporto visivo delle ballate, concepiti allo stesso modo, e forse, da qualche parte ancora lo fanno. I sacerdoti cristiani del periodo bizantino srotolavano verso il pubblico immagini di storie bibliche che contemporaneamente venivano lette per istruire i fedeli. Si potrebbe continuare con un'elencazione che toccherebbe tutti i

¹² Cfr. le due etichette nella prima fila di immagini in alto a pagina 36. La centrale si riferisce a tonno in scatola di latta, e la seconda appartiene a un formaggio in scatola di legno, mentre quella sotto grande si riferisce a una scatola di cartone. A pagina 37, l'ultima immagine in basso a destra è una latta di biscotti da esportazione, con un esoticismo intrinseco dato dalla rilettura, ben riconoscibile, della vela della nave di Sinbad già vista nelle illustrazioni di fiabe.

popoli e tutte le fedi e le mitologie, dai fregi sul Partenone ai papiri egizi col testo del Libro dei Morti. Ciò che non cambia è la lettura del senso della narrazione in divenire. Non cambierà neppure nei fumetti di ultima generazione in cui la pagina, con la sequenza delle strisce narranti gli eventi che portano a quello principale diventa sfondo paratemporale e paraimmaginativo all'azione del protagonista nel momento su cui si vuol far convergere l'attenzione.



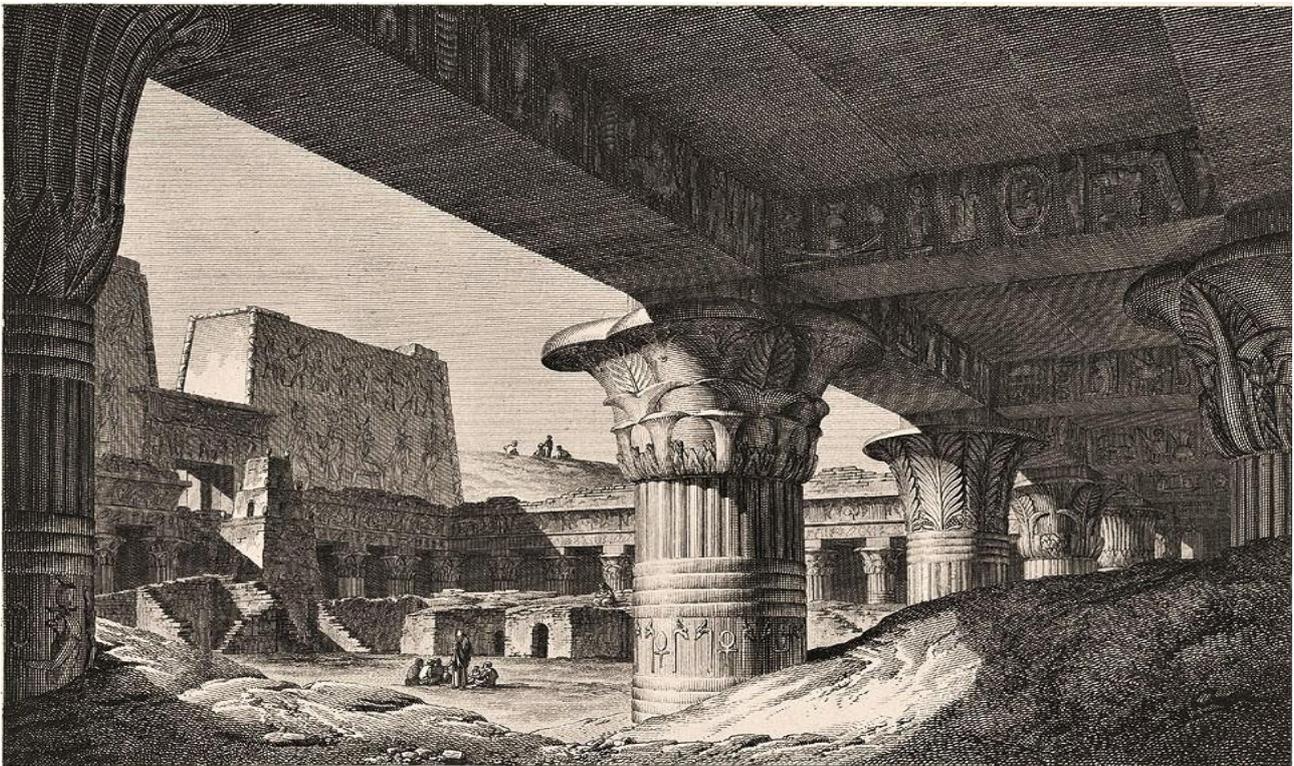
IL RECUPERO DEI PRERAFFAELLITI E DEGLI ILLUSTRATORI

Nel XVIII secolo il mondo settecentesco occidentale che sta scoprendo il resto del pianeta, avanza la credenza che nulla ormai sia impossibile allo scientismo. La natura, accurata negli sfondi dei quadri, diventa una quinta di supporto non più solo mediata dal simbolismo per i messaggi della pittura. In alcune correnti che godono di grande successo diventa messaggio essa stessa. Il

paesaggio, ampio, sconfinato, denso di suggestioni, diventa una finestra nell'abitazione ricca e piena di altri oggetti di valore, memento del pensiero e del valore della mente umana¹³. Diventa un sogno, un frammento del Bello nella casa povera attraverso l'illustrazione su carta modesta. Anche quella che uscirà dalla stampa periodica e la cui importanza verrà sempre più riconosciuta.

L'immagine, il ritratto, l'allegoria, parlano attraverso la loro semplice apparizione. L'essere disposto a scoprire le ricchezze nella numinosità del sogno/conquista, che si avvia a cambiare e stravolgere il mondo, e sviluppa un'incrollabile fiducia in sé. Rigetta vecchi canoni e tradizioni perché è tempo di luce; la fede e il mito non collimano più con la conoscenza. Ciò che viene esternato nell'immagine "è" per il semplice fatto che esiste, dal momento che l'artista, l'uomo dalla scintilla geniale intellettuale – non più dono divino – l'ha creata, materializzata.

Le spedizioni scientifiche per la conquista del mondo si moltiplicano; producono opere d'arte vere e proprie attraverso schizzi che diventano raffigurazioni minuziose della natura fino in ogni dettaglio. Basta rivedere le tavole del Denon (si veda una delle incisioni qui sotto), frutto della spedizione napoleonica in Egitto, per capire quanto prepotentemente e vivacemente la natura, la storia, l'umanità, cerchino di venire alla luce senza limitazioni di sorta. Una cornice sarebbe ormai solo un impaccio, il legame col mito, con la fiaba, con la fede e con la magia dell'arte si dissolve.



Un ritorno a canoni rassicuranti compare agli inizi dell'Ottocento attraverso l'opera dei Preraffaelliti¹⁴. Lo spirito è quello, altrettanto scientifico che le altre correnti contemporanee; quello

¹³ Cfr. in questa stessa raccolta il precedente articolo *TULIPANI E SPECULAZIONI*.

¹⁴ Gruppo di pittori inglesi formatosi verso il 1848 propugnanti lo spirito del ritorno alla semplicità e ai contenuti morali della pittura antecedente Raffaello. Lo scrittore William Michael Rossetti (1829-1919), membro della confraternita e fratello di uno dei pittori, lasciò una definizione dei loro intenti: "Avere idee genuine da esprimere; studiare attentamente la natura, in modo da raffigurarla propriamente; simpatizzare con tutto ciò che è schietto, serio e sentito dell'arte passata, con l'esclusione di ciò che è convenzionale, ostentato e imparato a memoria; e, più importante di qualsiasi altra cosa, produrre opere d'arte sincere". Molto contestati, anche per il tentativo di imporre l'arte ereditata dal passato di un idealizzato medioevo e dall'esotico negli oggetti d'uso quotidiano (William Morris, 1834-1896), furono appoggiati e protetti da John Ruskin (1819-1900), scrittore, critico influente e artista dai vastissimi interessi, che esercitò una grande influenza sul mondo vittoriano; ma si sciolsero già nel 1853. La loro influenza tornò a farsi sentire dopo il 1860, con richiami evidenti al medioevo e all'antichità idealizzati, paralleli al "gotico" di Ruskin che fu di

del recupero di una semplicità e una schiettezza “antiche”, che pur sembrano essersi perdute nella ritrattistica o nel paesaggio vigoroso dell’epoca. In realtà ciò che i Preraffaelliti espongono sono metafore visive, né più né meno delle altre correnti; romantiche, come romantici sono gli sforzi per far entrare l’arte, pur se in un formale sottotono, anche nella casa. Come accade per i parati tessili o cartacei inventati da Morris (1834-1896), e prodotti industrialmente. Un anelito al recupero del Medioevo e dell’esotico in quanto bello ineffabile e tuttavia utilitaristico, e acculturante, se inserito in qualche modo nell’abitazione. Un recupero dei tempi in cui la fede costruiva cattedrali dagli elementi decorativi che non sono già più leggibili chiaramente.

Di seguito, in alto a sinistra J. W. Waterhouse, *I am half sick of shadows*, 1888 quadro dedicato al personaggio arturiano della signora di Shalott. Il richiamo al passato è ben evidente nella finestra su un paesaggio simbolico, del genere di quella celebre nella *Annunciazione* del Botticelli (1489-90), quadro a sua volta incorniciato con motivi simbolici universali. Interessante confrontare l’arazzo a cui lavora il personaggio del primo quadro, con il mosaico di arte fatimide-bizantina siciliana sotto a sinistra, le cui cornici sono composte dalle stelle a otto punte, già viste nelle immagini a pagina 27¹⁵. Ultima immagine sotto, carta da parati di William Morris, fine XIX secolo.



supporto allo sviluppo del romanzo omonimo, e ad uno spostamento dei gusti comuni verso un Oriente, favoloso scrigno di tesori, a portata di mano. (Anna Spinelli, *Orientwood*, p. 104).

¹⁵ Per la stella a otto punte cfr. Spinelli, *Arte islamica. La misura del metafisico*.

Il bisogno di sicurezza dato dall'antico dei Preraffaelliti, viene stupendamente mascherato dalla perfezione naturalistica del tratto. Tuttavia affiora prepotente nella necessità apparentemente leziosa, ridondante, romantica, di incorniciare i quadri, spesso di per sé ermetici¹⁶. I Preraffaelliti curano le cornici stesse ai loro quadri; spesso finestre ogivate che si rifanno al gotico, dalla doratura squillante, sui cui davanzali e stipiti corrono versi insieme ad altri decori, titoli, date. Esse sottolineano la contemplazione e la profonda nostalgia degli autori che sono costretti ad essere per primi solo spettatori di ciò che hanno evocato. La cornice per loro diventa una nuova protezione ed esaltazione dell'idea espressa; torna ad essere la finestra oltre cui il realismo di immagini anche riferite a storie mitologiche può tornare a parlare, protetto, sottolineato dal confine di un'ideale finestra sull'anima.

Il confine tra le opere dei Preraffaelliti e le arti ormai realizzate in fabbrica è molto sottile. Un confondersi che prelude a una nuova forma d'arte sviluppata da una tradizione scientifica antica, quella dell'illustratore. Libri e quotidiani sono i mass media del XIX secolo.

“Nella seconda metà dell'800 i libri e la stampa periodica iniziavano a godere di una larga diffusione. Nuove testate nascevano continuamente, e a tale fenomeno si assiste non solo negli Stati Uniti, ma anche in Europa, dove la scolarizzazione è ancora un processo da attuare. Un elemento che poteva rendere il nuovo mezzo espressivo concorrenziale era l'illustrazione. I bravi illustratori avevano il lavoro assicurato. Le tecniche andavano sempre più perfezionandosi, grazie a ricerche e sperimentazioni dei singoli autori; i viaggi in Europa da parte di artisti americani erano una specie di pellegrinaggio necessario al recupero dello spirito artistico in ogni sua forma, al fine di evolversi, stupire, inventare, dare al pubblico sempre qualcosa di nuovo. Ma anche di cercare, nell'antico, qualche radice utile a portare avanti un discorso ancora più profondo di sviluppo personale – dell'artista e della sua tecnica come degli eroi illustrati –.

Howard Pyle (1853-1911), docente d'arte prestigioso, illustrò libri di storia, storia per ragazzi, saghe tradizionali o fantasy – come diciamo oggi. Si documentava meticolosamente, caratteristica non soltanto sua e che proseguirà almeno fino agli anni '80 del XX secolo, benché le file degli artisti in questo si assottiglino paurosamente dal dopoguerra in qua. Scriveva in prima persona saggi storici con un linguaggio raffinato, capace di suscitare vibrazioni appassionate al pari della più scaltra poesia, e fu, come tutti gli illustratori, un talento eclettico e versato in più di una forma espressiva artistica. Basterà ricordare come egli fu corteggiato dalla pubblicità, nel cui ambito produsse immagini altamente sofisticate ed evocative per scatole e calendari, a tutt'oggi ferocemente ricercate dai collezionisti come dai musei.

Il successo che Pyle ottenne fece di lui un docente altrettanto ricercato, tanto che il prestigio che ruotava attorno ai suoi corsi li rese una esclusività ambita. In contrasto con la corrente che voleva la ricerca delle radici dell'arte in Europa, Pyle dimostrò che i fermenti artistici del nuovo continente, la sua storia per quanto breve, la cultura che ne era scaturita e la sua gente potevano avere un loro spirito altrettanto geniale, esuberante e dotato soprattutto di un'anima propria. Consapevole dell'importanza del proprio lavoro e della sua novità, fondò una scuola esclusiva a cui ammetteva solo allievi scelti. Da essa sarebbero usciti alcuni dei più begli ingegni a cavallo tra il XIX e il XX secolo...

... Fra gli allievi di Pyle ai suoi corsi speciali si conta anche Maxfield Parrish (1870-1966), il cui apporto all'illustrazione favolistica sarebbe arrivato ad influenzare largamente anche il fumetto e il cinema, ma soprattutto la pubblicità. Introdotto all'arte dal padre, che avrebbe voluto fare il pittore, già quattordicenne seguì i genitori in un viaggio culturale e artistico in Europa dove ebbe anche agio di frequentare corsi d'arte. In seguito, iniziati studi di architettura, passò ben presto all'Accademia di Belle Arti della Pennsylvania nel 1892. Un anno dopo si presentò ai corsi speciali di Pyle, ma li frequentò saltuariamente dato che lo stesso Pyle riconosciuto il suo talento, gli consigliò di dedicarsi piuttosto a migliorare il proprio stile, avendo già la tecnica affinata. Iniziò a lavorare subito tra il 1894 e il 1898 come illustratore di libri, riviste, ma soprattutto pubblicità, nel cui campo avrebbe svolto col tempo la maggior parte della sua opera. In seguito, tornato in Europa e in particolare in Italia più volte, avrebbe continuato a sviluppare tecniche proprie, conquistandosi il mercato dell'illustrazione commerciale al punto da venire imitato fin ben oltre la sua longeva carriera. Criticato dal mondo accademico per il fatto di guadagnarsi da vivere con illustrazioni commerciali, continuò

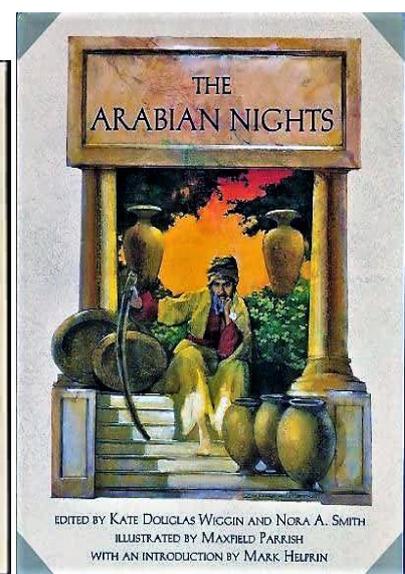
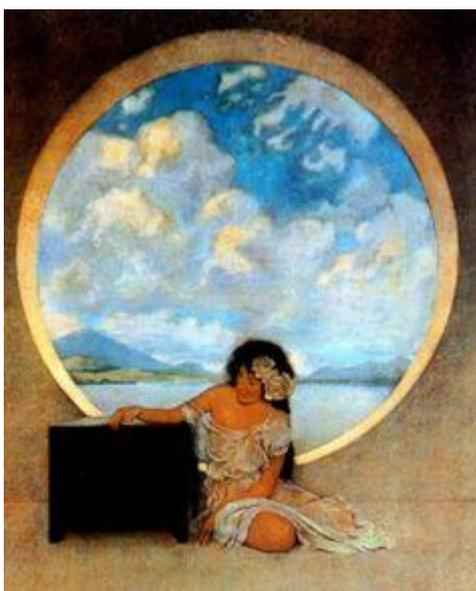
¹⁶ Cfr. la prima immagine in alto a pagina 35.

tuttavia una propria ricerca stilistica e la pubblicazione dei suoi lavori su ampia scala, ben conscio dei cambiamenti che il mondo attraversava, oltre che come interprete perfetto dei sogni segreti di tutti.”¹⁷

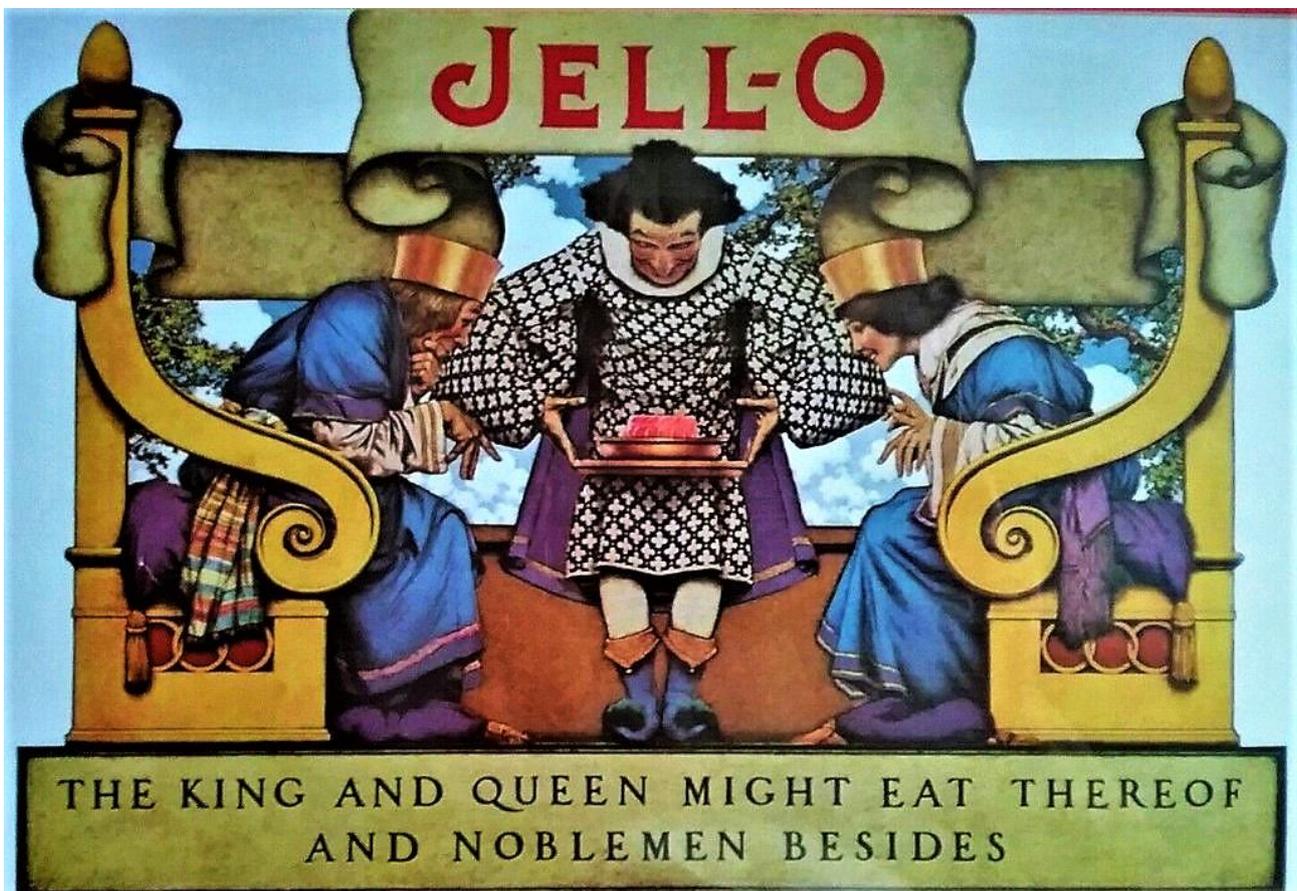


Ophelia (Arthur Hughes, 1852). Un esempio tipico dell'uso della cornice come parte integrante del discorso figurativo nell'arte preraffaellita. Di seguito, tre esempi di illustrazioni, pubblicitarie le prime due, e libreria l'ultima di Maxfield Parrish.

Alla pagina successiva, da sinistra in alto: illustrazione di Nicouline per le *Mille e una notte*, edizione Hoepli, 1952, ove si può notare il proseguimento del concetto di uso della cornice come spazio utile all'immagine. Il concetto dilaga nella pubblicità o nella immagine di supporto ai prodotti esposti a partire dalla seconda metà del XIX secolo, come si può vedere nelle due immagini a fianco di quella delle *Mille e una notte*.



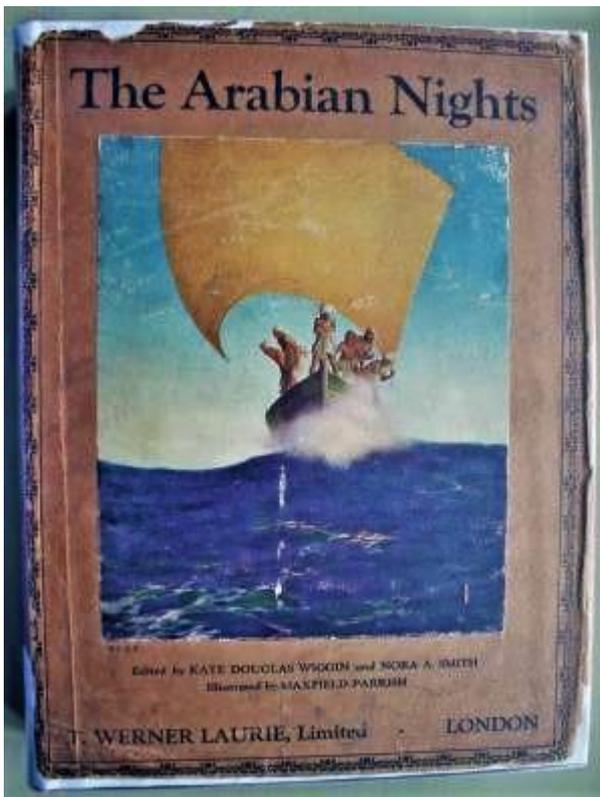
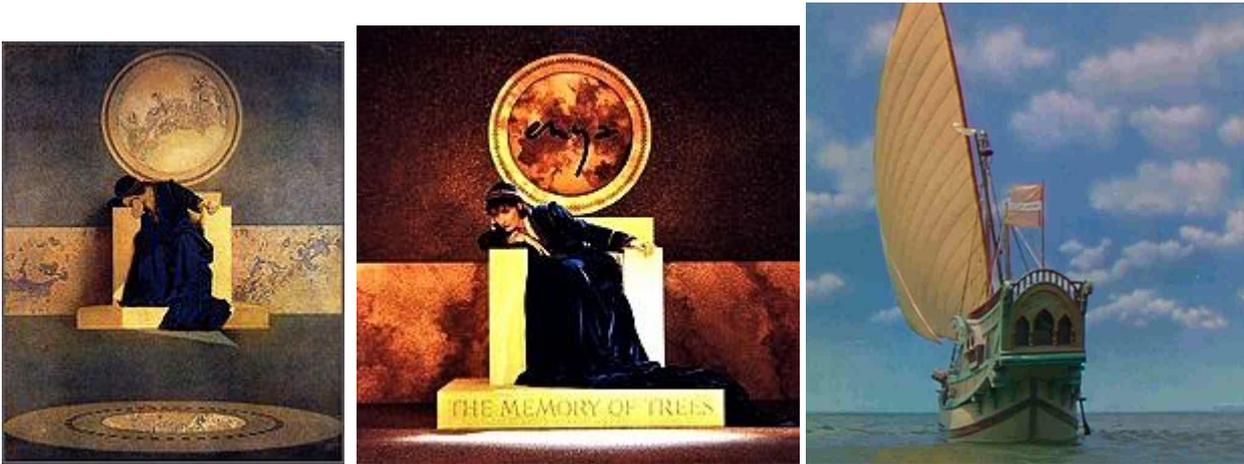
¹⁷ Cfr. Spinelli, *Orientwood*, "L'illustrazione popolare", pp. 38-42.



Qui sopra, pubblicità, opera di Maxfield Parrish (1921), ove le reminiscenze preraffaellite e persino rinascimentali passano all'arte dell'illustrazione.

Interessante accostare poi (pagina seguente, prime due immagini a sinistra), un quadro favolistico di Parrish, *il giovane re delle Isole Nere* (1907), molto evocativo e d'impatto grazie al potere delle geometrie impiegate, ripreso dalla cantante irlandese Enya nel 1995 per la copertina del suo disco *The Memory of Trees*.

Di seguito, nella stessa pagine, un'immagine cinematografica per una versione delle storie di Sinbad, che si rifà a un'illustrazione di Parrish per un'edizione del *Mille e una notte* (1906), dedicata allo stesso personaggio. Segue, per il confronto, una scatola di latta italiana da esportazione, che riprende lo stesso modello. L'insieme mostra chiaramente le contaminazioni, tuttavia artisticamente intelligenti che immagini d'arte, care alla memoria del pubblico, possono esercitare per tempi lunghi.



Dall'opera divulgativa e scientifica degli illustratori, i quali divennero dei capostipiti anche nella pubblicità, le illustrazioni a supporto del testo diventano un formidabile campo di battaglia di prestigio editoriale. Sono a tutti gli effetti già una nuova forma di pubblicità, e un preludio alla pubblicità vera e propria. Quella figlia dell'industrializzazione che, come già detto al capitolo precedente, trasformerà gli oggetti stessi in cornici familiari e perciò di potenza talismanica già nella forma ormai inconfondibile, come ben sanno i "persuasori occulti" della pubblicità. L'illustratore prende il posto del pittore. Si fa dunque strada nel mondo del libro con immagini che sanno richiamare suggestioni coloristiche e formali che si potevano pensare ormai tramontate. E' Parrish che reinventa in grande stile la cornice come spazio di dialogo subliminale, e il suo successo può essere misurato anche dal confronto con le prime immagini alle pagine 1 e 36. Nel suo linguaggio pittorico la cornice talvolta scompare trasformando la pagina intera in una terra di confine ben più concreta ed evocativa, insieme all'oggetto-libro; o all'oggetto-scatoletta, all'oggetto-manifesto e quant'altro possa diventare supporto all'immagine. La cornice con Parrish torna a recuperare un impatto visivo formidabile, anche quando apparentemente non c'è. Il suo stile, che incontrerà un tale successo da toccare ogni campo dell'illustrazione, verrà ripreso da contemporanei

e autori successivi; imitato, ampliato. Sono ancora magicamente destabilizzanti le sue cornici trasformate in finestre valicabili; ad esempio in alcune delle illustrazioni realizzate per *Dream Days* e *The Golden Age* di Kenneth Grahame le quali contribuirono a rendere i due libri già dei capolavori di per sé, un successo anche dal punto di vista dell'impatto grafico¹⁸. La forza delle immagini è tanto potente quanto la suggestione del passato avvolto nella magia ideale cui si riferiscono, dando vita alla pagina, mescolando il senso della materialità del foglio di carta con quello del sogno che contiene. O che la contiene? Il contatto tra il mitico e il reale è messo sottosopra: la pagina del libro diventa la cornice irreale di un sogno che appare più reale della carta stessa, su cui risalta con profondità mozzafiato. Così il fanciullo, l'anima del lettore, non esita a saltare irriverente attraverso la cornice dell'illustrazione a tutta pagina, ad usarla come punto d'appoggio per prendere visione della favola in modo da recuperarne tutta la realtà immaginativa – perché concretamente “immaginata”.

Lo stupore portato dal ribaltamento di ruoli grafici giocato da Parrish deve aver colpito molti suoi contemporanei a giudicare dal successo dei suoi lavori oltre che dalle imitazioni su larga scala. Lo stesso Parrish lo fa migrare nella pubblicità che non si lascerà certo scappare l'occasione di usare l'espedito per “illusionare” lo spettatore. Tra le tante sue opere pubblicitarie è imperdibile la sua *Mary Mary quite contrary*¹⁹, che seduta su un vaso rovesciato per protesta, sta ben piantata sulla cornice dell'immagine fissando intensamente lo spettatore. Indefinibile, forse perché adatta così a definire, dare corpo ai pensieri di chi le capita davanti, sta al margine del suo paesaggio, pieno di ogni desiderabile suggestione. Chi la guarda resta soverchiato dall'allegria irriverenza mozzafiato in cui troneggia la bimba seria ma conscia del suo potere. Una posa che amplifica il distacco tra la nostra realtà e la sua. Due entità che si raggiungono su quella cornice, sul manifesto o nella pagina, come a indicare che nulla è impossibile. Basta recuperare il senso reale, e allo stesso tempo mitopoietico del sogno.

La sorpresa che ci coglie è data dal constatare che la cornice, dall'arte sacra alla pubblicità dissacratoria rimane un termine solido dell'espressione artistica. Non si perde mai pur servendosi di simboli e apparenze diverse perché probabilmente è una necessità espressiva profonda.

IL MOSAICO BIZANTINO, ULTIMO VALLO DEL RACCONTO PER IMMAGINI DELL'ANTICHITA'

Il confronto tra immagini replicate in più copie e i cicli musivi, è a questo punto non più irriverente, ma adatto a farci comprendere quale evoluzione sia avvenuta nei mezzi espressivi. Allo stesso tempo ci permetterà di comprendere quanto elastica sia stata proprio la capacità di comprendere, introiettare, rielaborare, il linguaggio di immagini, colori e segni di epoche precedenti la nostra.

Dopo aver attraversato l'intera storia dell'espressione artistica – è il caso di dirlo: di contorno – sarà interessante recuperare i simboli delle cornici bizantine dei mosaici ravennati. L'Impero Bizantino fu un regno in bilico tra Oriente e Occidente, tra un tempo antico che si allontanava inesorabilmente fino a perdersi e una modernità che avanzava senza essere percettibile, con la forza di quei barbari che volevano divorarlo. Una modernità che sarebbe passata attraverso scambi e guerra, e sarebbe venuta avanti, trasformando il suo lascito in una ricchezza espressiva umana per cui:

“spezzeremo la distinzione sociale ed economica tra belle arti e arti applicate; non separeremo oltre l'antropologia dall'arte, ma riconosceremo che l'approccio antropologico all'arte è ben più vicino di quello estetico; non dovremo più fingere che il contenuto dell'arte popolare non sia metafisico”. (Coomaraswamy, op. cit., cfr. pagina 8).

Nastri di seta cangiante in volute, cordoni dorati messi come applicazioni tessili a formare meandri rigidamente geometrici, croci che si trasformano in svastiche tridimensionali sospese verso il cielo,

¹⁸ *The Golden Age* è stato pubblicato in Italia dalla Adelphi nel 1984, col titolo *L'età d'oro* con le riproduzioni in bianco e nero di parte delle illustrazioni originali. Il colorismo di Parrish era talmente ricco di sfumature da non poter spesso essere ripreso a stampa anche nelle edizioni e ristampe originali.

¹⁹ Cfr. p. 35 in basso al centro. Il titolo riprende la prima riga di una vecchia e diffusa filastrocca per bambini.

tralci geometrizzanti e infiniti, schiere di ciuffi d'erba rigogliosi che possono essere letti anche come placche di una corazza, sequenze infinite di onde dorate contornano tutte le scene dei mosaici



Mausoleo di Galla Placidia (V secolo), nelle immagini di questa pagina e della successiva, dettagli delle campiture in mosaico e relative cornici.



del bel **Mausoleo di Galla Placidia** (V secolo). Monumento che riprende il valore simbolico della croce, così come arriva dall'antichità e si carica di nuove valenze nel Cristianesimo, narra le sue

suggerimenti meditative anche attraverso le cornici che inquadrano ogni settore e ciascuna scena. Si tratta di simboli antichi come la croce stessa, che si rinvengono sui manufatti di ogni cultura fin dalla notte dei tempi. Le onde, ritmiche, in sequenze binate che creano uno spazio di risulta azzurro il quale può inoltre essere letto come una catena di figure a forma di cuore, sono un bell'esempio del movimento che simboleggia la vita (esempio nell'immagine in basso a pagina 39). Si collegano alla Luna, così come essa muove le maree; ma anche come fa germogliare la verzura suggerita nell'arco d'accesso alla nicchia orientale. La Luna è vita, col suo morire e rinascere, sacra fin dalla più remota antichità, col vortice di movimento che crea. Vortice suggerito proprio da quelle figure cuoriformi di risulta, che sono il frutto di un doppio vortice vitale, quindi un'espressione intensa di fruttificazione, di fertilità delle piante e quindi del mondo benedetto e abitabile dagli esseri umani. Significativo che sulle due nicchie poste sui bracci est e ovest del mausoleo la cornice d'accesso porti da un lato una sequenza di fitti ciuffi d'erba squadrati, e dall'altro tralci che sembrano voler sfuggire alla geometria "naturale" che li trattiene nello spazio. Il rigoglio dei tralci, simbolo della vite e della vita, è ancora leggibile ai nostri tempi perché conservato dalla tradizione cristiana. Riportano anche al valore dello *chevron*, simbolo delle corna dell'Ariete e della primavera, ma anche dei corni della Luna e di una figura uterina stilizzata²⁰.

Le greche, letteralmente dei meandri, sono a loro volta un simbolo che ha varcato le soglie di millenni. Sono metafore dell'acqua e di nuovo della vita. Non a caso incorniciano le scene con i cervi che bevono alla sacra sorgente che sgorga tra i tralci di un albero della vita ideale sotto alla finestrella, luce della vera fede. Anche l'acqua è vita perché si muove, ma soprattutto perché vi è un'intensa e profonda associazione con le acque da cui scaturisce la vita.

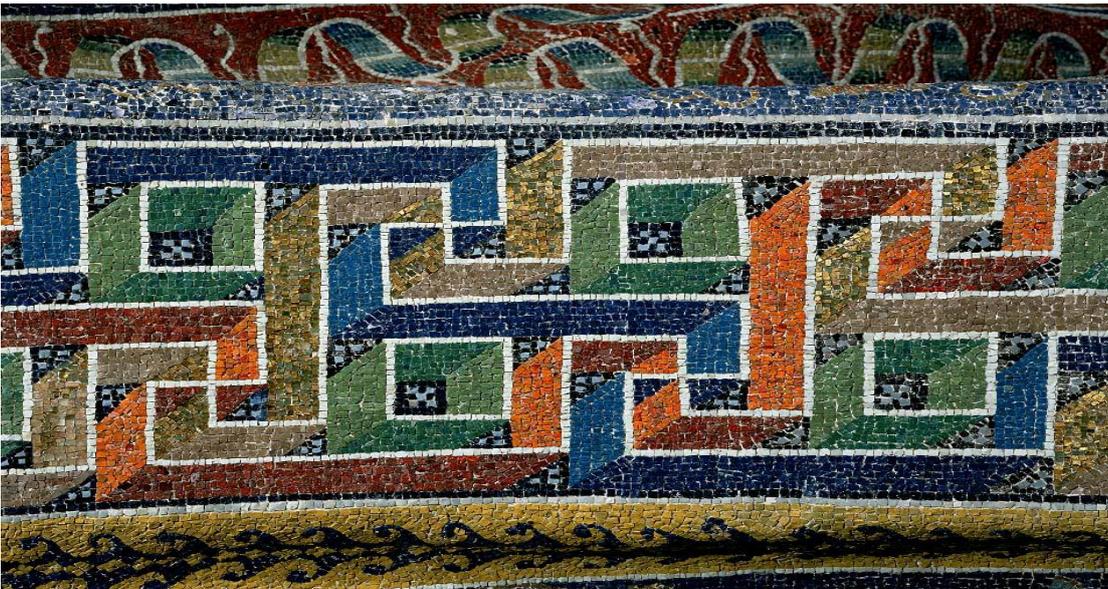


I nastri cangianti (visibili nell'immagine in basso a pagina 39), salgono trionfalmente verso il cielo mistico della cupola, con ancora il senso di rinascita che la figura ideale del serpente aveva da tempi immemorabili per le culture di tutto il Mediterraneo. L'iridescenza li caratterizza chiaramente, e ancora di più i cordoncini che fanno capolino da ogni voluta. Mossi, chiusi in cima da una sagoma

²⁰ Cfr. i lavori di Gimbutas.



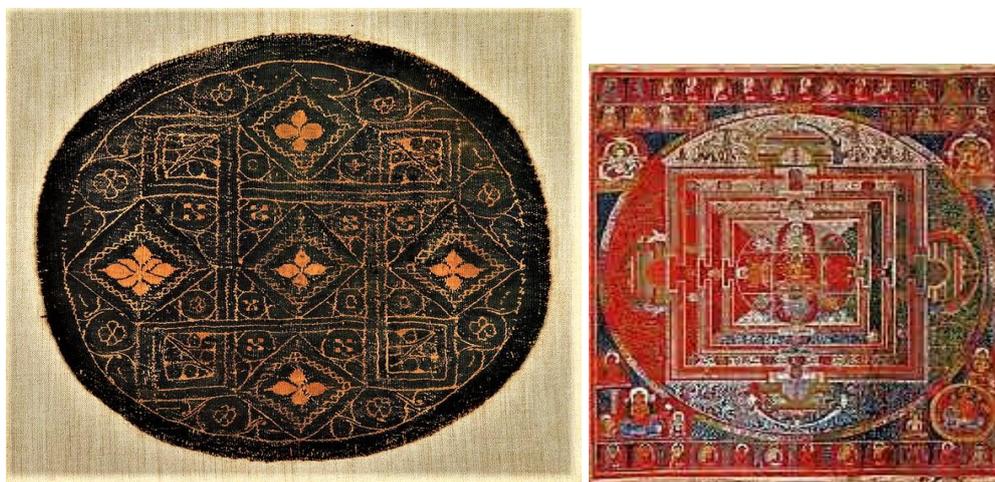
minuscola di fiore (visibili anche qui sotto), sono un'antica rappresentazione del bruco, che un giorno è destinato a svolare sopra i fiori come farfalla. La farfalla, come il serpente e il bruco che la precede è simbolo di morte e rigenerazione, di battesimo. Sono richiami all'energia cosmica della vita, al suo mutare costante e al suo costante rinnovarsi. La farfalla è anche, come le altre figure alate, un simbolo squisito della forza del pensiero e della volontà. Nell'arte antica compariva stilizzata al punto da confondersi con l'ascia bipenne, un elemento votivo che con la figura doppia che guarda all'infinito da due lati rappresentava la volontà divina che aveva favorito la creazione.



Lo stesso vale per la decorazione dell'arco corrispondente a meridione (si veda il dettaglio qui sopra).

“Quanto alla croce, assunta a simbolo principale della cristianità, deve la sua fortuna alla propria costante e massiccia presenza nell’arte fin da tempi immemorabili. Le stesse città furono fondate fin dall’antichità su pianta a croce; sia che fossero iscritte in una cinta circolare che squadrata. Se la croce dell’antichità, col suo significato di direzioni cardinali, di spazio equo in ogni dove attorno all’uomo, aveva i quattro bracci di lunghezza uguale, fin dall’alto Medioevo il Cristianesimo tese a spostare quelli orizzontali verso l’alto, poiché si desiderava dirigere l’attenzione dei fedeli verso un punto di riferimento maggiormente spirituale, elevandolo dalla materialità intesa come bassezza; allo stesso modo in cui maggiormente spirituale è la speranza nell’aldilà siluppata dal pensiero.

La svastica è in definitiva una croce in movimento, e la croce come si è detto indica l’espansione; è la misura dello spazio con le sue quattro direzioni. E’ uno dei simboli fondamentali in ogni cultura e nell’inconscio collettivo, insieme al centro, al cerchio e al quadrato con cui spessissimo è associata. E’ legata al numero quattro, e quindi al quadrato, e i suoi quattro quarti generano triangoli. La sua presenza nell’arte è arcaica sia per il mondo europeo che per quello dei popoli asiatici delle invasioni indoariane. Se è difficile recuperare storie riguardo il significato dell’impiego della croce per quella parte di storia pertinente all’Europa prima delle grandi migrazioni, è invece facile rilevarne una in particolare nel mondo orientale, il cui simbolismo ha lasciato segni nell’Induismo, nel Buddismo e nelle fedi monoteistiche di ambiente semitico, non ultimo il Cristianesimo²¹.” (Anna Spinelli, *Analogie tra tappeti e mosaici. Mosaici pavimentali, tessuti e tappeti: iconografie comuni*, Universitas Domus Mathae, Ravenna, AA 1998/99).



“Per concludere, sotto la volta della lunetta meridionale un arco, speculare a quello del transetto d’ingresso coi cesti di frutti²², ma con una decorazione diversa. Si tratta di un disegno arcaico quanto il mondo, raffigurante nastri che si intrecciano a formare svastiche e quadrati²³. Rigidi nella loro perfetta geometria e nell’abbagliante colorismo, navigano verso il cielo, in uno spazio infinito, come a voler rapire la mente del visitatore verso altezze mistiche e ineffabili; come a voler dare un respiro ultramondano grazie alle stelle che occhieggiano negli spazi liberi, quadrate e cruciformi insieme. Di nuovo il quadrato e la croce nella loro forma essenziale, in una mistica spinta verso l’etere eccelso e l’eternità sicura della vera fede. La tradizione che si rinnova, rassicurante, nel messaggio di speranza cristiano. (Anna Spinelli, *Giochi di luce nel tempo – Il mosaico interpretato. Geometrie di luce: l’ordine sublime nell’universo, il misticismo dell’arte sacra, la fede semplice del quotidiano*, Universitas Domus Mathae, Ravenna, AA 2003/2004).

Un valore di abbondanza che sconfinava da un’antichità indefinibile nel Cristianesimo passando a simboleggiare un’abbondanza di messi mistica compare nel **Battistero degli Ariani**, nella cornice che mette in risalto la scena centrale del battesimo del Cristo (dettaglio alto nella figura sotto). E’ composta da foglioline dorate a gruppi di tre²⁴. Il valore dato dal tre come segno di abbondanza fin dai manufatti del Neolitico si sposa con quello dell’onnipotente abbondanza di pietà della Trinità,

²¹ Si confrontino col concetto della croce anche le due immagini in questa pagina; a sinistra un tessuto ricamato copto dei primi secoli della nostra era, e a destra un mandala tibetano.

²² Cfr. in questo stesso sito il precedente articolo *ANTICHE PRIMAVERE*.

²³ Cfr. immagine in basso a pagina 41.

²⁴ Cfr. i lavori di Gimbutas.

del Dio Padre che manda il proprio Figlio quale sacrificio per la redenzione dell'umanità intera. Lo manda a morire affinché possa rinascere raccogliendo attorno a sé le anime di tutti i fedeli. Un'apoteosi di Creazione è rappresentata anche dalla cornice inferiore che racchiude lo stesso mosaico della cupola, composta di un gioiello infinito impreziosito da pietre ovali azzurre (il cielo) alternate a pietre rettangolari verdi (la terra), a sancire un'unione mistica che non può essere spezzata tra la divinità e l'umanità.



Il valore apotropaico delle cornici sta nella loro interezza, nel loro essere normalmente senza inizio né fine. Nella cultura popolare di tutta l'Eurasia, una cornice del genere per tradizione, ancora in tempi moderni, tiene alla larga le cattive influenze. Una credenza da non sottovalutare, dal momento che anche

nelle pavimentazioni antiche si tendeva a “proteggere” lo spazio in cui si viveva, grazie a decorazioni simili a quelle dei tappeti, ovvero con cornici. Si vedano come esempi, qui sotto, un'immagine di una pavimentazione dalla villa romana di Russi (Ravenna), del I – III secolo d. C., e alla pagina successiva, un particolare della pavimentazione della basilica di San Vitale a Ravenna (VI secolo).





Lo stesso stilema che si è visto nella cornice più esterna del mosaico nella cupola del Battistero degli Ariani, costella i mosaici della **Basilica di San Vitale**, sottolineando, con la sua presenza attorno alle immagini degli imperatori il valore di uno stato retto nel nome di Dio. (si vedano le due immagini qui sotto e alla pagina seguente).



Suggestive per l'origine dovuta a supporti tessili in voga nel mondo bizantino e orientale sono le frange composte da linguette scure intagliate da crocette che appaiono bianche²⁵. Oltre all'evidente richiamo alla croce contengono quello sacro dei dualismi, la notte e il giorno, il bene e il male, la divinità e l'umanità. Sono normalmente accompagnate e sottolineate da altre cornici della tradizione tessile, come i nastri rossi scanditi da figurine geometriche quadrate composte da cinque punti bianchi.

Un insieme simile a quello già visto per il mausoleo di Galla Placidia (immagine in basso a pagina 41). Simbolo del quadrato e della croce insieme, del Sole come del fiore, e nella parte più interna delle lunette frange suggerite da triangoli neri e bianchi alternati. Le frange, che si muovono al minimo spostamento sono da sempre tradizionali difese contro la stagnazione dello spirito, contro il male, applicate per favorire il movimento del pensiero e quindi il pensiero stesso. Dove c'è pensiero che si muove e si eleva c'è vita.



Un insieme simile a quello già visto per il mausoleo di Galla Placidia (immagine in basso a pagina 41). Simbolo del quadrato e della croce insieme, del Sole come del fiore. Nella parte più interna delle lunette frange suggerite da triangoli neri e bianchi alternati. Le frange, che si muovono al minimo spostamento sono da sempre tradizionali difese contro la stagnazione dello spirito, contro il male, applicate per favorire il movimento del pensiero e quindi il pensiero stesso. Dove c'è pensiero che si muove e si eleva c'è vita. Lo si può ancora notare in area sinotibetana, per esempio nell'immagine alla pagina successiva, relativa al tetto di un tempio a Kathmandu, dove le frange vengono ancora applicate in tessuto.

²⁵ Visibili nell'immagine a pagina 44, sotto al quadro col corteo dell'imperatore Giustiniano.



Un arco cangiante (si veda l'immagine qui sotto), che richiama la tradizione antica dell'uroboro, circonda l'apoteosi del catino absidale, suggerita egualmente dalle sue varianti che incorniciano le finestre, la fonte di luce che simboleggia la vera fede. Il senso universale di rinascita non poteva

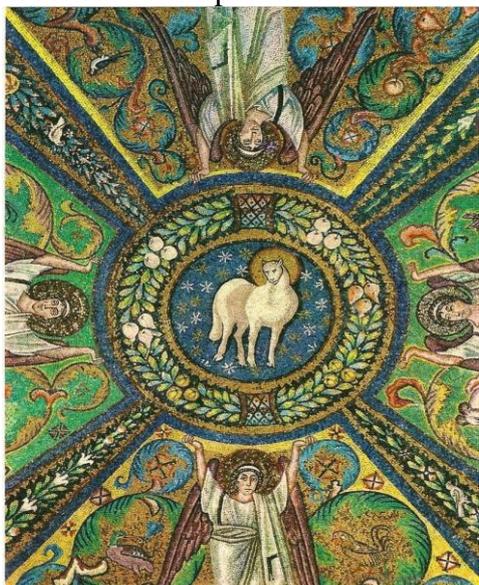
essere più stupendamente sorretto, e sottolineato dai motivi dell'intradosso a cornucopie che sostengono alberi della vita tra cui compaiono qua e là figure di uccelli. Di nuovo i corni simbolo di abbondanza perché legati alla luna e alle creature con le corna che con il susseguirsi del ciclo stagionale sanno generosamente dare mezzi di sostentamento. E poi gli uccelli, simbolo, per l'atteggiamento schivo, della pura chiarezza del fedele e del valore elevato del pensiero grazie al volo.



Nel presbiterio la cornice attorno all'agnello mistico (immagine alla pagina seguente in alto), e le quattro cornici che salgono dagli angoli (immagine a pagina 1 a sinistra), sono dense di riferimenti simbolici legati alla fede cristiana; gli stessi che comparivano nei due cesti rigogliosi che salivano verso la croce nel primo arco dopo l'ingresso del Mausoleo di Galla Placidia²⁶; e sono a gruppi di tre, come le foglie della cornice centrale del Battistero degli Ariani visto sopra. Come per il

²⁶ Cfr. il precedente articolo in questo sito *ANTICHE PRIMAVERE*.

Battistero degli Ariani, si tratta di una formidabile sovrapposizione tra il concetto arcaico di abbondanza che permette la vita terrena, e la Trinità Divina che permette la vita dell'anima.



Un'ultima cornice particolare fa da corona altamente simbolica al battesimo del Cristo nel **Battistero Neoniano** (immagine centrale qui sotto). Si tratta del classico stilema ad ovuli e punte alternate, visibile anche sopra al quadro dell'imperatrice Teodora in San Vitale (pagina 45). Se nel mondo indiano questo elemento rappresenta chiaramente i petali del fior di loto, albero della vita mistico per eccellenza (immagine in alto a pagina 48), perché radicato nel fango del caos, e che fiorisce però alla luce del cielo, esso costella tuttavia anche l'arte classica, ed è individuabile fino dal Neolitico in tutta l'area europea e mediterranea. Compare con lo stesso significato nei pavimenti di San Vitale (ultime due immagini a pagina 49), a contornare conchiglie stilizzate, associate al battesimo e alla vita che sorge dal mare. In Europa la sua composizione si era sviluppata genericamente dal divenire grafico di uova contenenti il

germe della vita alternate al pilastro cosmico o albero della vita²⁷. Somma di valori legati alla forza vitale, al seme che germoglia. Un inno grafico, una preghiera di ringraziamento che continuerà a comparire ancora per molti secoli in un inconscio riflusso di cosa buona e familiare.



Qui a fianco, elemento centrale del mosaico del battesimo di Gesù nel Battistero degli Ortodossi, o Battistero Neoniano (V secolo). Di seguito, fregio greco-romano con lo stesso stilema della cornice del soggetto precedente. Alla pagina successiva in alto, la statua del Buddha nell'isola di Lantau (Hong Kong), seduto su una corolla di fior di loto, che ben esemplificano lo sviluppo dello stilema a petali alternati, come nel capitello dorico alla pagina successiva.

Alla pagina successiva, l'immagine centrale è un esempio achemenide di palmetta persiana, visibile anche sul collo del vaso greco a pagina 11, sviluppato dallo stesso grafema. Le ultime due immagini a pagina 49 sono dettagli delle pavimentazioni musive della basilica di San Vitale (VI secolo), in cui lo stesso motivo, con varianti, incornicia le campiture.



²⁷ Cfr. i lavori di Gimbutas.





Anna Spinelli

- BIBLIOGRAFIA -

- Allane Lee, *Oriental Rugs, A Buyer's Guide*, Londra, Thames & Hudson, 1997.
- Andersen, *nuove novelle*, Milano, Hoepli, 1983 (ristampa).
- Anzaldi A. e Bazzoli L., *Dizionario di Astrologia*, Milano, Rizzoli, 1988.
- Arborio Mella Federico A., *Dai Sumeri a Babele, la Mesopotamia, Storia, civiltà, cultura*, Milano, Mursia, 1978-1979.
- Arborio Mella Federico A., *Gli Arabi e l'Islam*, Milano, Mursia, 1981.
- Arborio Mella Federico A., *L'Egitto dei faraoni*, Milano, Mursia, 1976-81.
- Arborio Mella Federico A., *L'impero persiano, da Ciro il Grande alla conquista araba*, Milano, Mursia, 1979-80.
- Baltrušaitis Jurgis, *Il Medioevo fantastico*, Milano, Adelphi, 1993.
- Barilli Renato, *I Preraffaelliti*, Milano, Fabbri, 1967.
- Barral i Altet X., *Alto medioevo*, Colonia, Taschen, 1998.
- Basilica di Sant'Apollinare in Classe*, a cura di Vanda Frattini Gaddoni, Milano, Kina, s.d.
- Bausani Alessandro, *L'Islam*, Milano, Garzanti, 1980.
- Belenitsky Aleksandr, *Asia Centrale*. Nagel, Ginevra. 1975.
- Bendazzi Wladimiro e Ricci Riccardo, *Ravenna*, Ravenna, Sirri, 1987.
- Berciu Dumitru, *Daco-Romania*, Ginevra, Nagel, 1976.
- Bernstein Matthew e Studlar Gaylyn, *Visions of the East*, Londra, Tauris, 1997.
- Bianchi Bandinelli Ranuccio, *Roma, L'arte nel centro del potere. Dalle origini al II secolo d. C.*, Milano, Rizzoli/Corriere della Sera, 2005.
- Bianchi Bandinelli Ranuccio, *Roma, La fine dell'arte antica. Dal II secolo a. C. alla fine dell'Impero*, Milano, Rizzoli/Corriere della Sera, 2005.
- Biedermann Hans, *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 1991.
- Biscotti*, a cura di Graziella Buccellati, Milano, FMR, 1982.
- Boisselier Jean, *Ceylon*, Ginevra, Nagel, 1978.
- Boschesi B. P., *Manuale dei Fumetti*, Milano, Mondadori, 1976.
- Brenninkmeijer-de Rooij Beatrijs, *Roots of the 17th-century Flower Painting*, Leida, Primavera Pers, 1996.
- Bulatov Michail S., *Geometričeskaja Garmonizačija v Architekture Srednej Azii, IX-XV vv.*, Nauka, Glavnaja Redakcija Vostočnoj Literatury, Mosca, 1988.
- Bunce F. W., *Numbers, The Iconographic Consideration in Buddhist & Hindu Practices*, New Delhi, D.K.Printworkd, 2002 (rist.).
- Bussagli Mario, *Arte del Gandhāra*, Firenze, Sadea/Sansoni, 1965.
- Bussagli Mario, *Il Tāj Mahall*, Firenze, Sadea/Sansoni Editori, 1965.
- Bussagli Mario, *La miniatura indiana*, Milano, Fabbri, 1966.
- Bussagli Mario, *La via dell'arte tra Oriente e Occidente*, Firenze, Giunti, Art Dossier, 1986.
- Burckhardt Titus, *L'arte dell'Islam*, Milano, Abscondita, 1985.
- Canby Sheila, *The Golden Age of Persian Art*, Londra, Thames & Hudson, 1999.
- Carretto Giacomo E., Lo Jacono Claudio, Ventura Alberto, *Maometto in Europa*, a cura di Francesco Gabrieli, Milano, Mondadori, 1982.
- Castelfranchi Vergas L., *Romanico e Gotico*, Milano, Fabbri, 1979 (ristampa).
- Cattabiani Alfredo, *Calendario*, Milano, CDE, 1989.
- Cattabiani Alfredo, *Planetario*, Milano, Mondadori, 2001.
- Cattabiani Alfredo, *Volario*, Milano, Mondadori, 2000.
- Cavallo Guglielmo, *Libri e lettori nel medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1983.
- Cavallo Guglielmo, *Libri e lettori nel mondo bizantino*, Roma-Bari, Laterza, 1982.
- Cavallo Guglielmo, *Libri, editori e pubblico nel mondo antico*, Roma-Bari, Laterza, 1984.
- Chevalier Jean e Gheerbrant Alain, *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli, 1988.

- Cinquanta novelle dei Fratelli Grimm*, Milano, Hoepli, 1982 (ristampa).
- Clévenot Dominique e Degeorge Gérard, *Decorazione e architettura dell'Islam*, Firenze, Le Lettere, 2000.
- Condurachi Emile e Daicoviciu Constantin, *Romania*, Ginevra, Nagel, 1975.
- Coomaraswamy Ananda K., *Why Exhibit Works of Art?*, in "Christian and Oriental Philosophy of Art", Nuova Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1994, pagg. 7-22.
- Coy Ludwig, *Maxfield Parrish*, New York, Watson-Guption, 1986.
- Critchlow Keith, *Islamic Patterns*, Londra, Thames & Hudson, 1989 (rist.).
- Curatola Giovanni e Scarcia Gianroberto, *Le arti nell'Islam*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1990.
- Curatola Giovanni, *Tappeti*, Milano, Mondadori, 1982.
- Cutler Laurence S. e Cutler Judy Goffman, *Maxfield Parrish, A Retrospective*, San Francisco, Pomegranate Artbooks, 1995.
- Das Stundenbuch des Herzogs von Berry*, a cura di E. Pognon, Friburgo – Ginevra, Parkland, Productions Liber SA, 1979-1983.
- De Champeaux Gerard e Sterckx Sebastien, *I simboli del medioevo*, Milano, Jaca Book, 1984.
- Del Mare Cristina e de Maigret Alessandro, *Il corallo negli ornamenti tradizionali e nel costume dello Yemen*, Napoli, Electa, 2003.
- Del Mare Cristina e Vidale Massimo, *Il corallo nell'ornamento dell'Asia islamica dalla Turchia all'Uzbekistan*, Napoli, Electa, 2001.
- Deneuve Gustave, *L'Arte copta*, Firenze, Sadea/Sansoni Editori, 1970.
- Diez Ernst, *Die Kunst der Islamischen Volker*, Berlino, Neubabelsberg Akademische Verlags Gesellschaft. Athenaion MBH, 1915.
- Du Bourguet Pierre, *I Copti*, Milano, Il Saggiatore, 1969.
- Eliade Mircea, *Trattato di Storia delle Religioni*, Milano, CDE, 1990.
- Endres Franz Carl e Schimmel Annemarie, *Dizionario dei numeri*, Milano, CDE, 1992.
- Fanelli Giovanni, Godoli Ezio, *La cartolina Art Nouveau*, Firenze, Giunti Martello, 1985.
- Farioli Raffaella, *Pavimenti musivi di Ravenna paleocristiana*, Ravenna, Longo, 1975.
- Frazer James George, *Il Ramo d'Oro*, Milano, Edizione CDE spa, 1990, 2 voll.
- Gabrieli Francesco, *Gli arabi*, Firenze, Sansoni Università, 1975.
- Gerke Friedrik, *Le sorgenti dell'arte cristiana*, Milano, Saggiatore, 1969.
- Gilbert Alma, *The Make Believe World of Maxfield Parrish and Sue Lewin*, San Francisco, Pomegranate Artbooks, 1990.
- Gimbutas Marija, *Il linguaggio della dea*, Milano, CDE, 1991.
- Gimbutas Marija, *Kurgan*, Milano, Medusa, 2010.
- Gimbutas Marija, *La civiltà della dea*, 2 voll., Viterbo, Stampa alternativa nuovi equilibri, 2012 – 2013.
- Gimbutas Marija, *Le dee viventi*, Milano, Medusa, 2005.
- Grabar André, *Greek Mosaics of the Byzantine Period*, New York, New American Library of World Literature-UNESCO, 1964.
- Grabar André, *L'età d'oro di Giustiniano*, Milano, Rizzoli, 1980 (rist.).
- Grande Atlante di Archeologia*, Novara, De Agostini, 1988.
- Graves Robert, *I Miti Greci*, Milano, CDE, 1992.
- Grimm, Nuove novelle*, Milano, Hoepli, 1983 (ristampa).
- Grisnell Leslie V., *Piramidi, necropoli e mondi sepolti*, Roma, Newton Compton, 1978.
- Grube Ernst J., *La pittura dell'Islam*, Bologna, Capitol, 1980.
- Grube Ernst J., *Timurid Art*, in: *Encyclopedia of World art*. Mc Graw - Hill Book Company. 1967.
- Guénon René, *Il simbolismo della croce*, Torino, Edizioni Studi Tradizionali, 1964.
- Hilton Timothy, *I Preraffaelliti*, Milano, Mazzotta, 1981.
- Hoag John D., *Architettura islamica*, Milano, Electa, 1978.
- Huot Jean-Louis, *Iran I*, Ginevra, Nagel, 1976.

- Ifrah Georges, *Storia universale dei numeri*, Milano, Mondadori, 1983.
- Il mondo dell'arte*, a cura di C. Semenzato, Milano, Mondadori, 1975.
- Irwin John, *Ashokan Pillars*, Burlington Magazine. Parte I: Novembre 1973, ristampa, vol. CXV, pp. 706-720. Parte II: Dicembre 1974, ristampa, vol CXVI, pp. 712-727. Parte III: Ottobre 1975, ristampa, vol. CXVII, pp. 631-643. Parte IV: ristampa, vol. CXVII, pp. 734-751.
- Irwin John, *The axial symbolism of the early stūpa: an exegesis*, in: *The Stūpa: its Religious, Historical and Architectural Significance*, a cura di Anna Libera Dallapiccola e.a., Franz Steiner, Wiesbaden, 1980.
- Irwin John, *Symbolism of the Early Stupa: an Exegesis*, Heidelberg, Universitaet Heidelberg, 1980, pp. 12/43.
- Irwin John, *The stūpa and the Cosmic Axis. The archaeological evidence*, South Asia Archaeology, 1977 vol.II, Napoli, Istituto Universitario Orientale, a cura di Maurizio Taddei, 1979. pagg. 799/845.
- Islam, arte e architettura*, a cura di Markus Hattstein e Peter Delius, Colonia, Könemann, 2001.
- Kempinski Aharon e Avi-Yonah Michael, *Siria-Palestina II*, Ginevra, Nagel, 1977.
- L'uomo e i suoi simboli*, a cura di Carl Gustav Jung, Milano, CDE, 1990.
- La grande stagione dell'Acquerello inglese, da Turner a Burne-Jones*, catalogo per una serie di mostre a cura di Hugh Belsey e Claudio Spadoni, Milano, Electa, 2004.
- La nuova enciclopedia universale*, Milano, Garzanti, 1982.
- Laroche Lucienne, *Dai Sumeri ai Sassanidi*, Milano, Mondadori, "Le Grandi Civiltà", 1971.
- Le mille e una notte*, Faenza, Gruppo editoriale Faenza S.p.A. 1990.
- Le Mille e una notte*, Milano, Hoepli, 1989 (ristampa).
- Le symbolisme cosmique des monuments religieux*, Roma, Is.M.E.O., Serie Orientale Roma, XIV, 1957.
- Levante. Storia e archeologia del Vicino Oriente*, a cura di Olivier Binst, Colonia, Könemann, 1999.
- Lukonin Vladimir, *Iran II*, Ginevra, Nagel, 1976.
- Mandel Gabriele, *La miniatura romanica e gotica*, Milano, Mondadori, 1964.
- Marsh Jan, *Pre-Raphaelite Women*, Londra, Weidenfeld and Nicholson, 1987.
- martinez Montavez Pedro e Ruiz Bravo Carmen, *Europa islamica*, Novara, De Agostini, 2000.
- Metzger Henri, *Anatolia II*, Ginevra, Nagel, 1975.
- Mille e un giorno*, Milano, Hoepli, 1990 (ristampa).
- Mille e una notte*, Firenze, Nerbini, 1988.
- Michaud Roland e Sabine e Barry Michael, *Colours and Symbolism in Islamic Architecture*, Londra, Thames & Hudson, 1996.
- Morel Ennemon M., *Les monuments de Samarcande et les ruines dans l'Asie Centrale*, Memoires de l'Academie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon, 13/1/1908, III serie, Vol. IX, Lione, Alexandre Rey, 4, Rue Gentil, 1908.
- Mozzati Luca, *Islam*, Milano, Electa, 2002.
- Novissime novelle di H. Christian Andersen*, Milano, Hoepli, 1988 (ristampa).
- Ortali Azelio, *Gli uccelli nei mosaici bizantini*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1997.
- Ostrogorsky Georg, *Storia dell'impero bizantino*, Torino, Einaudi, 1968.
- Otto-Dorn Katharina, *Islam*, Milano, Saggiatore, 1964.
- Özdural Alpay, *On interlocking similar or corresponding figures and ornamental patterns of cubic equations*, in: Muqarnas, Leida, Brill, 1996, pp. 191-210.
- Paine Sheila, *Embroidered Textiles*, Londra, Thames & Hudson, 1997.
- Perrot Jean, *Siria-Palestina I*, Ginevra, Naagel, 1977.
- Piotrovskij Boris, *Urartu*, Ginevra, Nagel, 1975.
- Pirani Emma, *La miniatura gotica*, Milano, Fabbri, 1966.
- Pirani Emma, *La miniatura romanica*, Milano, Fabbri, 1966.
- Pugačenkova Galina A., *Šedevry Srednej Azii*, Tashkent, Gafur Guljam, 1986.
- Pugačenkova Galina A., *A Museum in the open*, Tashkent, Gafur Gulyam, 1981.

- Pugačenkova Galina A., *Chefs-d'oeuvre d'architecture de l'Asie Centrale. XIV - XV Siecle*, Les Presses de l'UNESCO, 1981.
- Quaranta novelle di H. C. Andersen*, Milano, Hoepli, 1984 (ristampa).
- Ravenna, Patrimonio dell'umanità*, Forlì, Abaco edizioni, s.d.
- Romana Pictura, La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, a cura di Angela Donati, s.l., Electa, 1998, catalogo dell'omonima mostra a Rimini.
- Safadi Yasin Hamid, *Islamic Calligraphy*, Londra, Thame & Hudson, 1978.
- Said Edward, *Orientalism*, Londra, Penguin, 2003.
- Sanpaolesi Piero, *Santa Sofia a Costantinopoli*, Firenze, Sadea/Sansoni Editori, 1965.
- Schiltz Véronique, *Gli Sciti, dalla Siberia al Mar Nero*, s.l., Electa/Gallimard, 1995.
- Scholem Gershom, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Milano, CDE, 1989.
- Schubert von Soldern Zdenko Ritter, *Die Baudenkmale von Samarkand*, Vienna, Allgemeine Bauzeitung, II vol., 1898.
- Scott Philippa, *Turkish Delights*, Londra, Thames & Hudson, 2001.
- Simboli sacri: Gli Egizi*, Milano, Armenia, 1998.
- Simboli sacri: I Celti*, Milano, Armenia, 1998.
- Smolik Julius, *Die Timuriden Baudenkmale in Samarkand*, Vienna, 1929.
- Spinelli Anna e Langella L., *Arte Islamica: la misura del metafisico*, (in corso di pubblicazione).
- Spinelli Anna, *Analogie tra tappeti e mosaici – Mosaici pavimentali. Tessuti e tappeti: iconografie comuni*, Universitas Domus Mathae, Ravenna, AA 1998/1999.
- Spinelli Anna, *Dal Mare di Alboran a Samarcanda, Diario dell'ambasciata castigliana alla corte di Tamerlano (1403-1406)*, Ravenna, Fernandel, 2004.
- Spinelli Anna, *Elementi di similitudine tra la tomba di Teodorico e altre costruzioni di appannaggio regale in Asia Centrale*, in: *Ravenna Studi e Ricerche*, VI/2, 1999, pp. 75-88.
- Spinelli Anna, *Giochi di luce nel tempo – Il mosaico interpretato. Geometrie di luce: l'ordine sublime nell'universo, il misticismo dell'arte sacra, la fede semplice del quotidiano*, Universitas Domus Mathae, Ravenna, AA 2003/2004.
- Spinelli Anna, *Il mare e l'acqua nei mosaici di Ravenna: le simbologie che accompagnano la vita*, Universitas Domus Mathae, Ravenna, AA 2002/2003.
- Spinelli Anna, *Il sigillo di Tamerlano*, in: *Annali*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, vol. 56, fasc. I, pp. 119-130.
- Spinelli Anna, *L'abside e il mihrāb*, pubblicato da Universitas Domus Mathae, Ravenna, AA 2005/2006.
- Spinelli Anna, *L'uomo e l'ambiente – L'ideale della natura: Il Giardino del Paradiso*, quaderno pubblicato da Universitas Domus Mathae, Ravenna, AA 1999/2000.
- Spinelli Anna, *La danzatrice, l'orante e l'angelo*, quaderno pubblicato da Universitas Domus Mathae, Ravenna, AA 2004/2005.
- Spinelli Anna, *La quotidianità nelle scene a mosaico*, Universitas Domus Mathae, Ravenna, AA 2000/2001.
- Spinelli Anna, *Le iscrizioni sui monumenti di Samarcanda costruiti durante il regno di Tamerlano*, Tesi di laurea, AA 1989-90, Venezia.
- Spinelli Anna, *Per terra e per mare. Grandi vie di comunicazione*, Universitas Domus Mathae, Ravenna, AA 1997/1998.
- Spinelli Anna, *Per una più comprensiva lettura di alcuni simboli presenti nei pavimenti musivi del San Vitale di Ravenna*, in: *Ravenna Studi e Ricerche*, V/2, 1998, pp. 119-134.
- Spinelli Anna, *Per una storia del mosaico ceramico*, in: *La cultura dell'Islamismo*, a cura di Maria Bianca Gnani Montelatici, per il Provveditorato agli Studi e l'Assessorato Istruzione della Provincia di Ravenna, 1998, pp. 133- 159.
- Spinelli Anna, *Sguardi dalla preistoria*, Ravenna, 2020.
- Srivastava Ashok Kumar, *Mughal Painting*, Delhi, 2000.
- Stocchi Sergio, *L'Islam nelle stampe*, Milano, BE-MA, 1988.

- Stock Gabriele, *Das Samanidenmausoleum in Bukhara*, in: *Archaeologische Mitteilungen aus Iran*, vol. 22, 1989, pp. 253-90; vol. 23, 1990, pp. 231-60; vol. 24, 1991, pp. 223-46.
- Storoni Mazzolani Lidia, *Vita di Galla Placidia*, Milano, Rizzoli, 1975.
- Strika Vincenzo, *Origini e primi sviluppi dell'architettura civile musulmana*, Venezia, Istituto Tipografico Editoriale, 1968.
- Stutley Margaret e James, *Dizionario dell'Induismo*, Roma, Ubaldini, 1980.
- Taddei Maurizio, *India Antica*, Milano, Mondadori, 1972.
- Taddei Maurizio, *India*, Ginevra, Nagel, 1976.
- Taher Sabahi, *Cavalieri d'Oriente: coperte da cavallo e da sella*, Milano, Leonardo-De Luca, 1992.
- Talbot Rice David, *L'arte bizantina*, Firenze, Sansoni, 1966.
- Talbot Rice Tamara, *I Selgiuchidi in Asia Minore*, Milano, Il Saggiatore, 1969.
- Tessa Paul, *Tiles for a beautiful home*, Londra, Merehurst Press, 1989.
- The Cambridge History of Iran*, vol. 6, a cura di Peter Jackson e Laurence Lockhart, Cambridge, Cambridge University Press, Londra, 1986.
- The decorative art of Arabia, Prisse d'Avennes*, Londra, Studio Editions, 1989.
- The Mosque*, a cura di Martin Frishman e Hasan-Uddin Khan, Londra, Thames & Hudson, 1994.
- Treasures of Islam*, Ginevra, Artline, 1985.
- Tucci Giuseppe, *Stupa – Art, Architectonics and Symbolism*, in: *Indo-Tibetica I*, a cura di L. Chandra, ristampa pubblicata da Rakesh Goel per Aditiya Prakashan, Nuova Delhi, 1988, pp. v-xxxiv.
- Vaughan William, *L'arte romantica*, Milano, Mazzotta, 1982.
- Verzone P., *L'architettura georgiana e l'architettura Romanica*, in: *XX Corso sull'Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna, Longo, 1973, pp. 423-46.
- Vidale Massimo e Del Mare Cristina, *Il corallo nel gioiello etnico indiano*, Napoli, Electa, 1999.
- Volbach W. Fritz, *Il tessuto nell'arte antica*, Milano, Fabbri, 1966.
- Volwahren Andreas, *Architettura Indiana*, Istituto Editoriale Italiano, Edizioni del Parnaso, s.l., 1969.
- Wheeler Mortimer, *Civiltà dell'Indo e del Gange*, Milano, Il Saggiatore, 1963.
- Wheeler Mortimer, *Splendori d'oriente*, Milano, Mondadori, 1965.
- Wood Christopher, *The Pre-Raphaelites*, Londra, Phoenix, 1997.
- Zolla Elemire e Del Mare Cristina, *Il corallo nella gioielleria etnica della Mongolia*, Napoli, Electa, 1997.