

LA MUSICA DEL SILENZIO E DELLE IMMAGINI



Tra le più recenti grandi scoperte di reperti artistici ravennati, nell'ultimo decennio del secolo scorso sono stati messi in luce gli ormai famosi mosaici della Domus dei Tappeti di Pietra. Una serie di pavimentazioni di circa 700 metri quadrati, con notevoli decorazioni geometriche in mosaico, risalenti ai secoli V e VI della nostra era.

Tra gli altri, due dei mosaici (si vedano le foto qui sopra), rivelano caratteristiche molto speciali. Si tratta di due *emblemata*, uno che ha come soggetto la figura presunta del Buon Pastore e uno la danza dei geni delle stagioni. Queste immagini peculiari hanno un elemento che li accomuna, ed è la musica, con il corollario della danza e la suggestione di canti che non ci è dato sentire, ma solo immaginare attraverso la vivacità delle rappresentazioni.

I due quadri possono costituire un punto di partenza per evocare un segmento di vita risalente a un'epoca di cui sostanzialmente ignoriamo ancora molto, e ci permettono di farlo proprio attraverso questa squisita espressione artistica. Siamo alle origini del Cristianesimo, quando il mondo mediterraneo, alla fine rovinosa di un'era di conquiste, accoglie una fede di speranza, e probabilmente vuole lasciarsi alle spalle quel che non può più tornare. E' un tempo in cui l'arte cristiana ancora non si è staccata da evocazioni familiari nell'immaginazione e nella configurazione delle immagini e dei simboli. Da quel tempo arrivano i due quadri, a rappresentare uno spaccato di vita, un desiderio, e forse le sue aspirazioni, legati dal filo della musica.

Cosa potevano o volevano significare? Cosa era caro a chi li ha voluti, agli artisti che li hanno così sapientemente realizzati? Che cosa resta di quel tempo e di quell'immaginario? Di lì a breve la liturgia cristiana avrebbe preso sempre più le distanze dal divertimento popolare di canti, suoni e danze¹. E tuttavia, sempre a Ravenna, esistono i coevi cortei di sante e santi nella basilica di Sant'Apollinare Nuovo, a loro volta evocativi di musiche ideali (si vedano le immagini alla pagina successiva). I personaggi di entrambi le rappresentazioni musive della basilica lungo la navata principale, sono raffigurati in movimento, in un andare calmo e ritmato per una processione cadenzata da un passo di danza. E forse non è così ardito pensarli realizzati a pochi decenni di distanza dal più recente dei due *emblemata*. I personaggi sono composti, seguendo un modo di cogliere il trascorrere del tempo attraverso la filosofia della musica; un modo di pensare la vita e la natura in un movimento ben orchestrato da valenze meditative e gioiose a un tempo. Si tratta di analogie, riferimenti, suggestioni ancora vivaci del linguaggio dell'arte, i quali possono condurci molto lontano, poiché possono ancora parlarci attraverso una muta espressione musicale, la quale

¹ Cfr. *Carmina Burana e altri canti della goliardia medievale*, Reese e Sachs.

rimane in qualche modo viva nella memoria universale, e le cui tracce possono essere recuperate, e nuovamente godute.



Il buon “vecchio” pastore

Si tratta di un'immagine realizzata probabilmente come fulcro visivo di un grande ambiente di ricevimento; qualcosa costruito per dire qualcosa di chi abitava la casa, del suo sentire e pensare. Il mosaico risale al VI secolo, quindi già ad un tempo di cristianizzazione pressoché completa delle terre in precedenza appartenute all'Impero Romano. Tuttavia esso sembra sintetizzare un insieme di concezioni familiari quanto rinnovate, in una forma di evoluzione tipica dell'arte ogni volta che avvengano cambiamenti epocali. Può perciò trattarsi di una mutata espressione del vissuto della giovane fede che tuttavia è ancora in via di sistematizzazione, poiché nel Cristianesimo dell'epoca sono presenti correnti di pensiero differenti tra loro, le quali talvolta verranno forzatamente cancellate come eresie. Nella nuova fede convivono substrati tradizionali più vecchi, ma ancora radicati. Si tratta di concezioni comuni, care e difficili da abbandonare per la gente - e perciò altrettanto diffuse - con cui l'organizzazione del nuovo clero deve confrontarsi, e con le quali il fedele deve imparare a non confondersi. Siamo in un tempo in cui ancora occorre trovare una via di mediazione che conduca per mano i neofiti verso un mondo nuovo e possibilmente compatto, dopo secoli di grandi e drammatici sommovimenti umani.

La scena dell'*emblema* parla ancora oggi per mezzo di un linguaggio d'arte universale e subliminale. Un linguaggio, quello dell'espressione artistica, in qualche modo ancora comprensibile, pure a tanta distanza di tempo. Occorre solo fermarsi a recuperare il possibile delle genti altre - ma in fondo non diverse da noi - che abitarono quella casa, e abitarono questo luogo. Solo lo fecero prima di noi. Il linguaggio artistico con cui è realizzato il bel quadro, è una forma espressiva dei cui valori certo tennero conto sia chi volle l'immagine che chi la realizzò; e lo fecero attraverso la tradizione figurativa, attraverso il sentito, le storie edificanti, mitologiche o fiabesche, che costituivano il patrimonio culturale del tempo e di questo luogo.

E' vero che dopo tanti secoli che hanno portato allo sviluppo della nostra cultura espressa attraverso la naturale mescolanza e ibridazione di linguaggi numerosi, compositi, e costantemente rinnovati in un divenire senza soste, si può provare senso di confusione se ci si avvicina a una figurazione tanto antica. Un'immagine di cui si comprende bene il suo sottintendere un messaggio non del tutto recuperabile, almeno attraverso le scarse reminiscenze culturali immediate di chi oggi lo vede. Complice anche la condizione lacunosa del mosaico, che di primo acchito mette in risalto lo sguardo della misteriosa figura centrale.

Esso è rivolto non direttamente a chi volesse avvicinarsi camminando, ma è come diretto a un "oltre" che il personaggio ha la prerogativa di vedere. Uno spazio dell'immaginato che sta proprio dietro noi che ci accostiamo incuriositi alla figura, quasi attratti dal suo magnetismo, come se essa ce ne volesse rendere consci. Uno sguardo che mira a un mondo di cui noi sembra dobbiamo far parte come lui, ma della cui potenza introspettiva ci rendiamo conto solo nel momento in cui incrociamo quegli occhi magnetici e disarmanti.

Se altre figurazioni di Buon Pastore, piuttosto frequenti nei mosaici dei primi secoli del Cristianesimo, ci hanno abituato a cogliere determinati simboli secondo valori ormai introiettati senza troppa attenzione - ma profondamente appresi dopo generazioni vissute nella via

della fede cristiana - c'è però qualcosa di diverso in questo *emblema*, che ci spinge a interrogarci oltre.

La misteriosa figura è posizionata al centro della campitura, e ha le gambe incrociate in una maniera particolare che può ricordare l'accento di un passo di danza pensato e fermato. Come un giullare, musico e danzatore, che durante la prova di una pantomima tradizionale, solo, in uno spazio aperto, si sia fermato a riflettere sui propri movimenti. Si è fermato a ripensare alla danza tutta, come a seguirne con la mente i giri e gli accenti codificati, e perciò sacri. Si è fermato per cercare di capire se la danza cui è deputato insomma, fosse come egli la intendeva. Il segno di quella riflessione, quasi in chiave onirica, appare attraverso le altre figurazioni che lo circondano. Dalla musica sospesa - letteralmente! - con il flauto appeso al ramo; ai pappagalli ispiratori che come due geni alati fuori campo seguono l'evolversi di quel pensiero. E lo benedicono.

Poi c'è la mano sinistra sul fianco che ricorda chiaramente un normale gesto di passo pensato, ancora da realizzare o studiare; mentre l'altra mano è allungata, quasi con posa meccanica e distratta, verso uno dei due agnelli in mezzo a cui il giovane si trova. Spettatori tranquilli e curiosi, essi sono fermi ai piedi del danzatore, sono il suo pubblico ideale.

Uno direttamente volto verso il protagonista, e uno che gira la testa verso di lui, i due mansueti animali sono cristallizzati in una posa che costituisce uno stilema universale nell'arte cristiana di quei secoli, e che tale resterà ancora a lungo. Rappresentano, a un primo livello elementare, lo scorrere del tempo così come lo si percepisce dalla luce del giorno. Dal sole che spunta a destra e si muove verso sinistra, dall'alba al tramonto, da tutto l'orbe illuminato e conosciuto. Così la figura



centrale si carica di un forte valore simbolico diventando il fulcro del tempo e dell'universo abitato, un tempo che nell'arte normalmente viene rappresentato attraverso la coppia di animali affrontati, e in tale postura fermati a guardare con riverenza l'oggetto simbolo di adorazione. Infatti l'agnello alla destra china il capo al danzatore; lo sguardo girato verso l'alto a coglierne i gesti e l'essere, in attesa dei movimenti di cui vorrà gratificare il mondo. Come un pensiero colto all'alba di un nuovo giorno; come lo stupore di vedere la luce, e del domandarsene la ragione con una fiducia rispettosa, incrollabile nelle potenzialità della vita. La stessa fede che il cristiano può avere nel pastore delle anime fattosi uomo. Si volge per lo stesso motivo anche l'agnello a sinistra; quello che rappresenta l'inesorabile fine del giorno, qualunque senso metaforico gli si voglia dare².

E' interessante a questo punto richiamare il confronto con la figura del Cristo come Buon Pastore così come è rappresentato nella lunetta settentrionale del Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, opera pressoché contemporanea (si veda l'immagine qui sotto). Tolte le differenze simboliche del personaggio in sé, si può notare come gli agnelli più immediatamente ai lati del Cristo siano raffigurati alla stessa stregua di quelli dell'*emblema* in questione. Quello di destra addirittura allunga il muso verso Gesù, la sorgente della luce; si sporge verso l'oggetto del sentimento di adorazione che vuol rappresentare. Quello di sinistra a sua volta è colto come se avesse fermato il passo e tendesse a voltarsi irresistibilmente verso la fonte della vera luce. Un passo congelato prima del tramonto, un messaggio di speranza che rassicuri prima di andare verso la notte ignota della morte, ma di tranquilla trasformazione per l'anima del cristiano. E non è la sola affinità tra le due figurazioni.



I piedi del Cristo nella lunetta nord del mausoleo di Galla Placidia sono a loro volta incrociati nella posa aggraziata di chi si è seduto interrompendo un incedere irresistibile quanto maestoso per la divinità che lo contraddistingue. I piedi del misterioso giovane nell'*emblema*, come si è detto mostrano una pausa pensosa in una danza immaginaria, o immaginata prima della sua esecuzione.

² Gli animali che vanno in due verso dove va il sole, fermati come colti da un improvviso pensiero, una riflessione sulla vita e sulla morte, una qualche concezione umana profonda di cui vengono investiti nell'arte, sono uno stilema comune non solo all'arte bizantina. Sono presenti in esempi arcaici nel mondo persiano così come, in seguito nel mondo islamico. Sono celebri quelli del mosaico con l'albero di melograno nella sala di ricevimento del castello omayyade di Khirbat al Mafgār nella regione siro-palestinese e risalente all'VIII secolo. Ancora, tutta l'arte bizantina e quelle successive per molti secoli fino all'araldica medievale presenteranno coppie di animali affrontati con al centro un simbolo di creazione, di vita, di patto consolidato tra la divinità e l'umanità. Altri begli esempi ravennati sono nei pulvini dell'abside vitaliana a Ravenna.

Una danza che ancora in quel tempo si può visualizzare come pantomima sacra, prima che le autorità cristiane la proibiscano del tutto poiché danzare è pericolosamente associato con altri culti, con possibili eccessi cui il clero, gradualmente, non vuol più lasciar spazio. Inoltre, pur indossando una veste corta, la figura del nostro *emblema* porta fasce e calzari a coprirsi le gambe. Una caratteristica insolita nelle figurazioni del Buon Pastore, anche quando egli sia rappresentato da un vero pastore abbigliato così come lo si può vedere comunemente in quel tempo³.



Dettagli

L'abito del pastore nell'*emblema* del mosaico ravennate ha a sua volta caratteristiche non comuni. Intanto il colore, che è un raro blu. Tinta difficile da ottenere nell'antichità e per buona parte del Medioevo, e per questo costosa, è insolito individuarla nella veste di una figura che ostenta un'attività modesta - benché d'invito alla contemplazione - come quella della pastorizia. Già in altro momento si è fatto notare come anche il Buon Pastore del mausoleo placidiano abbia una particolarità legata a questo colore⁴. Il Cristo del mausoleo infatti, è rappresentato vestito con una tunica coloro oro, il che lo avvicina al valore solare e divino della sua missione, ma diversamente da tutte le altre figure dell'arte bizantina con tuniche lunghe segnate da clavi che rinforzano le cuciture, i nastri sono inaspettatamente blu. Colore legato a valenze di morte e resurrezione; colore pregiato⁵. Il pavone, che una tradizione antica quanto comune all'Eurasia assume come simbolo di incorruttibilità alla morte, ha una livrea dello stesso tono. I faraoni egiziani indossavano gioielli e abiti in questa tinta. Il prezioso lapislazzuli condivide storicamente il medesimo senso assoluto. Il blu per la tintura dei tessuti era raro e costoso nell'antichità. In ambito mediterraneo venne lavorato soprattutto in Egitto, acquisito dall'India forse grazie alla tradizione commerciale eurasiatica già in epoca faraonica. Il mondo copto avrebbe proseguito l'arte della tessitura e del ricamo con

³ Si confronti questa immagine con quella di un altro celebre mosaico di buon pastore molto simile per la simbologia, in un precedente mosaico pavimentale di Aquileia (IV secolo, basilica meridionale), nell'immagine di questa pagina. In quest'ultimo la figura del pastorello calza sandali di modesta fattura, benché abbia le gambe fasciate, per motivi che si analizzeranno qui di seguito.

⁴ Spinelli, *La quotidianità nelle scene a mosaico*; <http://www.endasravenna.it/wp/pagine-darte/tracce-di-quotidianita-nelle-scene-a-mosaico-ravennati/> (in questa stessa raccolta web), e *Arte islamica. L'architettura timuride* (Il blu, p. 144 e seguenti).

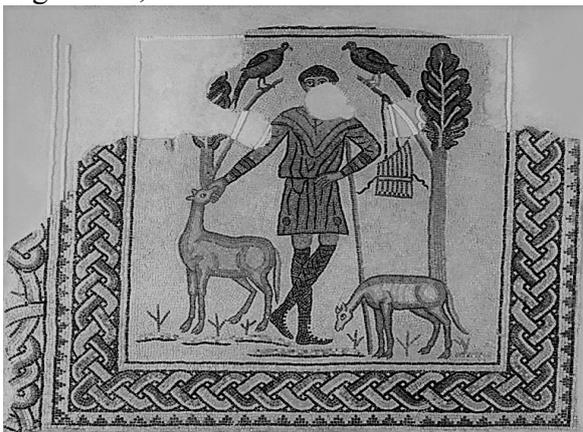
⁵ Esistono ancora clavi di tessuto di produzione copta musealizzati oggi, di colore blu. Cfr. Du Bourguet; Volbach; Paine; Michalowski; Rizzardi; e in particolare D'Amicone.

esportazioni di tessuti spesso con elementi in blu⁶. Occorrerà quasi un altro migliaio di anni perché il blu diventi un colore accessibile e comune nella tessitura. Accadrà quando la produzione di indaco indiano verrà potenziata da colonizzatori stranieri. Altri tentativi fatti con sostanze vegetali in Europa nel Medioevo avrebbero avuto successo modesto poiché il blu, nei tessuti, tendeva a virare verso un grigioverde cupo e indeciso⁷.



Così il nostro misterioso pastore uscito da un'abitazione privata, oltre a calzari di buona fattura indossa un abito improbabile per il suo mestiere. Un abito che sottolinea una volta di più il suo valore simbolico: l'essere e il non-essere ciò che appare. Abito che alla base e agli avambracci mostra ricami applicati, usanza comune all'epoca⁸. Di nuovo qualcosa di pregiato, di importato probabilmente a sua volta dall'Egitto copto, il quale sforna nastri e ricami per decorare vesti con cui sono abbellite - talvolta letteralmente caricate - le tuniche di sovrani e santi nell'iconografia, di generali e dame, di diaconi e vescovi. Basta soffermarsi ad osservare l'abbigliamento dei personaggi smaglianti di colori nell'abside della basilica di San Vitale, sempre a Ravenna.

Se si confronta la figura di questo pastore, snello come un danzatore, con quello simile già citato di Aquileia, non si può non notare la differente raffinatezza del vestire. Tanto più che entrambi indossano, portandolo sulle spalle, un altro capo. Una specie di scialle alto e frangiato, presumibilmente in lana grezza quello aquileiano; una mantella dello stesso tipo quello ravennate. Benché quest'ultima possa apparire addirittura cucita come un'imbottitura sopra la veste elegante, a ribadire la raffinatezza del misterioso personaggio. In entrambe i casi i panni ricordano la vestizione della toga virile, tradizione tutta romana⁹.



⁶ Cfr. la bibliografia delle due note precedenti.

⁷ Era più precisamente noto come *berrettino*.

⁸ Spinelli, *La quotidianità nelle scene a mosaico*, e la versione aggiornata <http://www.endasravenna.it/wp/pagine-darte/tracce-di-quotidianita-nelle-scene-a-mosaico-ravennati/>. Ricami applicati alle vesti, vistosamente elaborati, sono ben visibili nell'abside di San Vitale a Ravenna, negli abiti della maggior parte dei personaggi rappresentati. I reperti archeologici sparsi in vari musei del mondo, generalmente ben conservati, permettono di confrontare i modelli in voga. Cfr. la bibliografia specifica citata più sopra alla nota 4.

⁹ Cfr. Kybalová, Herbenová, Lamarová, *Enciclopedia illustrata del costume*.

Mantelli di lana, di qualunque foggia e pregio, rimandano inevitabilmente a una stagione: l'inverno (si vedano le immagini alla pagina precedente in fondo). Un inverno che appare vicino alla fine nell'*emblema* ravennate, dove le pecorelle che si sono fermate, in un andare già cauto, stanno tra i primi germogli su un terreno che mostra ancora tracce di neve. Una neve che, più schematica, sembra segnare con una fascia altrettanto grigia il terreno ai piedi del pastore aquileiano. Neve che giustifica scialli e coprispalle così come le fasce alte alle gambe. Neve che nel mosaico di Aquileia è interrotta da rametti ghiacciati appena visibili, mentre in quello di Ravenna sta già chiaramente fondendo, poiché ha lasciato spazio ai primi rametti a tre foglie - simbolo di abbondanza e rigoglio - i quali spuntano nitidi e turgidi. Un messaggio di speranza dunque. Paesaggio forse esposto più a lungo ai venti settentrionali quello di Aquileia, un poco meno quello ravennate, se si vuol considerare la possibilità di un momento dell'anno preciso preso in considerazione nelle due figurazioni.

Ancora, mentre il pastorello di Aquileia tiene in mano (ma senza accennare a suonarlo), un flauto di Pan, quello ravennate, sorprendentemente, l'ha messo da parte. L'ha lasciato appeso ad un albero, alla destra per chi guarda la figura, dal lato dell'alba, dell'inizio del giorno e del tempo; il luogo del passato forse. Il giovane misterioso sta con la mano protesa verso l'agnello a sinistra come si è detto, verso l'evoluzione di ogni cosa, il futuro, così come la speranza della luce dopo la morte; la luce portata da una nuova fede. Il più "povero" pastore aquileiano invece arranca in uno spazio vuoto e immaginario, esibendo uno strumento simile verso sinistra. Forse auspicando un tempo futuro prossimo in cui sarà di nuovo possibile suonarlo e gioire tra cori celesti che premiano il fedele mite e fiducioso. Così come in primavera era normale fare musica e incontrarsi fra giovani¹⁰.

Il pastore ravennate in blu, che con lo sguardo sembra andare ben oltre il tempo e l'apparenza di chi guarda, dall'icona rarefatta in cui si erge, ha alle spalle due guardiani formidabili per la sua scelta di appendere il flauto ad un albero: i pappagalli. Quanto all'albero con lo strumento, la pianta è resa con uno stilema di maniera, speculare a quella che sta dietro l'agnello a sinistra che si volge. Albero parte di una coppia che rappresenta una soglia misteriosa, quella evocata del tempio salomonico introdotto da due mitiche colonne. Queste ricompariranno spesso nell'arte agli ingressi di absidi nelle chiese, a incorniciare figurazioni di santi e di eventi religiosi¹¹. Saranno evidenti anche nelle arti di buona parte del mondo orientale. In quella islamica del Vicino Oriente, che dall'arte bizantina ha ereditato simboli e stilemi, saranno presenti già dal secolo successivo, ove le nicchie dei *mihṛāb* che indicano il fulcro, la direzione di preghiera perfetta¹², si rispecchiano spesso negli ingressi ad arco che sala di preghiera. Con la absidi in fondo alle basiliche¹³.

Soglia del sacro dunque quella la stabilità e la forza date da un al fedele. Nel nostro caso il simbolo del fedele perfetto così una teofania del Cristo, come lunetta già citata del mausoleo soglia mistica sta, fermo (i fermato la danza), ma pronto a destra tesa verso l'agnello), e a sinistra forte sul fianco, dal china il capo fiducioso).



introducono alla stessa medesima valenza delle racchiusa tra due colonne, Dio unico e onnipotente pastore può essere come rappresentabile in per esempio quella nella placidiano, che su quella piedi incrociati che hanno portare soccorso (la mano difendere (la mano lato in cui l'altro agnello

¹⁰ Cfr. nota 1.

¹¹ Il valore apotropaico dei due alberi/colonne è ancora evidente nel paesaggio nelle coppie di alberi agli ingressi di grandi abitazioni rurali, comuni nel ravennate e nelle aree di campagna limitrofe.

¹² Cfr. Spinelli, *L'abside e il mihṛāb*, e *Arte islamica: la misura del metafisico*.

¹³ Si veda l'immagine dell'abside della basilica di Sant'Apollinare in Classe (VI secolo).

Quanto al pappagallo, esso ha un lungo e ricco sodalizio con l'arte cristiana dei primi secoli, ove appare spesso, di solito in coppie, come nell'esempio in questione e con un nastrino rosso al collo, appena visibile anche qui nell'*emblema*. E' simbolo di bellezza e intelligenza, soprattutto della parola, della memoria, dell'amore come dello sdegno e della fermezza¹⁴. Doni e qualità superiori, tutte divine dunque, che ben si legano a un'idea del Cristo e della sua missione. I due pappagalli sono stati realizzati da un artista che forse non ne conosceva l'anatomia, poiché il corpo e le zampe sono simili piuttosto a quelli dei polli sultani, altro simbolo all'epoca ancora diffuso nell'arte cristiana¹⁵ (si veda il dettaglio dal mosaico della Cappella Arcivescovile di Sant'Andrea (495), qui a destra). Nella loro schematizzazione, i due uccelli presentano una certa forma di simmetria. Infatti hanno i piedi color arancio quello a destra e rosso scuro l'altro, mentre l'inverso accade per i becchi, resi in maniera semplicistica. La stessa superficialità si riscontra nella resa della livrea, più blu che verde¹⁶, ma che forse è un'eco voluta dell'abito del personaggio. Una veste a sua volta anomala come si è visto, così come altrettanto anomala è l'acconciatura del giovane, a quanto si può notare a questo punto. Tutt'altro che mediterranea, se la si confronta con altri personaggi delle figurazioni musive bizantine, l'unica affinità - vicina quanto a collocazione spaziale - è riscontrabile nei soldati della guardia di Giustiniano nel quadro absidale all'interno della Basilica di San Vitale¹⁷ (si veda il dettaglio qui sotto). Forse non è una stranezza, ma un semplice riferimento familiare al proprietario della casa, o all'ambiente del mosaicista. Il mosaico, va ricordato, si trovava a Ravenna, città di confine del nucleo del mondo romano. Una città dove i Goti si erano insediati per evitare problemi coi latini ancora gelosamente arroccati nelle loro terre, nei loro privilegi, nella loro tradizione¹⁸.



Dettagli importanti quelli dell'*emblema* e della sua figurazione ibrida quanto evocativa di tradizioni rituali antiche migrate in una nuova fede, accolte con riserva, ma pur sempre accolte, in un tempo di cambiamenti, in una città ai margini di regni in dissolvimento, da un misterioso committente testimone attivo del suo tempo. Un committente che forse ha scelto in prima persona tutti i dettagli della figurazione e non solo. Una scelta è sottesa probabilmente anche nei colori usati per la figurazione e per il resto del pavimento. Il blu del Buon Pastore e dei pappagalli, il colore celeste per eccellenza ricompare nella matassa di cornice che racchiude, protegge ed esalta con forza - oltre che con la perizia tecnica dei mosaicisti - il trionfo mistico dell'*emblema*. Il nastro blu della treccia si lega a quello bruno della terra, come a mostrare un patto saldo tra il Cielo e il mondo umano; sancito dal colore giallo caldo del terzo nastro: il colore dell'oro, della luce, soprattutto quella divina che illumina il mondo. Non si tratta di uno spingersi troppo oltre, di un'ipotesi fantasiosa, poiché da quel che resta della pavimentazione, si vede chiaramente

¹⁴ Cfr. Cattabiani, *Volario*, e Ortali.

¹⁵ Per il pollo sultano (*Porphyrio porphyrio*) e la sua simbologia di mansuetudine e prudenza, nonché beneaugurante, cfr. Spinelli, *Il mare e l'acqua nei mosaici di Ravenna: le simbologie che accompagnano la vita*, e Ortali. Si trattava all'epoca di animale ancora presente nelle paludi della regione, quindi facilmente individuabile e altrettanto esotico nell'aspetto come il pappagallo. Il blu della sua livrea è simile a quello del pavone, come già detto sopra.

¹⁶ Ibidem. La livrea del pollo sultano è di un bel blu lucente e iridescente, affine a quello del pavone - simbolo di incorruttibilità dell'anima e nel Cristianesimo più specificamente di resurrezione. Pappagalli, pavoni e polli sultani costellano i mosaici bizantini a indicare una simbologia diffusa ricca di messaggi di fede. Cfr. Ortali.

¹⁷ Sulle origini nordiche dei militari scelti della guardia giustiniana cfr. Spinelli, *La quotidianità nelle scene a mosaico*, e la versione aggiornata <http://www.endasravenna.it/wp/pagine-darte/tracce-di-quotidianita-nelle-scene-a-mosaico-ravennati/>.

¹⁸ Cfr. Ravenna, *la città che sale. Da Teodorico al XX secolo, città, cultura e spazio urbano*, a cura di Elisabetta Maraffa e Enzo V. Moroni, Ravenna, Anastasis, 1993.

che il modello è realizzato con raffinata sapienza, mantenendo gli stessi tre colori. I nastri corrono ritmicamente intrecciati in un arabesco armonico quanto saldo, una rappresentazione del patto simbolico e costante tra il favore divino e la vita umana, quel patto tra il Cielo e la Terra sancito dalla Luce dorata/divina che permette la vita in ogni sua forma, ad ogni livello, sia fisico che metafisico¹⁹.



Un Buon Pastore dunque che sta un passo avanti rispetto ad altre comuni figurazioni dei primi secoli della nostra era; una somma di simboli raffinati atti a suscitare pensiero e devozione profondi. Un quadro che, come un tappeto ricamato, è stato sciorinato a terra - se ne vedono le frange intorno secondo una moda comune da secoli in tutte le aree di influsso romano e cristiano - per essere contemplato.

Dettagli: quell'anacronistico flauto di Pan.

Pan, divinità arcaica assunta tra gli dei, ma non tra quelli esclusivi dell'Olimpo, condivide con altre figure mitologiche antiche un attaccamento semplice alla vita nelle sue manifestazioni più elementari. Retaggio di un tempo precedente la conquista dell'Arcadia è simbolo di vita pastorale o boschereccia, di un attento vigilare sulla ciclicità del tempo terreno. Come Ade, Persefone, Demetra ed Ecate, Pan non è ben accetto tra gli dei. La tradizione vuole che visse in Arcadia pascolando le greggi e allevando le api. Si tramanda che partecipasse alle veglie delle ninfe montane e aiutasse i cacciatori a snidare le prede. Pigro e di buon carattere, come solo può esserlo chi vive in fiducioso contatto con la natura, se disturbato poteva lanciare un grido terribile capace di spaventare qualunque intruso, generando in lui il "timor panico". Gran seduttore di ninfe, si vantava di essere stato capace di accoppiarsi con tutte le Menadi ubriache di Dioniso. Compagno di vagabondaggi di quest'ultimo, a sua volta divinità dalle complesse origini orientali composite, Pan si divertiva ancora di più a spaventare i viaggiatori che attraversavano i boschi con grida inarticolate; le stesse che suscitavano panico.

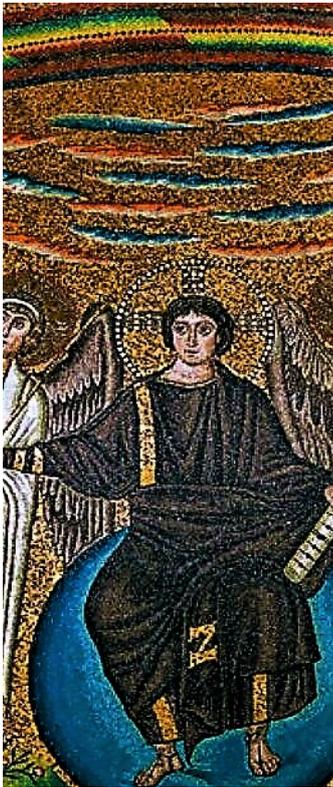
Tra le sue prodezze amatorie, una di quelle mancate fu per la casta ninfa Siringa, la quale, per sfuggirgli, una volta vistasi senza scampo sulle rive del Ladone, si trasformò in giunco con l'aiuto delle altre ninfe del fiume. Pan non riuscì a individuarla, perciò prese a tagliare cannuccie a piene mani, e forse proprio nella sua smania delusa si mise a soffiare dentro ciascuna per trovare la fanciulla, invano. Tuttavia il gesto gli permise di scoprire i suoni differenti degli steli diversi per lunghezza e luce, così che ebbe l'idea giusta per costruire lo strumento. Ma per lo stesso perse presto interesse lasciandolo cadere a terra, da dove Ermete lo avrebbe raccolto per copiarlo e poi rivenderlo al curioso Apollo, vantandosi di averlo inventato di persona. Altre storie ci dicono che Pan, quando vagava al seguito di Dioniso e delle Menadi, suonava il proprio flauto accompagnato

¹⁹ Cfr. Spinelli, *Analogie tra tappeti e mosaici; Per una più comprensiva lettura di alcuni simboli presenti nei pavimenti musivi del San Vitale di Ravenna;* e *Per una più comprensiva lettura di alcuni simboli presenti nei pavimenti musivi del San Vitale di Ravenna.* Nelle due immagini sopra, esempi di cornici a trecce. A sinistra, resti del pavimento del sacello originale dedicato a San Vitale, soppresso per far posto alla basilica del VI secolo. A destra, uno dei lacerti musivi pavimentali della chiesa di San Giovanni Evangelista risalenti al XIII secolo. Si nota come la perizia nella resa sia scaduta, ma i simboli tradizionali restino.

dalle Oreadi, ninfe montane; le stesse che accompagnavano Artemide, dea lunare della natura, sorella del solare Apollo. Nomi che ritornano dunque, così come sono ritornanti i nodi interiori che proiettati in esterno generano i personaggi mitologici, tanto familiari da non venire mai abbandonati del tutto lungo la storia²⁰.



Secondo altre tradizioni, affine di aspetto a Pan fu proprio Dioniso. Si narra che egli, insieme ai satiri, condividesse la vita boschereccia. Un'altra tradizione vuole che egli inserisse in questo mondo bucolico la coltivazione della vite e la sua diffusione come bevanda inebriante per le cerimonie religiose. Il suo mito sfuma per molti dettagli e imprese in quello del persiano Mitra, che fu divinità del Sole, della fertilità e della luce, assommando in sé sia caratteristiche di Dioniso, di Apollo e di Pan.



Diversi attributi di Dioniso sarebbero stati accolti nel Cristianesimo delle origini. Figlio di una dea lunare dalle molte forme a seconda dei luoghi di culto, ne diventava l'incarnazione primaverile di resurrezione, mentre la dea, vergine e madre, veniva con lui assunta al cielo. Secondo altre leggende la figura di Dioniso e quella di Apollo si fondono in storie parallele e sovrapposte, quanto diffuse. Tanto che tra le prime teofanie del Cristo, apparirà quella che lo vede nell'espressione artistica come un giovane bellissimo immerso nella luce solare²¹ (si veda qui a sinistra il dettaglio dal catino absidale della basilica di San Vitale, VI secolo). A Dioniso erano state sacre pantere e tirsi che nel Cristianesimo dei primi secoli sarebbero stati mantenuti nell'arte religiosa per sottolineare il senso di morte e resurrezione²².

... E un calendario tutto italiano!

E' dei miti conservare memorie sfumate e riscritte, a seconda dei luoghi e delle genti attraverso i secoli, e tra tutte le divinità arcaiche tipiche di un mondo ancora immerso nella natura, si associa a quelle classiche di Pan e Dioniso un dio italico di fecondità e di vino che unisce entrambe le emanazioni in sé: Libero. Divinità della campagna, Libero rimase nel pantheon romano anche dopo l'acquisizione di tradizioni classiche, associato prima, e confuso poi, con Bacco. Il diciassette di marzo si celebrava a Roma la festa di Libero-Bacco, durante la quale le donne anziane, coronate di edera come un tempo le baccanti, sacrificavano focacce per conto di chiunque lo richiedesse. Alla stessa data tradizionalmente i giovani indossavano la *toga virilis*²³, e come ricorda Columella, soffiavano il *favonium* e il *corus*²⁴. Entrambi provenienti da Ovest-Nord-Ovest, sono precocemente caldo il primo, corrispondente al nostro foehn, mentre sferza gelido il secondo.

²⁰ Cfr. Bolen, *Le dee dentro la donna*, e *Gli dei dentro l'uomo*.

²¹ Si veda la figura del Cristo nel catino absidale della basilica di San Vitale.

²² Pantere e tirsi sono chiaramente visibili ancora sull'ingresso al mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, nel fregio marmoreo sopra l'attuale accesso, realizzato con marmi di reimpiego; visibile in alto in questa pagina.

²³ Mantello di lana che gli uomini, cittadini romani, avevano il diritto (e l'obbligo), di usare una volta raggiunti i 15/17 anni.

²⁴ Petavius, pag. 7.

Il suo nome resta in quello dialettale della corina, corrispondente al maestrale. Segni tutti delle alternanze climatiche della primavera, della sua instabilità, la quale può far spuntare germogli precoci sotto le ultime nevi, come quelle che si trovano ai piedi del pastore vestito di blu, con una non equivocabile toga virile.

Libero aveva una compagna, antica quanto lui, che parimenti soprintendeva alla ciclicità della natura. I romani la trasformarono in Proserpina, affine a Persefone, rapita dal signore degli inferi, figlia di una dea delle messi, Demetra. La Proserpina romana assommava in sé sia le valenze della Kore-Persefone che della madre Demetra. E' interessante ricordare, come la tradizione che voleva Persefone di ritorno ad ogni primavera nel mondo dei vivi presso la madre, si sommi a quello della divinità lunare Semele. Quella madre di Dioniso altrettanto immortale e dal mito simile. Un mito che si confonde con quello di Ecate, di Diana, di Selene, in una ciclicità lunare rassicurante quanto fantastica e miriamorfica. Un calendario che quotidianamente poteva misurare la vita attraverso i movimenti della natura.

La maggior parte delle divinità fin qui ricordate era collegata a riti scanditi da musiche, da canti e da danze per quanto scomposti. Musica quindi come accompagnamento naturale per non allontanarsi dai ritmi, presi in senso temporale ampio, per meglio inserirsi nella ciclicità calendariale. Una ciclicità che il Cristianesimo farà scivolare verso nuove misure, relegando la musica, anche quella sacra priva di connotazioni pagane, a un ruolo men che secondario. Il pastore dall'abito blu ha appeso la siringa a uno degli alberi che come colonne mistiche incorniciano la sua apparizione. Lo strumento inerte appare alla sua sinistra, dalla parte dove sorge il giorno, il lato del passato mentre egli al centro è un apollineo sole di mezzogiorno, benché la stagione in cui è ripreso sia ancora fredda. E' tuttavia la stagione che introduce il nuovo anno, e che auspica perciò una nuova era. La stagione in cui i ragazzi venivano accolti tra gli uomini iniziando, come il tempo, una nuova vita. Qualcosa di simile a ciò che accade in un'epoca in cui la nuova fede prende sempre più piede.

La danza dei geni delle stagioni



Sono figure emblematiche quelle che appaiono nel pavimento ravennate del IV secolo, felicemente perdute in una danza eterna in cui, nonostante esse si tengano per mano, guardano ciascuna in direzioni diverse, come incuranti di se stesse e del mondo, perse nei propri pensieri, o forse solo nel

proprio essere. E intanto il Tempo suona, in piedi là dove si vuol far iniziare l'anno, tra l'inverno e la primavera, con lo sguardo ancora più distante.

Il grande pavimento in cui il bel quadro è inserito, è un ossessivo memento al quattro (si vedano le due immagini successive), in forma di quadrilateri, di croci, di nodi a quattro capi, fiori a quattro petali, di tutto ciò che ripete incessantemente dello scandire del tempo sulla terra di quel mondo antico e prestigioso. Forse non è casuale che proprio solo nel fulcro di tutta la composizione musiva, il quadro con la danza, l'equilibrio quaternario sia interrotto con l'aggiunta di una quinta figura, quel Tempo che col numero cinque si avvicina a valori saturnini di morte e rinascita.



Cinque sono i lobi delle foglie d'edera, ornamento delle baccanti che cantano e danzano nei culti dionisiaci. La foglia d'edera è simbolo del perdurare della tenace forza vegetativa della natura; ma un'identica conformazione ha anche la foglia della vite. Dioniso, che tra l'altro presiedeva all'autunno, si serviva della vite per provocare ebbrezza mistica, ma usava il potere dell'edera per ottenere una bevanda che dava il delirio della follia senza ritorno in chi si rifiutava di onorare il suo culto, sfruttando i poteri medicamentosi della pianta. Cinque sono le dita della mano, la sede per eccellenza del potere fattivo. Numero strano il cinque, che i pitagorici non prendevano in considerazione per sviluppi mistici di pensiero. Esso è tuttavia il numero di petali di base della maggior parte dei fiori.

Il Tempo del quadro ha uno sguardo rivolto all'alto e non ai quattro personaggi, suona seguendo un'ispirazione che esula dalla temporalità ciclica che presiede alla vita sulla terra. Sta in disparte, e tuttavia è la sua musica che fa andare il mondo, persino emanazioni sovrumane quali i quattro geni delle stagioni. Di cinque giorni è composta la settimana più antica: l'altro ieri, ieri, oggi, domani e dopodomani. L'astrologia scrive attraverso pentacoli e pentagoni le orbite dei pianeti importanti dello zodiaco, ciascuno posto a governare un settore della vita umana, e ciascuno legato in qualche modo al numero cinque²⁵. Le orbite di Giove e di Saturno, i due pianeti lenti che marciano gli eventi importanti della vita, collimano ciclicamente a formare due pentagoni intrecciati tra loro

²⁵ Cfr. Endres e Schimmel, *Dizionario dei numeri*; Ifrah, *Storia universale dei numeri*; Joseph, *C'era una volta un numero*.

sull'eclittica dello zodiaco. A parte Sole e Luna, i luminari del calendario zodiacale, sono cinque i pianeti che presiedono agli eventi della vita: Mercurio, Venere, Marte, Giove e Saturno²⁶.



Interessante notare che il Tempo indossa un abito simile a quello dell'Estate, come a ricordare tutta una serie di tradizioni legate al solstizio estivo come inizio di un altro tempo. Una forma di equilibrio visivo che forse rispecchia quello incontrovertibile di ogni cosa²⁷.

L'affinità tra la figura del Tempo in questa scena e il "Buon Pastore" dell'*emblemata* descritto all'inizio di questo lavoro, tocca anche lo sguardo, che in entrambe è volto verso l'alto, verso qualcosa che sta fuori dal quadro, che sfugge, come l'umana comprensione per i segreti della ciclicità della vita e del mondo.

Il Tempo porta un copricapo con una falda che sembra poter essere abbassata; per proteggersi dal caldo, o forse per proteggersi dal freddo. Magari un segno delle possibilità tanto

misteriose che si alternano nel quotidiano. Uno sguardo da vicino mostra che alla base del copricapo sono intrecciati, in forma abbastanza semplificata, fiorellini piccoli e decisamente viola. Ma se le stagioni si presentano con gli attributi vegetali tipici del loro periodo, perché il Tempo in sé sarebbe stato coronato di violette?

Violette, ciclicità, alternanze

Si narra che la ninfa fluviale Io, figlia di un re devoto a Era, fosse la più bella tra le sacerdotesse del tempio dedicato dal padre alla dea. Zeus, come sempre incapace di resistere alla bellezza, si innamorò di lei e le ordinò di recarsi sulle rive del lago di Lerna per incontrarla. La fanciulla dovette obbedire, e il padre degli dei, per proteggersi dall'indiscreta e gelosa consorte, confuse il giorno con la notte in quel luogo con nubi strane - o nebbie e brume - tanto che finì per attirare davvero l'attenzione di Era. Questa raggiunse il luogo, ma Zeus trasformò immediatamente Io in una giovenca bianca. Questa piacque alla dea, tanto che la pretese in dono dal consorte. Egli non poteva a questo punto accrescere i suoi sospetti con un rifiuto, perciò gliela dette. Era, non convinta del tutto, portò il bell'animale a Micene da Argo perché la custodisse, e la fanciulla nella sua nuova forma iniziò a patire per non sapere di che cibarsi. Fu Zeus a soccorrerla facendo scaturire dalla terra un fiore che portava il suo stesso nome²⁸. Ovviamente il re degli dei non era soddisfatto della piega assunta da tutta la faccenda, e per trarre in salvo la fanciulla celata nel corpo della giovenca

²⁶ Urano, Nettuno e Plutone sono stati scoperti rispettivamente a fine Settecento, a metà ottocento, e nel 1930, per cui non vengono mai citati nell'astrologia antica.

²⁷ Come recita lo *I King*: Non rattristarti; tu devi essere come il sole a mezzogiorno. Si tratta di una concezione ampia del senso effimero delle cose, perché anche il sole del solstizio estivo poi cala, e altrettanto accadrà al ghiaccio in inverno. Una forma di saggezza popolare a sua volta ancorata alla ciclicità della natura. Pagg. 234-235; 142-143; e.a.

²⁸ Il nome della viola era *'ion*, la cui aspirazione iniziale si mutò per i latini in una V. Con il passare dei secoli il nome tese a confondersi con un termine barbarico che indicava strumenti a corda come la *vitula*. Il nome dello strumento si confuse con il latino *vitulàri*, ovvero sgambettare come fa il vitello: *vitulus*, al femminile *vitula*, che ricorda a questo punto la trasformazione di Io. Tuttavia il termine originario di *'ion* era comune a tutto l'areale mediterraneo, il che fornisce una spiegazione per la somma di miti connessi con questo fiore.

chiese aiuto a Hermes²⁹ affinché l'aiutasse a liberarla. Lo scaltro dio travestito da pastore finse di passare per caso vicino ad Argo suonando soavemente il flauto di Pan e attirando così l'attenzione del guardiano. Argo incuriosito invitò il finto pastore a fermarsi con lui, e gli chiese notizia di quel nuovo strumento, allora Hermes prese a narrare con dovizia di particolari la storia di Pan e di Siringa. Con una dialettica altrettanto squisita che la musica dello strumento, il dio fece addormentare il guardiano, e non appena questi ebbe chiuso anche l'ultimo dei suoi occhi gli mozzò il capo.

Era si accorse immediatamente dell'inganno e del tradimento, così che mandò un tafano a pungere il povero animale il quale prese a correre atterrito per tutto il mondo. Io attraversò il Bosforo, il cui nome è la contrazione di un'espressione che in origine significava "guado della giovenca", in ricordo di quella fuga precipitosa. Giunta ai piedi del Caucaso la poveretta incontrò Prometeo incatenato che le predisse una buona sorte in Egitto, dove avrebbe dato alla luce il figlio concepito con Zeus. Ma intanto la ninfa sotto le spoglie animalesche dovette continuare a fuggire passando per Dodona nell'Epìro³⁰, e attraversando il mare che da lei avrebbe preso il nome di Ionio. Quando infine ella giunse in Egitto, Zeus riuscì a placare Era e Io a riacquistare le proprie sembianze. In Egitto poi, Io avrebbe regnato col nome di Iside portando da allora una corona a mezzaluna.

Nome particolare quello della dea Iside o Isis, che ci riporta alla contaminazione di culti e mitologie attraverso il Mediterraneo, legate tutte a storie di ciclicità, di nascita, morte e rinascita³¹. Iside è la sposa inconsolabile che va alla ricerca del corpo smembrato di Osiride, suo fratello e sposo. Questi aveva ereditato dal padre il governo del mondo in cui aveva introdotto agricoltura e viticoltura (non diversamente da Dioniso e Pan nell'ambito classico), ma era stato ucciso per invidia dal fratello. Nel viaggio agli inferi egli appare nell'arte come il Sole notturno, venendo talvolta identificato con la Luna. Iside riuscì a ricompornere il corpo e a venir fecondata dallo stesso, dando alla luce in

seguito ad Horus, il Sole. Il mito avrebbe subito successive sedimentazioni di culti provenienti dall'Asia, come quello di Mitra e di Orione (a loro volta collegati a Dioniso).

Entrambi squisitamente segnano la calendarialità che scandisce il tempo umano grazie all'assunzione delle divinità tra costellazioni e zodiaco nella formazione di un calendario perpetuo i cui ritmi restano acquisiti fino a tempi moderni³².



²⁹ Si ricordi che era la divinità preposta a rappresentare la primavera, la quale è anche stagione annunciata dalle viole.

³⁰ Celebre bosco di querce che celava un oracolo di Giove. Viene citato anche in una canzone medievale dei Carmina Burana (XL), dal titolo *Dulce solum*, che narra lo sconforto dello studente che deve partire per raggiungere scuole in terre ignote, e teme ogni cosa di quel che potrà incontrare, e piange sulla sua passione che lo spinge a un passo tanto rischioso. Cfr. *Carmina Burana e altri canti della goliardia medievale*.

³¹ I misteri di Iside e Osiride furono un culto importato dall'Egitto a Roma e con una certa diffusione a giudicare anche dalle citazioni apuleiane ne *L'Asino d'oro*. La liturgia aveva un taglio solenne, assolutamente distante dalle intemperanze tipiche di altri culti giunti dall'Anatolia come quello dionisiaco. Legata a cerimonie di purificazione, con pratiche magiche ed esoteriche, aveva la propria festa principale alla fine di ottobre.

³² Il dio iranico Mitra, viene di solito rappresentato in una specie di tauromachia, in cui, sulla schiena di un toro (che rappresenta la costellazione del Toro, in cui il sole transita tra aprile e maggio, e quindi il pieno periodo del risveglio primaverile, sia per l'agricoltura, sia per la stabilizzazione di una stagione tollerabile per gli spostamenti). Egli ferisce la gola dell'animale, il cui sangue cade a fecondare la terra, e che in ogni caso corre, verso la propria fine, poiché ha uno scorpione (la costellazione dello Scorpione, aggrappato ai testicoli), che alla fine lo ucciderà. Si veda l'immagine qui sopra da Santa Maria Capua Vetere (II secolo d. C.). La costellazione dello Scorpione è relativa al pieno dell'autunno, tra ottobre e novembre, quando tutto si ferma in natura, e viaggiare diventa rischioso. Di solito, in questa teofania, sono presenti anche la luna e il sole, ai lati della scena, personificati, e il mantello di Mitra è aperto, a simboleggiare la velocità con cui la stagione che rappresenta passa, e ha la costellazione delle Pleiadi ricamata all'interno. Le Pleiadi formano una figura di carro, il cui timone, nel periodo che va da maggio a novembre, riesce a indicare esattamente dove spunterà il sole all'alba. Il che permetteva a chi viaggiava lungo la via della seta e le altre grandi strade antiche, di orientarsi facilmente. Per noi c'è la costellazione di Orione, la cui forma ricorda quella di Mitra nella rappresentazione

Si tratta in tutti i casi di leggende mitologiche che hanno a che fare con la ciclicità del tempo e del calendario, a cui si può aggiungere quella evocativa tradizionale frigia, diffusa fino a Roma, del dio Attis. Questi aveva promesso di servire in castità la dea madre Agdistis ma si innamorò di una principessa, Atta. La dea lo punì con la follia, e il giovane giunto stremato in una foresta di pini si evirò e morì. Atta lo cercò, ma trovatolo morto si uccise sul suo cadavere, e dal sangue dei due infelici sarebbero nate le viole. Il culto di Attis giunse a Roma, dove ebbe un giorno specifico, il 22 marzo, detto *dies violae*, durante il quale si trasportava in processione un tronco di pino con ghirlande di viole. Il tronco veniva dapprima bendato, così come in Egitto il simulacro in legno di Osiride oggetto di una liturgia simile. La cerimonia romana proseguiva nei giorni successivi, fino a che, all'alba del 25 marzo, ormai sicuri dell'avvenuta risalita del Sole, si diffondeva la buona novella.

Nella regione della Ionia, confinante con quella Frigia, dagli antichi culti cruenti di cui si può cogliere l'eco nel sacrificio di Attis, si narravano le storie del mitico eroe progenitore, Ione, il cui nome ha lo stesso etimo di quello della viola. Divinità boschereccia al pari di un Dioniso e di un Pan, il suo mito di morte e rinascita ciclica sarebbe stato assunto in Grecia ad Atene, città i cui abitanti si considerarono suoi discendenti, eleggendo la viola a proprio fiore sacro.

La viola è fiore che individua numerose altre dee e connota storie di altri dei. Le mitologie che hanno tra i loro prodigi la viola fanno pensare alle dualità di giorno e notte, di estate e inverno, di maschile e femminile. Di un'epoca arcaica in cui il fiorire delle violette era segno del tempo benefico che riprendeva a girare con una stagione mite, favorendo la rigenerazione del mondo.



Reminiscenze di stagionalità

Non sono rare le figurazioni simboliche delle stagioni, con attributi ben precisi che permettono di individuarle facilmente. Sono comuni attorno a tutto il Mediterraneo, laddove il mondo romano aveva creato un impero facendo migrare genti e governanti, ciascuno con il proprio prezioso retaggio culturale. Il senso del culto per l'avvicinarsi delle quattro stagioni ha dunque storia antica

appena descritta, che solleva la spada per colpire il toro, sulla cui schiena hanno rifugio le Pleiadi. Cambiano le leggende, ma non cambiando le necessità umane, le immagini e i simboli si somigliano da un luogo all'altro.

nel Mediterraneo³³, e già lo si è potuto cogliere dal semplice accenno a miti diffusi come si è fatto fin qui, tralasciando un'infinità di suggestioni di cui restano solo pallide eco perché cadute in disuso in un qualche momento storico ormai indefinibile.

L'*emblema* ravennate con la danza dei geni delle stagioni ci conserva ancora tre delle figurazioni classiche di questa tipologia, mentre la Primavera è andata in gran parte perduta.

L'Inverno, ben caratterizzato, indossa veste lunga e mantello pesante, calza stivali alti ed è coperto fino ai polsi. Tradizionalmente presenta foglie di canna (*Arundo donax*), pianta simbolica di morte e rinascita, fin dall'antichità in tutta l'Eurasia. Per i germogli che tenacemente sopravvivono al gelo, pronti a spuntare non appena questo allenta la sua morsa, la canna è uno dei tanti simboli di cui si veste l'albero della vita, il simbolo di creazione che unisce terra e cielo. Si piega senza spezzarsi alle tempeste, mostrando come sopravvivere con pazienza, senza inorgogliersi nella modesta sembianza che le pertiene. Tutta una serie di leggende la vogliono pianta simbolo della verità, la cui voce uscirebbe chiara dai suoi fusti come la musica dal flauto di Pan. Il vento che spira tra le foglie delle canne sembra far loro sussurrare qualcosa, segreti divini il cui disvelamento può essere punito in quanto eccessiva loquacità e indiscrezione. Forse quel chiacchierare a cui si può indugiare nei momenti di forzata inoperosità dell'inverno. Magari davanti al fuoco, consacrato ad Efesto, il fabbro divino sotto la cui protezione sta lo stesso inverno³⁴.

Considerata una panacea nella medicina antica, la canna forse acquisisce tale supposta virtù per via dell'incorruttibilità del proprio fusto in presenza di qualunque condizione, dal marciume all'acqua salata, dal caldo al freddo eccessivi. Il nome comune di canna le deriva tra l'altro da un termine forse di origine ugro-finnica, ilquale indica, in tutta l'Asia continentale, le canalizzazioni sotterranee atte a rifornire i pozzi e i serbatoi delle oasi. Da qui il nome di canna o cannella per il tubo dell'acqua, e quello del canale³⁵.

Simbolo di vegetazione inviolata, la canna ben caratterizza l'inverno, stagione in cui nelle campagne si possono usare i suoi fusti per costruire supporti resistenti approfittando del tempo di riposo per i terreni agricoli. Ma la vegetazione inviolata è anche quella in cui si muovono Pan e Dioniso, mitologemmi stagionali tanto arcaici da confondersi tra loro, come si è visto più sopra, o con altre, posteriori divinità.



³³ Cfr. Piccirillo, *Romana Pictura*, e *Mosaiques romaines de Tunisie*.

³⁴ Si ricorderanno a questo punto solo attraverso succinti riferimenti i legami tra Efesto e Atena, entrambi divinità arcaiche assunte e adattate al mondo mitologico classico; sostenitori di svariate arti e mestieri, ma non del mondo agricolo; collegati da storie oscure di connubi e di fioriture modeste quasi mancate che ci riportano a situazioni temporali e al culto di fiori primaverili quali le viole. Cfr. Cattabiani, *Florario*.

³⁵ Cfr. Spinelli, *Dal Mare di Alboran a Samarcanda*, p. 171, nota 12 e riferimenti.

L'Estate che sgambetta più vivacemente delle altre stagioni porta una coroncina di fiori chiari, forse gialli in origine, che ricordano i fiorellini di iperico (*Hypericum perforatum* e *Hypericum tetrapterum*, si veda l'immagine alla pagina precedente), piantine simili che costituiscono una delle erbe di San Giovanni per eccellenza. Festa del solstizio fin dall'antichità, quella che oggi cade il 24 giugno mantiene un valore di culmine della vitalità, di ricchezza dei poveri, di fruttificazione vegetale quanto animale. Feste simili a quelle che in autunno si facevano per i morti, quelle di San Giovanni, si protraevano per diverse notti, con infinite ritualizzazioni pubbliche e private. Tra quelle pubbliche i canti e le danze erano le più comuni, tanto da venir ripetutamente proibite dopo l'avvento del Cristianesimo, ma inutilmente. Le feste danzanti dedicate al favore divino per la crescita di messi e di prole sarebbero state dure da sradicare tra la gente comune. Nel Medioevo si sarebbe continuato a celebrarle fin sui sagrati delle chiese - perché spazi larghi abbastanza per le danze di tutta la comunità - scatenando le ire di prelati intransigenti. L'estate era dedicata ad Apollo, dio solare, che in quella stagione spandeva la sua benefica luce calda più a lungo nell'arco del giorno.

L'Autunno, con un abito più scuro e forse più pesante di quello dell'Estate, era la stagione della vendemmia, consacrata a Bacco-Dioniso, il dio coronato di grappoli. Stagione degli ultimi raccolti, quella in cui si tirano le somme dell'anno prima del riposo e della preparazione a resistere a oscuri presagi invernali.

Il ritmo del silenzio

Di Dioniso si è già parlato a proposito del primo *emblema* esaminato più sopra, e questa figura ci porta a sviluppare qualche considerazione conclusiva. Vi è differenza tra le mani dei realizzatori dei due mosaici, così come probabilmente vi è differenza nelle concezioni religiose dei committenti. Risalente al IV secolo l'*emblema* delle quattro stagioni, ci riporta ad un mondo mediterraneo ancora intriso di infinite evocazioni mitologiche e tradizionali. Queste vertono soprattutto sul trascorrere del tempo, sulla giustizia immutabile grazie alla ciclicità delle cose; grazie a quel tempo che suona e fa danzare inesorabilmente le sue stesse manifestazioni nell'universo umano segnato dall'alternanza delle stagioni³⁶. Alternanza che riflette, attraverso gli stessi eventi della mitologia, la medesima successione nei fatti della vita umana. Ogni vita presuppone una morte, ogni morte presuppone una rinascita. Una speranza e un augurio insieme fermati nella pietra delle tessere musive nella stanza principale di una casa. La speranza che quella casa non dovesse mai venire a mancare forse, voto che in qualche modo il ritrovamento ha esaudito, attraverso le stranezze casuali di chissà quante cose figlie degli avvicendamenti epocali.

Il Buon Pastore è stato realizzato circa due secoli dopo. La sua figurazione mostra una qualche diversificazione, evoluzione le quali si aggiungono alle precedenti nel pensiero comune; o forse solo una diversa visione delle cose. Tuttavia, per le divinità chiamate in gioco, e per la simbologia di tutti i suoi elementi anche questo *emblema* ci parla di ciclicità del tempo. Certo in questo caso si tratta di alternanze viste attraverso una forma introspettiva rinnovata e approfondita, probabilmente già cristiana. Ma ancora le due immagini sono accomunate da una musica sottile, una musica che non c'è ma si percepisce. Una musica dal ritmo che non ammette deroghe nella danza degli spiriti stagionali, nella risposta degli animi degli esseri viventi agli stimoli delle stagioni che cambiano. E' una musica che ancora si può percepire proprio in quelle danze medievali per il solstizio estivo, per il ritorno della primavera. Feste un po' troppo libere, scapigliate, quando un Cristianesimo ufficializzato arruffa le penne davanti alla voglia di giocare, di trasgredire, delle persone, tiranneggiate da una ciclicità di obblighi imposti. Un Cristianesimo che si inferocisce per il vino che scorre nelle taverne dove si canta, si improvvisano rime, dove ci si può abbruttire bevendo, un poco come avevano fatto i seguaci di Dioniso. Solo che il quel Medioevo non sempre cupo come lo si dipinge, in cui l'impianto religioso dato a tutta la società va stretto a tanti per le incongruenze di chi

³⁶ Le stagioni possono essere intese anche come avverse, ma il tempo le fa passare. Ugualmente quando sono buone. E' la concezione presente anche nel già citato *I King* (nota 12), per quanto appartenente a culture più lontane, ma sempre legate alla terra e ai campi.

si arroga il diritto di governarlo, e di governare la gente. E alla gente non resta che cantare e ballare per farsela passare.



Tra i numerosi *carmina* medievali, canzoni popolari che fortuitamente sono giunte in parte fino a noi, è notevole il numero di quelli dedicati all'alternanza delle stagioni, alla ciclicità della vita, all'ineluttabilità della morte, al pensare reso ardito dall'ebbrezza; alla danza, preghiera arcaica, scombinata dalla sua stessa ritmicità³⁷. L'umanità fatica a staccarsi da ritmi legati alla natura, sentiti attraverso ogni fibra di quel corpo che il Tempo impietoso prima o poi fermerà e trasformerà senza appello. Quel tempo che fa danzare tutto e tutti alla propria musica.

“Sono io la morte e porto corona.

Io son di tutti voi signora e padrona.

E davanti alla mia falce il capo tu dovrai chinare,

*E dell'oscura danza al passo andare.”*³⁸

Recita una celebre canzone medievaleggiante, che si rifa a strofe simili, risalenti a un tempo in cui ormai il Cristianesimo aveva ridimensionato gli eccessi di danza, musica e libagioni. Ma contemporaneamente, nel Vicino Oriente³⁹ che era stato un tempo la terra celebrata delle vendemmie del frutto pregiato, poeti appartenenti ad una fede che come il Cristianesimo prendeva le distanze dagli eccessi - tra cui proprio il vino - componevano versi come i seguenti:

“Amici, in nome di Dio, non mi scavate la fossa altro che a Qutrabbul, tra i frantoi nei vigneti; non mi avvicinate ai campi delle spighe.”

Si tratta in questo caso di Abū Nuwās (m. 814 c.a), celebrato poeta arabo, non il primo né tantomeno l'ultimo a portare avanti il valore mistico dell'ebbrezza e della musica chiassosa e incalzante. Interessante è perciò accostare i suoi emistichi a una canzonetta popolare medievale di imprecisa quanto arcaica origine, ma dalla medesima invocazione:

“Meum est propositum in taberna mori,

ut sint vina proxima morientis ori;

tunc cantabunt letius angelorum chori:

³⁷ Cfr. Spinelli, *La danzatrice, l'orante e l'angelo*, e in questa stessa pagina web: <http://www.endasravenna.it/wp/pagine-darte/danzando-sul-mondo/>.

³⁸ Angelo Branduardi, *Ballo in Fa diesis minore*, 1977. Il testo della canzone venne ispirato dal film di Ingmar Bergman *Il settimo sigillo*, 1957. Va inoltre tenuta presente la danza macabra dipinta sulle pareti della chiesa di Pinzolo in Trentino, di cui si veda l'immagine qui sopra (cfr. Wikipedia per *Chiesa di San Vigilio (Pinzolo)*, e altre opere dello stesso pittore e *Simone Il Baschensis*.

³⁹ Cfr. Spinelli, *Arte Islamica: la misura del metafisico*, p. 107.

- *Sit Deus propitius huic potatori!*"

(Carmina Burana, I/3)

Non molto da aggiungere a questo punto al filo sottile di note silenziose che lega i due *emblemata*. Evocazioni stagionali di un mondo ormai in declino nell'immagine più antica di una danza senza fine. Meditazione contemplativa per un viaggio che supera la musica nel più recente. Prima, e poi ben oltre i due quadri che hanno superato secoli e oblio, rimane sopra a tutto il senso della musica nel dipanarsi del Tempo. Entità apparentemente silenziosa, ma pronta a farsi danza e canto al ritmo di ogni battuta della vita, ad ogni stagione, ad ogni giorno: il ritmo in fondo è tempo. Sia che ciò accada diffondendo il soffio di un respiro attraverso una canna, o lasciando espandere il pensiero attraverso lo stesso gioioso respiro saltellando nella libertà di essere.

Anna Spinelli



BIBLIOGRAFIA

Ainaud J., *Spanish Frescoes of the Romanesque Period*, New York, New American Library of World Literature-UNESCO, 1962.

Albrecht Dürer, *Die Apokalypse des Johannes*, a cura di W. Körte, Stoccarda, Reclam, 1957.

Anzaldi Antonio e Bazzoli Luigi, *Dizionario di Astrologia*, Milano, Rizzoli, 1988.

Arborio Mella Federico A., *Dai sumeri a Babele*, Milano, Mursia, 1978-79.

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*, Milano, Mursia, 1979-80.
- Baltrušaitis Jurgi, *Il medioevo fantastico*, Milano, Adelphi, 1993 (rist.).
- Bargellini Piero, *Mille Santi del giorno*, Firenze/Milano, Vallecchi/Massimo, 1980.
- 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.
- Bendazzi W. e Ricci R., *Ravenna*, Ravenna, Sirri, 1987.
- Benzi Fabio e Berliocchi Luigi, *Paesaggio Mediterraneo*, Milano, Motta, 1999.
- Bernart de Ventadorn, *Canzoni*, a cura di Mario Mancini, Roma, Carocci, 2003.
- Biedermann Hans, *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 1991.
- Bolen Jean S., *Gli dei dentro l'uomo*, Roma, Ubaldini, 1994.
- Bolen Jean S., *Le dee dentro la donna*, Roma, Ubaldini, 1991.
- Canti goliardici medievali*, a cura di Luisa Vertova, Firenze, Fussi, 1949.
- Carassiti Anna Maria, *Dizionario di mitologia greca e romana*, Roma, Newton, 1996.
- Carmina Burana e altri canti della goliardia medievale*, a cura di Eugenio Massa, Roma, Edizioni Giolittine, 1979.
- Carmina Burana*, a cura di Maria Clelia Cardona, Parma, Guanda, 1995.
- Castelfranchi Vergas L., *Romanico e Gotico*, Milano, Fabbri, 1979 (ristampa).
- Cattabiani Alfredo, *Acquario*, Milano, Mondadori, 2002.
- Cattabiani Alfredo, *Calendario*, Milano, CDE, 1989.
- Cattabiani Alfredo, *Florario*, Milano, Mondadori, 1996.
- Cattabiani Alfredo, *Planetario*, Milano, Mondadori, 2001.
- Cattabiani Alfredo, *Volario*, Milano, Mondadori, 2000.
- Cherubini L., *Botticelli*, Roma, Curcio, 1979.
- Chevalier Jean e Gheerbrant Alain, *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli, 1988.
- Chrétien de Troyes, *I Romanzi Cortesi*, a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, 5 voll. Milano, Mondadori, 1983.
- Coomaraswamy, A. K. (1994) *Christian and Oriental Philosophy of Art*, Nuova Delhi, Munshiram Manoharlal.
- Critchlow K., *Islamic Patterns*, Londra, Thames & Hudson, 1989 (rist.).
- Crovetto Pier Luigi, *Storia della letteratura spagnola*, Roma, Newton, 1995.
- D'Amicone Elvira, *Antico Egitto e stoffe copte di Montserrat*, Andorra, Fundació Crèdit Andorrà, 2012.
- Das Stundenbuch des Herzogs von Berry*, a cura di E. Pognon, Friburgo – Ginevra, Parkland, Productions Liber SA, 1979-1983.
- De Champeaux G. e Sterckx S., *I simboli del medioevo*, Milano, Jaca Book, 1984.
- Deneuve Gustave, *L'arte copta*, Firenze, Sadea/Sansoni, 1970.
- Domus dei Tappeti di Pietra*, Ravenna, Ravenna Antica, 2003.
- Du Bourguet P., *I Copti*, Milano, Il Saggiatore, 1969.
- Durand Jannic, *Arte Bizantina*, Sant'Arcangelo di Romagna, Key Books/Rusconi, 2001.
- Eberhard Wolfram, *Dizionario dei simboli cinesi*, Roma, Ubaldini, 1999.
- Eliade Mircea, *Storia delle credenze e delle idee religiose: I Dall'età della pietra ai Misteri Eleusini*, Milano, Sansoni, 1999.
- Eliade Mircea, *Trattato di Storia delle Religioni*, Milano, CDE, 1990.
- Endres F. C. e Schimmel A., *Dizionario dei numeri*, Milano, CDE, 1992.
- Farioli Raffaella, *Pavimenti musivi di Ravenna paleocristiana*, Ravenna, Longo, 1975, pp. 115-214.
- Foll Alexandre, Vénédikov Ivan, Marazov Ivan, Popov Dimitre, *Légendes Thraces*, Sofia, Sofia-Presse, 1977.
- Frazer James G., *Il Ramo d'Oro*, Milano, CDE, 1990.
- Gabrieli Francesco, *Gli arabi*, Firenze, Sansoni Università, 1975.
- Gabrieli Francesco, *La letteratura araba*, Firenze/Milano, Sansoni/Accademia, 1967.
- Gabrieli Francesco, Virginia Vacca, *Antologia della letteratura araba*, Milano, Accademia, 1976.
- Gerke Frederick, *Le sorgenti dell'arte cristiana*, Milano, Saggiatore, 1969.
- Gimbutas M., *Il linguaggio della dea*, Milano, CDE, 1991.
- Grabar A., *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.).
- Graves Robert, *I miti greci*, Milano, CDE, 1992.
- Guénon René, *Il simbolismo della croce*, Torino, Edizioni Studi Tradizionali, 1964.
- Harding M. E., *I misteri della donna*, Roma, Astrolabio, 1973.
- Humphreys Christmas, *Dizionario buddhista*, Roma, Ubaldini, 1981.
- Ifrah Georges, *Storia universale dei numeri*, Milano, Mondadori, 1983.
- I King (Il libro dei mutamenti)*, Roma, Astrolabio, 1950.
- 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, *The stūpa and the cosmic axis: the archaeological evidence*, in: *South Asian Archaeology 1977*, a cura di M. Taddei, Napoli, 1979, pp. 799-845.
- Květ J., *Codici miniati romanici e gotici in Cecoslovacchia*, Milano, Silvana-UNESCO, 1964.
- Kybalová Ludmila, Herbenová Olga, Lamarová Milena, *Enciclopedia illustrata del costume*, La Spezia, Melita, 1988.
- Joseph George Gheverghese, *C'era una volta un numero*, Milano, Il Saggiatore, 1991.
- L'arte bizantina e russa*, La Storia dell'Arte, vol. 8; Milano, Electa/Biblioteca di Repubblica, 2006.
- L'uomo e i suoi simboli*, a cura di C. G. Jung, Milano, CDE, 1990.
- La nuova enciclopedia della musica*, Milano, Garzanti, 1983.
- Laroche Lucien, *Dai Sumeri ai Sassanidi*, Milano, Mondadori, 1971.
- Le symbolisme cosmique des monuments religieux*, Roma, Is.M.E.O., Serie Orientale Roma, XIV, 1957.
- Les Danses Sacrées, Égypte ancienne, Israël, Islam, Asie Centrale, Inde, Cambodge, Bali, Java, Chine, Japon*, Sources Orientales VI, Parigi, Editions du Seuil, 1963.
- Lurker Manfred, *Dizionario dei simboli e delle divinità egizie*, Roma, Ubaldini, 1995.
- Mandel Gabriele, *La miniatura romanica e gotica*, Milano, Mondadori, 1964.
- Marrou Henri-Irénée, *I Trovatori*, Milano, Jaca Book, 1994.
- Michalowski Kazimierz, *L'Ancienne Égypte*, Parigi, Mazenod, 1968.
- Mosaïques romaines de Tunisie*, Tunisi, Cérès, 1997.
- Mozzati Luca, *Islam*, Milano, Electa, 2002.
- Murray M. A., *Il dio delle streghe*, Roma, Ubaldini, 1972.
- Ortali Azelio, *Gli uccelli nei mosaici bizantini*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1997.
- Otto-Dorn Katharina, *Islam*, Milano, Saggiatore, 1964.
- Paine Sheila, *Embroidered Textiles*, Londra, Thames & Hudson, 1997.
- Pernoud Régine, *La donna al tempo delle cattedrali*, Milano, Rizzoli, 1982.
- Pernoud Régine, *Storia e visioni di Sant'Ildegarda*, Casale Monferrato (AL), Piemme, 1996.
- Petavius Dionysus, *Antico Calendario Romano*, Roma, Semar, 1992.
- Piccirillo Michele, *The Mosaics of Jordan*, Amman, American Center of Oriental Research, 1983.
- Pirani E., *La miniatura gotica*, Milano, Fabbri, 1966.
- Reese Gustave, *La musica nel Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1980.
- Risè Claudio, *Il maschio selvatico*, Como, Red edizioni, 2002.
- Rizzardi Clementina, *I tessuti copti del museo nazionale di Ravenna*, s. l., Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993.
- 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.
- Ruggeri Ugo, *Dürer*, Bologna, Capitol, 1979.
- Sachs Curt, *La musica nel mondo antico*, Firenze, Sansoni, 1981.
- Said Edward W., *Orientalism*, ristampa con nuova prefazione, Londra, Penguin, 2003.
- Santi B., *Boticelli*, Firenze, Becocci, 1976.
- Spinelli Anna e Langella Leonardo, *Arte Islamica: la misura del metafisico*, 2 voll., Ravenna, Fernandel, 2008 (in corso di pubblicazione).
- Spinelli Anna, *Analogie tra tappeti e mosaici – Mosaici pavimentali. Tessuti e tappeti: iconografie comuni*, Ravenna, Universitas Domus Mathae, AA 1998/1999.
- Spinelli Anna, *Arte islamica. L'architettura timuride*, Bologna, Bonomo, 2007.
- Spinelli Anna, *Arte Islamica e Mediterraneo. Castelli, musica, maioliche*, Bologna, Bonomo, 2007.
- Spinelli Anna, *Dal Mare di Alboran a Samarcanda*, 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*, Ravenna, Universitas Domus Mathae, AA 2003/2004.
- Spinelli Anna, *Il mare e l'acqua nei mosaici di Ravenna: le simbologie che accompagnano la vita*, Ravenna, Universitas Domus Mathae, 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*, Ravenna, Universitas Domus Mathae, AA 2005/2006.
- Spinelli Anna, *L'uomo e l'ambiente – L'ideale della natura: Il Giardino del Paradiso*, Ravenna, Universitas Domus Mathae, AA 1999/2000.
- Spinelli Anna, *La danzatrice, l'orante e l'angelo*, Ravenna, Universitas Domus Mathae, AA 2004/2005.
- Spinelli Anna, *La mistica della danza e della preghiera tra arte copta e arte omayyade*, “Uyûn al-Akhbâr” 1, Dipartimento di Studi Linguistici e Orientali, Aklma Mater Studiorum, Università degli Studi di Bologna, Bologna, Il Ponte, 2007, pp. 53-69.

- Spinelli Anna, *La quotidianità nelle scene a mosaico*, Ravenna, Universitas Domus Mathae, AA 2000/2001.
- Spinelli Anna, *Mura incantate, invalicabili*, Ravenna, Universitas Domus Mathae, AA 2006/2007.
- Spinelli Anna, *Per terra e per mare. Grandi vie di comunicazione*, Ravenna, Universitas Domus Mathae, 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.
- Stapleton Michael e Servan-Schreiber Elizabeth, *Il grande libro della mitologia greca e romana*, Milano, Mondadori, 1979.
- Storoni Mazzolani L., *Vita di Galla Placidia*, Milano, Rizzoli, 1975.
- Strieder Peter, *Dürer*, Milano, Mondadori, 1976.
- Stutley Margaret e James, *Dizionario dell'induismo*, Roma, Ubaldini, 1980.
- Taddei Maurizio, *India Antica*, Milano, Mondadori, 1972.
- Talbot Rice D., *L'arte bizantina*, Firenze, Sansoni, 1966.
- Tesori d'Eurasia*, catalogo della mostra a Venezia, Palazzo Ducale, 19 settembre 1987-28 febbraio 1988, a cura di B. B. Piotrovskij, Milano, Mondadori, 1987.
- Touma Habib Hassan, *La musica degli arabi*, Firenze, Sansoni, 1982.
- Traci*, catalogo della mostra a Venezia, Palazzo Ducale, 13 maggio-30 novembre 1989, Milano, Art World Media, 1989.
- Varvaro Alberto, Samonà Carmelo, *La letteratura spagnola. Dal Cid ai Re Cattolici*, Milano, Accademia, 1988.
- Verzone P., *L'architettura georgiana e l'architettura Romanica*, in: XX Corso sull'Arte Ravennate e Bizantina, Ravenna, Longo, 1973, pp. 423-46.
- Viscardi Antonio, *Le letterature d'oc e d'oil*, Milano, Accademia, 1967.
- Volbach W. Fritz, *Il tessuto nell'arte antica*, Milano, Fabbri, 1966.
- Von Franz MarieLouise, *I miti di creazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Von Franz MarieLouise, *Le tracce del futuro*, Como, RED, 1986.
- Watson Lyall, *Il libro del vento*, Milano, Sperling & Kupfer, 2002.