

SCULTURA PROVINCIALE IN AFRICA
E NELL'AREA DANUBIANA

Lo studio dell'arte e, soprattutto, della scultura provinciale in Africa e nell'area danubiana da parte di chi, come me, si occupa prevalentemente di « alto medio evo » potrebbe sembrare un'indebita ingerenza nel campo d'indagine riservato agli archeologi.

Rimane, però, un dato di fatto che mi pare di grande importanza. Molti studi di questi ultimi venti anni hanno sempre più evidenziato la stretta connessione tra l'arte altomedievale europea (soprattutto nel campo della scultura), che per molto tempo era stata definita « barbarica », ed il mondo vicino orientale ed africano ⁽¹⁾.

C'è di più: non mancano studi, a mio avviso sostanzialmente esaurienti, che rilevano anche le profonde analogie tra alcuni fondamentali reperti altomedievali dell'Italia settentrionale, della Francia, della Germania e delle Isole britanniche e la contemporanea produzione artistica dell'area danubiana e balcanica ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Cfr. le osservazioni e le note dalla mia comunicazione: *Ipotesi metodologiche per gli studi sull'arte dell'età longobarda*, in corso di pubblicazione in *Atti del convegno internazionale « La civiltà dei Longobardi in Europa »*, Accademia dei Lincei, Roma (1971).

Questa relazione sull'arte africana e dell'area danubiana riprende ed in parte sviluppa alcune osservazioni da me fatte nello svolgimento della lezione: *La cultura e l'arte precarolingia e protomozarabica. Comunicazione e immagine nell'VIII secolo: nuovi problemi di metodo*, nel corso della XX Settimana di studi del Centro Italiano di studi sull'alto medio evo (Spoleto, 1972). Anche questa lezione è in corso di stampa.

⁽²⁾ In relazione ai problemi del secolo VIII, cfr. l'insostituibile saggio di G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni sull'altare di Ratchis a Cividale*

Se appaiono, però, sempre più evidenti — in modo particolare per l'VIII secolo — questi collegamenti tra il continente europeo e l'Africa, la regione siro-mesopotamica e l'area danubiana, in modo altrettanto chiaro si evidenziano alcuni problemi di fondamentale importanza. Mi limiterò ad accennare solo ad alcuni.

— In primo luogo, appare troppo improvvisa, quasi meccanica, l'adozione di forme nettamente *anticlassiche* in regioni, come ad esempio la Spagna, che pure avevano accettato e sviluppato, con soluzioni stilistiche di grande valore, forme espressive schiettamente romane.

— In secondo luogo, l'arte *anticlassica* che compare in Europa appare, fin dalle prime manifestazioni, non come il risultato di una lenta e faticosa ricerca espressiva, ma presenta subito, fin dai primi reperti giunti a noi, soluzioni compositive e formali pienamente compiute.

— In terzo luogo, se è innegabile che gli arabi largamente influirono nel processo di simbiosi culturale tra l'Europa ed il mondo mediterraneo, è pur vero che la piena adesione a quelle forme espressive che la critica contemporanea chiama *orientaleggianti* o *sirianeggianti*, con termini generici ed impropri, ma che vanno acquistando lentamente una più chiara efficacia per la determinazione di complessi fatti culturali, appare evidente in oggetti iconici che ancora non hanno subito influssi della nascente, composita e sincretistica cultura musulmana. Va anche ricordato che l'arte mozarabica (che rappresenta quasi una cartina di tornasole per valutare l'incidenza dell'Oriente parthico, sasanide e musulmano nell'Europa dell'altomedioevo) continuerà ad attingere alla cultura iconica sasanide, in modo che presuppone solo modeste mediazioni, addirittura fino al secolo XI. Cito, fra tutti, il manoscritto del Commento all'Apo-

e sui rapporti tra occidente e oriente nei secoli VII e VIII d.C., in *Scritti in onore di Mario Salmi*, Roma 1961, pp. 173 e sgg.

calisse di Beato miniato nel monastero di Silos⁽³⁾ e che rappresenta l'ultima disperata resistenza delle comunità religiose della Penisola Iberica in difesa dei propri valori culturali tradizionali, dopo le drastiche decisioni di Gregorio VII, che vietavano di attingere alla cultura religiosa locale e persino di continuare nell'uso della *scrittura* (della « littera ») e dello stile iconico mozarabico.

— Vorrei rilevare infine, in quarto luogo, ripetendo un'affermazione già fatta più volte, come l'adozione, nell'Europa dell'altomedioevo, di forme *anticlassiche*, non significhi soltanto l'adozione di uno stile, di un codice *artistico* sostanzialmente diverso, ma piuttosto l'adozione di un codice *espressivo* fondamentalmente nuovo, che implica, negli oggetti iconici, nuovi significati contenutistici, formali, di linguaggio, di strutture psicologiche, di meccanismi percettivi, di simboli culturali, di connotazioni culturali delle immagini.

L'arte europea dell'altomedioevo (almeno gran parte delle sculture, delle miniature, delle architetture religiose) testimonia, mi sembra, una cultura, intesa in senso antropologico, sostanzialmente diversa da quella dei secoli precedenti⁽⁴⁾. Una cultura nella quale diverso è il rapporto tra il soggetto e l'oggetto; diverso, perciò, il rapporto tra l'opera d'arte e l'ambiente circostante, tra il simbolo significante ed il referente. Non più, quindi, un'espressione iconica che imiti il reale, non più immagini sostanzialmente *denotate*. Ma una cultura nuova, in cui il soggetto imprime di sé l'oggetto, in cui l'artista, guardando al reale, lo

⁽³⁾ Il Beato di Silos è conservato a Londra (British Museum, Add. Mss. 11.695) ed è datato tra il 1091 ed il 1099.

⁽⁴⁾ Per un approccio antropologico ai problemi della cultura e dell'arte, cfr. CARLO TULLIO-ALTAN, *Antropologia funzionale*, Bompiani, Milano 1968. Vedi in particolare le pp. 89 e sgg. e 199 e sgg.

Sulle varie tendenze e teorie del significato dell'arte, vedi l'utile sintesi di D. FORMAGGIO, *Arte*, vol. I dell'enciclopedia filosofica ISEDI, Milano 1973, che contiene, alle pp. 165 e sgg., una completa guida bibliografica.

connota, quasi lo ricrea; in cui il segno significante non rimanda ad un referente, ma quasi si identifica con il referente stesso, o, per meglio dire, lo *individua* ⁽⁵⁾.

Se l'artista romano nel ritratto funebre cerca di cogliere i caratteri fisionomici dell'individuo e di celebrarlo nella fierezza del volto, nella dignità del portamento, nella umanità del suo sguardo, l'artista altomedievale, nel monumento funebre celebra la nuova vita alla quale l'individuo è stato chiamato, simboleggiando il mondo fantastico popolato dagli dei pagani o celebrando, nei « segni » della speranza cristiana (la croce, le palmette, la conchiglia, etc.), l'attesa, per il *beato*, della fine dei tempi e della resurrezione dei corpi.

Il modo nuovo di concepire il reale scioglie l'artista dal vincolo di riprodurre gli oggetti; gli consente la scomposizione, non solo ottica, ma psicologica delle sembianze naturali; di costruire delle immagini nuove; di concepire in chiave segnico-semantica ed espressiva nuove sembianze. Si sviluppa, cioè, quell'arte altomedievale carica di violente ed esasperate forme definite efficacemente, di volta in volta, *espressionistiche*, *astratte*, *disarticolate*, la cui origine viene normalmente ricercata nell'area siro-mesopotamica del V-VI secolo ⁽⁶⁾.

Quanti accolgono questa tesi, o quanti hanno accolto, come

⁽⁵⁾ Sui problemi dell'arte come linguaggio e come sistema di comunicazione ho riportato molte notazioni bibliografiche nel mio articolo su *La cultura e l'arte precarolingia* (art. cit.). Per un maggiore e completo elenco di opere relativo a questi problemi si veda la esauriente (ma purtroppo non *ragionata*) guida bibliografica in U. Eco, *Segno*, vol. II dell'enciclopedia filosofica ISEDI, Milano 1973.

⁽⁶⁾ Cfr. in particolare G. DE FRANCOVICH, *L'Egitto, la Siria, Costantinopoli: problemi di metodo*, in « Rivista dell'Ist. Naz. di Archeologia e Storia dell'arte », Roma 1963, pp. 83-89. Vedi anche: IDEM, *Il concetto di regalità nell'arte sasanide e l'interpretazione di due opere bizantine del periodo della dinastia macedone*, in « Arte lombarda », IX, primo semestre 1964, pp. 37 e sgg.

me, fino a poco tempo fa questa tesi⁽⁷⁾, attribuivano certo molta importanza a tutta la grande tradizione iranica e mesopotamica e sottolineavano l'impossibilità di reperire opere che permettessero un diretto collegamento tra l'arte cosiddetta siriana del V-VI secolo e l'arte altomedievale europea della fine del VII e dell'VIII secolo.

Purtuttavia non tengono conto che questi motivi, definiti genericamente orientali, questi elementi — bisogna sottolinearlo — non solo stilistici, ma di denotazione, connotazione e significazione dei messaggi iconici, sono largamente presenti, almeno dal I secolo d. C., anche in quelle opere delle regioni nordafricane o dell'area danubiana normalmente definite provinciali (e con questo termine molto spesso si vuol dire: marginali), ma che, ad una più complessa verifica mostrano collegamenti, almeno per la funzione e per il ruolo della comunicazione iconica, assai più stretti di quanto fosse lecito supporre, con la cultura europea dell'alto medio evo.

Per questi motivi, per svolgere un'indagine metodologica sulla comunicazione iconica e sulle componenti e sugli aspetti culturali dell'alto medioevo, appare indispensabile un riesame, in un quadro veramente globale, non solo delle espressioni artistiche siro-mesopotamiche, ma dell'intero bacino mediterraneo e perciò dell'Africa e di quelle regioni balcaniche e danubiane attraversate da molti di quei *barbari* che, curiosamente, anziché farsi portatori di una cultura autoctona, come molti hanno sostenuto (si pensi alla discussione sull'esistenza di un'arte visigotica o di un'arte longobarda), sembrano piuttosto favorire i fermenti dei substrati culturali delle regioni occupate e, quindi, la rinascita o la nascita di un'arte certo fortemente *anticlassica*, ma evidentemente legata a modelli culturali che siamo soliti definire vicino-orientali.

(7) Cfr. A. THIERY, *Note sull'origine delle miniature mozarabiche*, in « Commentari », IV (1966), pp. 241-266.

* * *

L'esame della scultura provinciale nord-africana⁽⁸⁾ e dell'area danubiana⁽⁹⁾, sarà, ovviamente, in questa occasione, sommario e parziale. Riguarderà soprattutto quelle opere che meglio possono testimoniare una cultura *anticlassica* e tralascerà, invece, la grande produzione tardo-romana che meriterebbe anch'essa studi meno generali e più approfonditi.

Voglio osservare, come criterio metodologico, che ricorderò sculture largamente note, perchè mi sembra naturale che qual-

(⁸) Per la valutazione della scultura dell'Africa settentrionale, pur senza offrire una completa bibliografia, mi sembra opportuno indicare i principali materiali di lavoro utilizzati per la redazione di queste note: H. LECLERQ, *L'Afrique chrétienne*, Paris 1904; G. BOISSIER, *L'Afrique romaine*, Paris 1912; P. ROMANELLI, *Leptis Magna*, Roma 1925; S. AURIGEMMA, *I mosaici di Zliten*, Roma-Milano 1926; P. ROMANELLI, *La vita agricola attraverso le rappresentazioni figurate*, in « Africa Italiana », III, 1931, pp. 53-75; A. MERIGHI, *La tripolitania antica*, Verbania 1940; S. AURIGEMMA, *Tripoli e le sue opere d'arte*, Luigi Alfieri & C., Milano-Roma, s.a.; IDEM, *Tripolitania, vol. I: I monumenti d'arte decorativa, parte I, I Mosaici*, Roma 1940, *parte II, La pittura d'età romana*, Roma 1942; P. ROMANELLI, *La Cirenaica romana*, Roma 1943; J.B. WARD PERKINS, R.G. GOODSHILD, *The Christian Antiquities of Tripolitania*, in « Archeologia », XCC, 1953, pp. 1-82; AA.VV., *Africa settentrionale* (coll. 63-130), *Africane culture* (coll. 130-142), *Afro-romani centri* (coll. 143-152), in « Encicl. Universale dell'arte », vol. I, Firenze, Sansoni, 1958; G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni sull'altare di Ratchis... art. cit.* (in particolare, cfr. le pp. 219-225); H. FOURNET-PHILIPENKO, *Sarcophages romains de Tunisie*, in « Kartago », 2. Paris, 1961-62, pp. 77-163; R. BIANCHI BANDINELLI, G. CAPUTO, E. VERGARA CAFFARELLI, *Leptis Magna*, Mondadori, Milano 1964; R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma, la fine dell'arte antica*, Feltrinelli, Milano 1970 (con molte notazioni bibliografiche).

(⁹) Anche per la regione danubiana si indicano soltanto alcuni materiali di lavoro: B. FILOW, *L'art antique en Bulgarie*, Sofia 1925; F. WAGNER, *Die Römer in Bayern*, München 1928; R. NOLL, *Kunst der Römerzeit in Österreich*, Salzburg 1949; A. SCHÖBER, *Die Römerzeit in Österreich aus den Bau- und Kunstdenkmälern*, Wien 1956; S. FERRI, *Arte romana sul Reno*, Milano 1931; IDEM, *L'arte romana sul Danubio*, Milano 1933 (si tratta del più completo studio sull'argomento, anche se

siasi tentativo di decodificazione di messaggi iconici di epoche lontane e di ricostruzione in chiave socio-antropologica, di ambienti culturali, per avere una certa credibilità, non debba fondarsi sulla lettura di poche e particolari opere che, per la loro occasionalità, possono prestarsi ad essere collocate anche in quadri critici estremamente sofisticati.

* * *

Iniziamo dall'Africa settentrionale⁽¹⁰⁾. Problemi particolarmente interessanti solleva un mausoleo costruito a Ghirza, a 240 km. a Sud-Est di Tripoli, nella seconda metà del III secolo⁽¹¹⁾.

criticamente appare superato); A. FROVA, *Lo scavo della missione archeologica italiana in Bulgaria*, Roma 1943; C.D. DAICOVICIU, *La Transylvanie dans l'antiquité*, Bucarest 1945; C. PRASCHNICKER, H. KENNER, *Der Bäderbezirk von Virunum*, Wien 1947; AA.VV., *Danubio-romani centri*, coll. 200-208, in *Encicl. Universale dell'arte*, vol. IV, Sansoni, Firenze 1958; G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni sull'arte di Ratchis...* art. cit. (in particolare, cfr. le pp. 220 e segg., nelle quali lo studioso italiano nega la continuità figurativa tra la scultura medievale dell'Occidente e la scultura provinciale romana, sostenuta dalla tesi di Silvio Ferri, ed osserva come la scultura provinciale romana presenti ovunque caratteri comuni, e cioè: l'appiattimento del volume e l'accentuazione dell'elemento lineare); G. BORDENACHE, *Temî e motivi della plastica funeraria in età romana nella Mesia Inferior*, in « Dacia », n.s., IX, Bucarest 1965, pp. 253 e sgg.; AA.VV., *Civiltà romana in Romania* (catalogo della mostra), De Luca, Roma 1970; G. DE FRANCOVICH, *Il « Palatium » di Teodorico a Ravenna e la cosiddetta « architettura di potenza »*. *Problemi d'interpretazione di raffigurazioni architettoniche nell'arte tardoantica e medievale*, De Luca, Roma 1970.

⁽¹⁰⁾ Alcune interessanti osservazioni sulle sculture nord-africane sono contenute nel lavoro di J.B. WARD-PERKINS, R.G. GOODSCHILD, *The Christian Antiquities of Tripolitania...* art. cit., pp. 78-81, con interessanti notazioni bibliografiche.

⁽¹¹⁾ Cfr. P. ROMANELLI, *La vita agricola...* art. cit., pp. 59-61, figg. 4, 5, 6, che per primo pubblicò le fotografie del mausoleo.

Vedi anche E. VERGARA CAFFARELLI, *Ghirza*, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica ed orientale*, III, Roma 1960, pp. 864-869, con bibliografia; R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma...* op. cit., pag. 218, fig. 201.

Generalmente si parla di questo monumento come della manifestazione più evidente del sottofondo locale, nel quale le figure hanno l'immediatezza di ogni arte primitiva non toccata dalle influenze ellenistiche.

Appare subito evidente lo straordinario contrasto che esiste non solo tra la struttura architettonica ed i fregi superiori, ma anche tra la decorazione stessa del monumento, evidentemente legata alla cultura ellenistica nella fascia inferiore, nel basamento, e le sculture della fascia superiore, con la raffigurazione di scene della vita dei campi. La sicura padronanza dell'intreccio vegetale di tipo ellenistico contrasta con troppa evidenza con la sicura e robusta scelta *anticlassica* realizzata soprattutto nella trattazione delle figure umane del fregio superiore. Una scelta *anticlassica* che si evidenzia, e credo non a caso, nella scena della mietitura. Non va dimenticato che ci troviamo di fronte ad un monumento funebre e, quindi, con caratteristiche più o meno apertamente religiose. Diventa lecito il sospetto che la rappresentazione di scene usuali della vita quotidiana attraverso forme così dichiaratamente lontane dal « reale » sia dovuta, più che ad una ingenua ed incompleta padronanza delle tecniche formali, ad una precisa scelta di connotazione e di significazione di un messaggio iconico destinato, più che a ricordare l'operosità del defunto, a suscitare nell'animo dello spettatore, attraverso immediate risposdenze percettive, e perciò a livello di psicologia dei destinatari, non solo evidenti esperienze emotive, ma soprattutto quella che viene comunemente definita una precisa corrispondenza tra la configurazione di forze osservate in uno schema di forme e la rappresentazione di forze inerenti ad una situazione vitale significativa (l'evolversi delle stagioni, la raccolta delle messi, i significati religiosi ed esistenziali che sottendono la vita e la morte).

Queste immagini, cioè, spogliate di ogni rapporto di denotazione dell'ambiente circostante sembrano sollecitare nello spettatore un confronto con la propria matrice simbolica, al punto da rimandare con sicurezza ai *valori*, alla cultura del destinatario o dell'utente di questi oggetti iconici. Il monumento sem-

bra voler, pertanto, aiutare a pensare chi visita la tomba e si configura come un fondamentale *medium* di comunicazione religiosa. La presenza della scena della vendemmia e della mietitura rimanda evidentemente ad elementi archetipici, dei quali è chiaro il *significato*. Non a caso la predicazione evangelica ripeterà con costanza questi elementi simbolici, largamente ripresi dall'arte cristiana. A titolo d'esempio ricorderò che l'arte mozarabica dei secoli X ed XI insisterà proprio nelle scene della vendemmia e della mietitura per riproporre il significato escatologico della continua venuta salvifica del Cristo sulla terra attraverso le parole della Sacra Scrittura. Quest'arte mozarabica, così legata alla cultura orientale di matrice parthica e sasanide, cercherà sempre, soprattutto in queste scene, di rinunciare ad ogni espressione formale di tipo realistico, proprio per sottolineare, come mi sembra avvenga anche nel caso di questo monumento africano, l'alto quoziente simbolico della scena raffigurata. Va rilevato anche che, a partire sicuramente dal secolo V, l'arte cristiana accoglie con pieno valore simbolico intrecci vegetali di chiara derivazione ellenistica (anche se spesso elaborati dallo stile espressivo sasanide), per significare la *comunione* fraterna, che è *segno*, secondo gli Atti degli Apostoli e secondo alcuni passi della predicazione paolina, della comunione con il Cristo.

La presenza di due stili così apparentemente contrastanti nelle sculture che completano un edificio funebre (la cui costruzione dovette richiedere un forte impegno finanziario e che evidentemente fu commissionato da persona appartenente ad una classe economicamente elevata) solleva subito complessi problemi sulla lettura che possiamo fare delle opere d'arte, degli oggetti iconici dell'area nord-africana.

L'esistenza di forme *anticlassiche*, caratterizzate da una vigorosa ed indiscutibile qualità espressiva e realizzativa, in un monumento che non può essere definito marginale, fa sorgere l'ipotesi della condizionante presenza di correnti culturali locali non di carattere *primitivo*, ma ricche di una forte ed elaborata tradizione e di una compiuta capacità comunicativa.

L'apparente immediatezza di quest'arte chiamata primitiva,

sembra piuttosto nascondere complesse funzioni simboliche e segnico-semantiche, la cui decifrazione appare, allo stato attuale delle conoscenze, estremamente ardua.

Vorrei subito rilevare come questo schema iconico di semplificazione della figura umana trovi una precisa rispondenza nel mondo dell'alto medio evo europeo in un'opera di altissimo valore significativo: ad esempio nei capitelli di San Pedro de la Nave, nella Penisola Iberica, tra la fine del VII e gli inizi del secolo VIII. Anche in questo caso è evidente la presenza, solo apparentemente contrastante, di lunghe fasce di motivi cosiddetti ornamentali, evidentemente ispirati ad una cultura ellenistica (ma che in questo caso risentono visibilmente della elaborazione e della mediazione sasanide), che sembrano contrastare con le figurazioni dei capitelli (assai lontane dalla denotazione di forme realistiche, soprattutto nella realizzazione delle figure umane di Daniele, di Isacco e di Abramo), al punto da sollecitare più di uno studioso ad avanzare improponibili differenti datazioni.

Non mi preme tanto in questo caso mettere in evidenza similitudini stilistiche (tra le due opere corrono più di quattro secoli (!), troppi, certo, per rendere del tutto credibili raffronti e collegamenti). Voglio ora piuttosto sottolineare la comune adesione degli artisti di Ghirza e di San Pedro de la Nave ad un uso di immagini largamente *connotate*, che ne evidenzia una funzione dichiaratamente comunicativa, attraverso un complesso processo di decodificazione dei significati espressi per segni e simboli, processo che impegna e stimola tutta la cultura, e, perciò, le aspettative sociali e religiose del recettore, soggetto vitalmente attivo nella lettura degli oggetti iconici.

Elementi analoghi a quelli di Ghirza potranno essere agevolmente rilevati in alcuni rilievi nord-africani custoditi nel Museo Archeologico di Istanbul, nei rilievi di Mezgura e di Gasred-Dueirôt, presso Leptis Magna, pubblicati per la prima volta dal Romanelli ⁽¹²⁾. Sono tutte opere collocabili tra il III ed il

⁽¹²⁾ P. ROMANELLI, *La vita agricola...* art. cit., pp. 62 e sgg.

IV secolo e che dimostrano la profonda alternativa esistente, nell'Africa settentrionale, all'arte *ufficiale* d'impronta romana.

La totale mancanza di ogni rapporto con il « reale » nella rappresentazione della figura umana è fin troppo evidente nelle schematiche e sommarie figure del bassorilievo da mausoleo, catalogato con il n. 299 nel museo di Istanbul⁽¹³⁾.

Di estremo interesse appare il frammento del bassorilievo (n. 302 dello stesso museo)⁽¹⁴⁾ con una scena della vendemmia, nella quale un uomo, visto di tre quarti e con la testa di profilo, tenendo nella mano destra un ronchetto, si appresta a raccogliere un grappolo d'uva. La figura umana è schematizzata nel modo più completo, avvolta in una stretta tunica solcata da pieghe verticali e che si stringe, quasi ad assumere la forma di corti calzoni, all'altezza delle ginocchia. Non c'è nessuna notazione del torace, della vita, del bacino, dell'articolazione degli arti, mentre la figura si allunga, rispetto alle gambe corte, in modo certo sproporzionato. Persino la vite è ridotta agli elementi essenziali: un lungo tralcio, assai schematizzato, che porta il grappolo, enorme, ed una sommaria voluta. Questo rilievo, pur inserendosi pienamente per molti aspetti nel mondo culturale individuato dai rilievi di Ghirza, se ne discosta notevolmente per le soluzioni espressive adottate, e mostra così la varietà dei modi compositivi e formali *anticlassici* (ma forse è meglio dire: *aiclassici*) presenti nei bassorilievi africani ed al tempo stesso preannuncia, con notevole anticipo (come i rilievi di Ghirza facevano per quelli di San Pedro de la Nave) le soluzioni iconiche che saranno largamente adottate dalla miniatra mozarabica.

Con queste osservazioni, ancora una volta, non voglio stabilire dei rapporti diretti tra opere così distanti nel tempo, ma

(¹³) IBIDEM, pp. 63 e sgg., fig. 7. Il rilievo era stato ricordato da G. MENDEL, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines des musées impériaux ottomans*, Costantinople, Musée impérial, 1912-1914, 3 voll. (II, *Rilievi libici*, pag. 61, fig. 7).

(¹⁴) IBIDEM, pag. 64, fig. 8; P. ROMANELLI, *La vita agricola...* art. cit., pag. 63, fig. 8.

solo individuare una matrice culturale estremamente omogenea, che sembra rafforzare l'ipotesi dell'esistenza di una « civiltà » pienamente evoluta (che coesisterebbe accanto alle colonizzazioni ellenistica e romana e con le quali a volte si confonderebbe), capace di esprimersi con forme proprie e di resistere vigorosamente nel tempo e nello spazio e di evidenziarsi, a volte, nel corso dell'alto medio evo, in aperta antitesi a quelle forme di apparente totale romanizzazione che sembravano caratterizzare almeno tutto il bacino occidentale del Mediterraneo.

Questa ipotesi trova conferma nell'Africa settentrionale in altre sculture, così distanti dai rilievi di chiara impronta tardo-romana. La varietà di soluzioni compositive e formali nord-africane è evidente ancora nei bassorilievi nn. 306 e 307⁽¹⁵⁾ del Museo archeologico di Istanbul, con scene dell'aratura. Il primo è più vicino, almeno a giudicarlo dagli scarsi frammenti e dal precario stato di conservazione, ai modelli già riscontrati a Ghirza; il secondo più legato ai tentativi di disarticolare la figura umana (si veda il contadino, a sinistra, che guida l'aratro). Il corpo è allungato, le gambe sono tozze, le braccia sproporzionatamente gracili rispetto al torace ed al largo collo, il bacino molto basso, le cosce robuste, ma le gambe esili al di sotto delle ginocchia e certo incapaci a sostenere il peso del corpo. E', come si vede, uno schema tipico che avrà grande fortuna a partire dall'VIII secolo anche in Europa e che nella Penisola Iberica si svilupperà fino al secolo XI. Eppure questi rilievi che, con la nostra visione, deformata dalla ipervalutazione di concetti come: plasticità, linearismo, pittoricismo, etc., saremmo portati a definire rozzi e marginali, palesano una forte carica vitale e denunciano visibilmente la ricerca dell'*artista* che tenta di connotare e di significare questo messaggio iconico che per noi rimane solo parzialmente decodificabile.

Di estremo interesse appaiono ancora due bassorilievi messi in opera in una moschea di Mezgura (Nalut), ancora con scene

⁽¹⁵⁾ G. MENDEL, *Catalogue...* op. cit., II, pp. 69-70, figg. 9-10; P. ROMANELLI, *La vita agricola...* art. cit., pp. 64-65, figg. 9-10.

dell'aratura, nei quali P. Romanelli ⁽¹⁶⁾ credette di poter riconoscere l'imperizia dell'artista che avrebbe invertito la giusta, razionale composizione del quadro, ponendo avanti all'aratro il contadino che doveva invece andar dietro, con il sacchetto della sementa, per gettare i semi appunto nei solchi già preparati. A me sembra di vedere, piuttosto, nei riquadri non una *narrazione* dell'aratura e della seminagione (i bassorilievi, cioè, mi sembra contengano di proposito pochissime frequenze informative), ma una *individuazione* (ricca di profonde cariche emotive, sacrali, esistenziali) di questi due fatti così fondamentali nella vita di una comunità agricola, che vengono vissuti nei loro significati più profondi e, perciò, al di fuori del rapporto temporale prima-dopo, del rapporto spaziale avanti-dietro, della ricerca prospettica che determina naturalmente, nella scoperta del punto di « fuga », una scala di valori tra gli oggetti e le azioni rappresentate. Anche questi due rilievi di modesto livello qualitativo si inseriscono, quindi, in un quadro culturale estremamente preciso, ed evidentemente diverso da quello d'impronta ellenistico-romana.

In questo contesto si deve anche valutare il mausoleo di Gasr-ed-Dueirât, semi-crollato, giudicato dal Romanelli « di altissimo interesse come esempio di architettura e di decorazione locale ». Lo studioso italiano, rilevando un'iscrizione « dalla quale apprendiamo che il sepolcro fu costruito da due coniugi, C. MARIUS PUDENS BOCCIUS ZURGEN e VELIA LONGINA, per i loro figli e nepoti », mette bene in evidenza la commistione di sostantivi romani ed indigeni nel complesso nome del committente. Una commistione sufficiente a spiegare la presenza di elementi decorativi classici accanto ad « uno strano fregio con teste umane mostruose, di carattere evidentemente apotropaico e che segue negli intervalli le incurvature delle nicchie, simulando al sommo di esse una conchiglia con entro una testina femminile » ⁽¹⁷⁾. Ebbene, queste teste umane mostruose

⁽¹⁶⁾ IBIDEM, pp. 68-69, figg. 13-14.

⁽¹⁷⁾ P. ROMANELLI, *Leptis Magna*, Roma 1925, figg. 95-96.

si legano pienamente a quei modi espressivi fortemente *anticlassici* che avremo modo di riconoscere sia nell'arte copta, sia in molte opere europee dell'alto medio evo.

Gli elementi *anticlassici*, sia pur realizzati con soluzioni diverse, risultano ben evidenti anche in alcuni rilievi conservati a Tunisi.

Nella Stele della Ghorfa, la geometrica organizzazione della parte inferiore, cede il passo ad un « caotico » affastellarsi, in alto, di elementi simbolici e mitopoietici, che conferiscono alla composizione complessi significati (¹⁸).

Ci troviamo di fronte, in questo caso, quasi ad una « summa » dei messaggi iconici normalmente legati ai misteri della *salvezza* e della morte. Dalla testa senza collo, al sole, alla luna, alla vite, ai prodotti della terra, etc. Il rilievo, come avviene nella maggior parte di questi rilievi detti « provinciali », si fa piatto, i contorni meno marcati, il modellato più incerto ed impreciso; i caratteri fisionomici scompaiono, mentre acquistano importanza i grandi occhi, le sopracciglia marcate, la rapidità e fluidità della linea.

Eccoci, nella stele della Ghorfa, ad un modo diverso e compiuto di organizzare lo spazio, di percepirlo, di occuparlo, di viverlo. Ecco un modo di percepire lo spazio, come dicono gli antropologici, non con l'*occhio fisso*, tipico della cultura occidentale, che penetra con la prospettiva lineare la profondità (¹⁹), ma con il cosiddetto *occhio mobile*, che consente un cambiamento continuo del punto di vista, e di organizzare quindi la composizione iconica riportando ogni oggetto ed ogni figura in primo piano, una composizione che noi giudichiamo « primitiva », condizionata dall'*horror vacui*, da una scarsa padronanza dello spazio da utilizzare e manipolare.

(¹⁸) La stele, di calcare, è conservata a Tunisi, Bardo, Museo Alaoui. Cfr. E.U.A., vol. I, *Afro-romani centri*, fig. 19.

(¹⁹) Vedi le sommarie, ma utili indicazioni di G. HARRISON, *Lo spazio del Museo*, in *Il museo come esperienza sociale*, De Luca, Roma 1971, pp. 129-135.

La tendenza pienamente radicata in questa stele di esprimere la figura umana solo per accenni e di conservare, per quanto è possibile, la forma naturale della pietra, sembra collegarsi con chiarezza al significato altamente simbolico che la pietra assume in molte civiltà, e non solo in quelle primitive⁽²⁰⁾. L'uomo avverte la presenza di un Dio vivente, di uno spirito vitale ed egli tende ad animare la pietra, a conferirle sembianze umane, ma a far sì al tempo stesso che la pietra parli da sé. Un concetto questo caro alla cultura iranica⁽²¹⁾; un concetto, al tempo stesso caro alla predicazione evangelica. Basterà ricordare Isaia (28,16): « Perciò così parla il Signore Iddio: ecco, io depongo in Sion una pietra, pietra scelta »; Pietro (1,2-4): « Accostatevi a Lui (*al Cristo*), pietra vivente »; gli Atti degli Apostoli (4,11): « Egli è pietra ». Ed ancora Giovanni (1,42): « *Tu sei Simone, il figlio di Giovanni: tu ti chiamerai Cefa*, (che significa Pietro) ». In proposito non esistono dubbi né nel testo greco (sy klēthēsē Kēphās-ho ermēneuetai Petros), né in quello latino (tu vocaberis Cefas quod interpretatur Petrus). Curioso ed incomprensibile risulta in questo contesto il noto brano di Matteo (che forse non a caso ha avuto maggior fortuna nella liturgia Cattolica, essendo il testo letto nel giorno della festa del principe degli apostoli) (16,18): « Tu sei Pietro e su questa pietra io edificherò la mia chiesa ». Un brano ugualmente incomprensibile sia nella versione greca sia in quella latina.

Mi sembra che non esistano dubbi sul fatto che lo spettatore dovesse guardare alla stele della Ghorfa non come ad un'opera d'arte (almeno come la intendeva la cultura d'impronta ellenistica e greco-romana), ma come ad un insieme di relazioni

(²⁰) Cfr. in: C.G. JUNG (a cura di), *L'uomo e i suoi simboli*, Casini, Firenze-Roma 1967, pp. 232 e sgg.: A. JAFFÉ, *Il simbolismo nelle arti figurative. I simboli sacri; la pietra e l'animale*.

(²¹) Vedi, ad esempio, la scultura rupestre di Bisutūn, conservata *in situ*, con un principe parthico sacrificante davanti a un'ara (I-II secolo d.C.), pubblicata in R. GHIRSHMAN, *Arte persiana. Parti e sasanidi*, Feltrinelli, Milano 1962, pag. 53, fig. 66.

logiche che riassumono e rimandano alle esperienze ed alle credenze di ciascun uomo. Quest'insieme apparentemente caotico di segni iconici certamente assolve alle funzioni di esperienza emotiva (si tratta non a caso di una stele funeraria), ma soprattutto è un evento culturale.

Non diversamente avviene nella stele detta di Boglio, conservata anch'essa a Tunisi, dedicata da un certo Cuttino, come avverte un'iscrizione, a Saturno. A proposito di questo rilievo, della fine del III secolo, è stato rilevato⁽²²⁾ come, pur collegandosi apparentemente con l'arte ufficiale romana, mostri soluzioni formali particolari, dove tutti gli elementi iconografici tradizionali sono espressi con la *deformazione*, che ha una sua propria coerenza artistica, cioè segue un gusto particolare che dà tono a tutto il rilievo.

Sarebbero forme pesanti, semplificate in modo da rappresentare con ogni evidenza il soggetto, rendendolo ancor più chiaro con ripetizioni simmetriche, sia nei particolari (pieghe nelle manuelle), sia nella composizione delle figure e dei loro gesti, con la conseguenza di ottenere in tal modo un'efficacia *decorativa* paragonabile a quella di molte opere di arte primitiva. Orbene, a me sembra che proprio la deformazione dell'iconografia tradizionale, la semplificazione delle figure umane che perdono completamente i propri caratteri fisionomici, la ripetizione costante di forme espressive nei volti e nei gesti, rientrino non tanto in una coerenza artistica, quanto piuttosto in una coerenza culturale tra l'oggetto iconico in questione e la tradizione religiosa locale della Tunisia. Mi sembra, cioè, che l'artista abbia realizzato la sua opera non tanto con *efficacia decorativa*, quanto piuttosto con l'intenzione di offrire un complesso e completo messaggio per simboli e per immagini. Non si tratta, cioè, di una decorazione fine a se stessa, non ci tro-

(²²) Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma...* op. cit., pag. 216. Il bassorilievo funebre detto « stele Boglio », della fine del III, inizi del IV secolo, è conservato a Tunisi, Museo del Bardo, ed è pubblicato dal Bandinelli alla pag. 217, fig. 200.

viamo di fronte a sculture intese a decorare un monumento funebre o a celebrare il donatore Cuttino, ma intese, piuttosto, a rivivere la vita stessa dell'uomo, attraverso i segni del suo fare quotidiano.

L'immagine, in questo caso, non è più il riflesso delle cose, non è più l'*analogon* del dedicatario e delle scene della vita dei campi, ma acquista una propria realtà. Non dunque una immobile e sommaria rappresentazione del reale, ma una continua, vivace, vitale comunicazione tra l'oggetto iconico e il soggetto ricevente, che è messo in condizione di realizzare, in un processo percettivo pieno di cariche creative, un diretto rapporto con la propria *volontà* di esistere.

Quando tentiamo di interpretare un linguaggio simbolico, ci troviamo di fronte non solo a dei simboli in sé, ma all'intera totalità dell'individuo o di una società produttrice di simboli. Esaminando la stele Boglio (così normale nella sua struttura chiaramente ispirata alla cultura ellenistico-romana, ma così complessa nel suo linguaggio iconico al punto da rendere impossibile l'uso dei criteri stilistici tratti dallo svolgersi dell'arte romana), non potremo dimenticarci che la psicologia analitica ha ormai largamente chiarito quale importanza avesse per l'uomo di ieri, quando la conoscenza scientifica era poco sviluppata, il sentirsi inserito nella natura e, soprattutto, l'avvertire la sua *identità inconscia* con i fenomeni naturali: è questa sensazione, questo contatto simbolico con la natura, per cui l'albero è il principio vitale dell'uomo, le pietre e le piante e gli animali dialogano con l'uomo, a fornire all'individuo una profonda e vitale energia emotiva⁽²³⁾. Alla ricerca della propria natura originaria, con i suoi istinti e il suo particolare pensiero, l'uomo

(²³) Fondamentale, in proposito, mi sembra il saggio di C.G. JUNG su *La struttura dell'inconscio*, redatto nel 1916 e recentemente ripubblicato in italiano in C.G. JUNG, *Inconscio, occultismo e magia*, intr. di A. CAROTENUTO, Newton Compton italiana, Roma 1971, pp. 151 e sgg.

Interessante è rilevare come in questo saggio lo Jung (IBIDEM, pag. 195) scriva: « Non bisogna assolutamente pensare che esistano idee innate. Non vale neppure la pena di discuterne. Esistono semplicemente

si tuffa nel *contatto* con gli eventi naturali e, in questo caso, con l'aratura, con il raccolto del grano, con il trasporto dei covoni con i carri, tirati, si noti la simbologia evidente, da *tre* coppie di buoi.

L'artista riesce, dunque, non a rappresentare, ma ad esprimere una visione associativa della vita che si riallaccia strettamente all'immagine associativa della sua cultura, di una cultura sintetica e non analitica o sintattica; non concettuale, ma improntata ad una percezione globale e diretta delle cose.

Questo tuffo nel contatto con la natura, a volte, può essere realizzato, simbolizzato attraverso un richiamo totale alla dea Cerere, la cui sacerdotessa, in un'altra stele conservata a Tunisi⁽²⁴⁾, offre sacrifici e mostra i *segni* della divinità.

In realtà, nella parte inferiore della stele, appaiono animali marini, un maiale, un coltello, attrezzi per il lavoro, etc., ma è sufficiente il dettaglio superiore della stele per chiarire immediatamente e compiutamente il senso ed il significato dell'oggetto iconico. Ancora una volta è proprio nel superamento di una

possibilità innate di avere certe idee; una sorte di condizioni a priori per la produzione di certe fantasie ».

Sul tema degli « archetipi », che spesso nello Jung sembrano trasmettersi per via ereditaria (una tesi, questa, sostanzialmente inaccettabile), va rilevata l'acuta precisazione fatta dallo stesso studioso (C.G. JUNG, *L'uomo...* op. cit., pag. 67): « La mia teoria su « i resti arcaici », da me definiti « archetipi » o « immagini primordiali », è stata sempre criticata da coloro che non hanno una conoscenza adeguata dei sogni e della mitologia. Il termine « archetipo » è spesso frainteso, in quanto viene identificato con determinati motivi mitologici o con immagini precise: queste, in realtà, non sono altro che rappresentazioni consce: sarebbe assurdo pensare che tali rappresentazioni, variabili con i tempi e la storia, fossero ereditarie... I miei critici hanno sempre erroneamente sostenuto che io presupponga l'esistenza di « rappresentazioni ereditarie », e, su questa base hanno liquidato l'archetipo; come mera supposizione... Gli archetipi in realtà sono tendenze istintive altrettanto marcate quanto l'impulso degli uccelli a fare il nido, o quello delle formiche a creare colonie organizzate ».

(²⁴) La stele, conservata al Musea del Bardo di Tunisi, è pubblicata in E.U.A., *Afro-romani centri*, vol. I, fig. 19a.

raffigurazione realistica, nell'adozione di un panneggio che non plasma un corpo, ma « annulla » il corpo della sacerdotessa, nel gesto estremamente contenuto, nel volto riassunto nei grandi occhi, che l'artista africano, anziché denotare un sacrificio alla dea Cerere, connota un collegamento totale dell'uomo con le proprie radici primordiali e, cioè, con la terra.

Accanto a questi motivi, nettamente *anticlassici*, presenti soprattutto nella scultura dell'Algeria e della Tunisia, non mancano opere pienamente e consapevolmente collegate con la cultura romana. Emergono in questi casi, soprattutto nei ritratti, caratteri locali (ma si tratta di caratteri fisionomici dei volti, solo raramente di caratteri stilistici nella realizzazione della figura umana), ma certo il legame con Roma e con l'Oriente ellenistico è sempre evidente. Sarebbe interessante esaminare quest'arte *romana* e vedere a quali finalità, profondamente diverse, riesca ad assolvere. Per motivi di brevità non posso che limitarmi ad accennare al problema, anche perché l'arte *romana* dell'Africa settentrionale, studiata più volte, è destinata sostanzialmente ad esaurire la propria carica vitale con il V secolo, mentre la produzione *anticlassica* lascia, nella stessa Africa, tracce dure, proprio perché esprimeva profondi substrati locali capaci di assurgere al ruolo di vera e propria « cultura ».

* * *

Senza esaminare, appunto, le molte opere che tra il V ed il VII secolo attestano una continua ricerca espressiva, basterà accennare per un momento alla scultura copta, che pure ha nella tradizione ellenistica la sua matrice prima⁽²⁵⁾. Basterà guardare

(²⁵) Sulla scultura copta vanno ricordati gli eccellenti repertori del « Coptic Monuments. Catalogue générale des antiquités égyptiennes » (vedi in particolare i volumi curati da W.E. CRUM, Le Caire 1902, con descrizione delle opere catalogate dal numero 8001 al numero 8741, e da J. STRZYGOWSKI, Le Caire 1904). Mi limito a citare G. DUTHUIT, *La sculpture copte*, Paris 1932; K. WESSEL, *Koptische Kunst*, 1963; G. DE FRANCOVICH, *L'Egitto, La Siria e Costantinopoli...* art. cit. Quest'ultimo

mente emozionale, che la condanna al supplizio della croce era un rilievo (frammento di stele) del Museo copto del Cairo con la figura di un cavaliere incoronato da un angelo, vicinissimo parente della vittoria alata. In queste opere gli elementi simbolici sono frequenti, al punto che spesso, guardando le immagini, sembra piuttosto di trovarsi di fronte ad una sintesi delle aspettative apocalittiche, di salvezza finale, predicate dai Vangeli.

La funzione simbolica e segnico-semantica di molte sculture copte è evidente anche per noi. Mi interessa piuttosto ricordare una vastissima serie di stele, conservata al Museo copto del Cairo (si tratta di una cinquantina di esemplari catalogati dal numero 8554 al numero 8602 e collocabili tra il IV ed il V secolo), nelle quali la Croce tende quasi ad assumere una forma umana ⁽²⁶⁾.

Sembra di poter riconoscere, in questi casi, il ruolo vitale, al quale ho già sommariamente accennato, che l'albero svolge in molte comunità primitive ed in tutta la cultura vicino-orientale.

La tradizione cristiana non trova certo difficoltà a mostrare la morte violenta del Cristo come termine inevitabile e necessario dell'opera salvifica annunciata dalle Scritture (Giov. 1:11, 29; Mc. 8:31; 9:31; 10:32, Matteo, etc.). La croce è *segno* della riconciliazione avvenuta tra Dio e gli uomini (II Cor. 5:14).

La tradizione cristiana, almeno quella occidentale (la sola che conosciamo nella sostanza), trova, però, non poche difficoltà a spiegare perché l'atto salvifico supremo, destinato a *sconvolgere* la vita dell'umanità, sia avvenuto proprio sulla croce; e,

lavoro contiene un'esauriente bibliografia, oltre ad accurate osservazioni sull'evoluzione stilistica dell'arte copta che palesa: alla fine del IV secolo un processo di indurimento delle forme (IBIDEM, pag. 94); nel V secolo una pienezza dell'espressione formale caratterizzata da un plasticismo violento e rude, da piani e volumi squadrati con sommarietà sintetica e investita da uno spiccato gusto per geometrizzazioni e stilizzazioni astratte (IBIDEM, pag. 99); nel VI secolo un rilievo appiattito molle e cedevole (IBIDEM, pag. 100).

⁽²⁶⁾ Cfr. W.E. CRUM, *Coptic Monuments...* op. cit., tavv. XXVII-XXXV.

forse sulla spinta di una delle molte osservazioni contenute nella predicazione paolina (I Cor. 1:23), si sofferma generalmente ad osservare, in una chiave decisamente poco teologica, e fortemente emozionale, che la condanna al supplizio della croce era considerata umiliante e perciò riservata agli schiavi ed ai sovversivi. Il Cristo avrebbe condiviso la condizione umana fino a soffrire la più umiliante delle morti. Che una tale spiegazione sia largamente insufficiente lo testimonia bene l'apostolo Giovanni, che sistemando con grande organicità teologica i frequenti riferimenti di Marco, Matteo e Luca, per testimoniare il compimento divino della redenzione, scrive, al capitolo 3:14 « E come Mosè innalzò nel deserto il serpente, così bisogna che sia *innalzato* (*ita exaltari oportet*, dice la vulgata riprendendo chiaramente il testo greco: *hutos hypsōthēnai deî*) il figlio dell'uomo, affinché chiunque crede in lui abbia la vita eterna ». L'apostolo, con evidente riferimento ai libri dei *Numeri* e della *Sapienza*, ed alle osservazioni di *Geremia* ed *Ezechiele*, vede in quest'atto supremo dell'innalzamento, della *elevazione* (che prelude alla elevazione del pane e del vino nel rito della messa), la glorificazione del Cristo e l'inizio del patto nuovo tra Dio e l'uomo (Giov. 12:32): « Ed io, quando sarò levato in alto, tutti attirerò a me ».

Il richiamo di Paolo all'umiliazione della Croce è carico evidentemente di un potenziale suggestivo ed egoimplicante (Cristo ha sopportato il martirio, sosterranno molti nella predicazione della nuova religione, per i nostri peccati), che scuote la passionalità dei cristiani d'occidente, li coinvolge emotivamente (il tema sarà significativamente sfruttato dalla cultura del '600 europeo), al punto da far loro porre in secondo piano o su un piano equivalente la complessa visione giovannea e la stessa razionale ed iterata predicazione paolina, che mirano a cogliere l'aspetto intrinseco della morte del Cristo sulla croce. La eccitazione di Paolo ad una lettura emozionale della morte del Cristo, contenuta nella I^a lettera ai Corinti spinge per secoli i fedeli ad attribuire una qualche dignità primordiale all'albero destinato a determinare la morte del Cristo, ed ecco nascere la leg-

genda che il *santo* albero sarebbe nato sulla tomba di Adamo; ecco la esaltazione di Elena che ritrova il prezioso legno: di tutto ciò abbiamo una esauriente e straordinaria testimonianza ad Arezzo nel famoso ciclo pittorico dovuto alla genialità di Piero della Francesca.

In questa ricerca, che del resto sarà fondamentale solo a partire dal IV secolo, in coincidenza degli accordi tra le comunità cristiane e l'imperatore Costantino, si perde, almeno in Occidente, il concetto base della forza primordiale e misteriosa diffusa nella natura e racchiusa nell'albero, al punto che risulta fondamentale seppellire i morti presso un albero verde (Genesi XXXV, 8), o estremamente vitale appropriarsi della forza divina inerente alla pianta, attraverso l'estratto del frutto (si pensi, almeno in Grecia, alle Baccanti). In proposito è noto come fosse assai radicata in Oriente (e lo è tuttora presso molte civiltà che chiamiamo *primitive*) la stretta relazione simbolica tra l'albero e l'uomo-Dio; tra il culto della Grande Madre, la terra (e del simbolo di questa, che è appunto l'albero) ed il Dio morente. E' questa una tematica estremamente complessa, che supera il concetto dell'albero cosmico (molto antico e patrimonio di molte genti indo-europee, ripreso in qualche modo, anche se isolatamente da scrittori cristiani nel III-IV secolo d. C.), dell'albero paradisiaco (un motivo mesopotamico sviluppato dai cristiani e dai musulmani), che cresce accanto all'*acqua della vita* e persino quello dell'albero, o meglio, dei cipressi fatti piantare da Zaratustra e di cui uno assurse a simbolo dell'Uomo Supremo⁽²⁷⁾. Lo stato attuale delle conoscenze non consente che ipotesi. Ho voluto comunque citare il problema della connessione tra albero e uomo-Dio accanto all'esempio, ai tanti esempi di croci che assumono forme, sembianze umane (a significare una *fusione*, nella morte, tra l'uomo e l'albero; una fusione che in molte stele che presentano le tre croci del Gulgota riguarda non solo il Cristo, ma anche i due ladroni, sia il buono sia il cattivo)

(²⁷) Cfr. in proposito le splendide pagine di A. BAUSANI, *Persia religiosa*, Il Saggiatore, Milano 1959, pp. 337 e sgg.

solo per mettere in evidenza come proprio nel IV secolo la cultura copta elabori forme espressive evidentemente ricche di alti contenuti simbolici, di cui purtroppo risulta estremamente complessa la individuazione e la decifrazione (²⁸).

Colpiti dall'appiattimento delle forme, dal complicarsi della composizione, dalla sempre più marcata accentuazione della disgregazione, quasi della dissoluzione, dei corpi, molti studiosi hanno ritenuto di poter concludere che l'arte copta, con particolare riferimento alla scultura, proprio a partire dal IV secolo inizi un processo di *decadimento* che si farà via via più marcato fino alle esasperate espressioni del secolo VIII.

A me sembra di poter azzardare l'ipotesi che le nuove forme espressive (evidentemente *degradata* secondo la concezione estetica elaborata dalla cultura ellenistica e dall'arte romana) cerchino piuttosto di rispondere con maggiore coerenza alle richieste di un pensiero e di una religione che tentano di discostarsi sempre più dall'area di influenza della politica di Roma.

(²⁸) Molto interessante è, nell'Europa del VII secolo, il cosiddetto basamento di croce monumentale dell'ipogeo delle dune di Poitiers (Cfr. J. HUBERT, J. PORCHER, W.F. VOLBACH, *L'Europa delle invasioni barbariche*, Feltrinelli, Milano 1968, pagg. 57 e segg., figg. 68 e 76), che si ritiene provenga da un edificio di maggiore altezza, date le caratteristiche dell'ipogeo che non avrebbe consentito l'innalzamento di una croce monumentale di dimensioni certo considerevoli, come fa presupporre la mole del *basamento*.

Vorrei osservare che i gradini, lo stipite della porta, l'iscrizione dell'ipogeo di Poitiers trovano una precisa « rispondenza » nelle figure dei due ladroni, al punto che si può ipotizzare che il *basamento* sia in realtà una *stele*, non coronata dalla croce monumentale. Il mondo copto presenta molti esempi di stele con le figurazioni dei due ladroni, mentre la crocifissione del Cristo è soltanto simbolizzata da una crocetta che sovrasta la stele stessa. La mancanza delle croci dei due ladroni (che del resto ricordano molto da vicino, per lo stile, forme espressive copte) può rientrare nel fenomeno di *umanizzazione* dello strumento di morte che abbiamo osservato nel Museo copto del Cairo nei monumenti contrassegnati dai numeri 8554-8602. Sono queste delle ipotesi che mi riprometto di verificare.

Forme espressive, dunque, culturalmente vitali, strettamente connesse ad una realtà socio-antropologica fondamentale diversa da quella d'impronta ellenistica e romana.

Il secolo IV, infatti, vede lo scontro frontale, cruento, tra la potenza romana e l'impero persiano dei sasanidi. Come conseguenza, si rompe un'unità culturale che largamente aveva condizionato le vicende del mondo mediterraneo del III secolo dopo Cristo.

Mentre Roma cerca forza, soprattutto politica, nell'alleanza con la Chiesa per salvarsi da un inevitabile tracollo; l'impero persiano, proprio alla metà del secolo IV sembra voler porre fine alla politica di sostanziale tolleranza religiosa seguita fino a questo momento. Iniziano persecuzioni religiose destinate ad avere, più che funzione di difesa del culto avestico, il compito di continuo richiamo, di deterrente nei confronti dell'impero di Roma che, per sopravvivere, deve poter ampliare i propri confini ad Oriente.

Ecco che a sottolineare la protezione e l'ingerenza dell'impero di Roma sulla Chiesa viene convocato dall'Imperatore, ed a spese dello Stato, il primo concilio ecumenico, quello di Nicea. In cambio della protezione e dell'ingerenza i cristiani offriranno a loro volta una pace interna, fondata su di un rigido inquadramento gerarchico dei fedeli (sottomessi ad una Chiesa che tende a sostituire alla ricerca conseguente alla lettura delle Scritture i principi derivanti dal rispetto dei dogmi), sostenuta da una *pace sociale*, basata non su un miglioramento delle condizioni di vita, ma sull'attesa messianica di una vita nuova, che consentiva di mettere a tacere i disagi derivanti dallo sfaldamento dell'economia dello Stato, dall'impoverimento delle città, dal ritorno ad una vita misera nei campi retti dal latifondo.

Inizia una nuova interindipendenza tra la vita civile e quella religiosa; non è più possibile, almeno in Occidente, distinguere una cultura romana da una cultura cristiana.

Nei primi tre secoli dell'era nuova le comunità cristiane, in Occidente ed in Oriente, avevano costantemente trovato nelle linee di unità e di concordia la forza vitale che consentì, nelle

difficoltà, la diffusione della nuova religione. A metà del IV secolo, la Chiesa, in gran parte per le complesse vicende politiche che coinvolgono l'impero di Roma e l'impero persiano, perde definitivamente la propria armonia interiore. La decisione di Schapur III, nel 383, di porre fine alla politica di persecuzione nei confronti dei cristiani, che venivano pienamente accolti come cittadini provvisti di ogni diritto nell'amministrazione dello stato persiano, consente alla nuova religione un'insperata diffusione in Oriente, al punto che il messaggio evangelico trova modo di espandersi fino ai confini dell'impero sasanide nel secolo IV e fino alle estreme regioni dell'Asia nel secolo V, sotto la spinta della predicazione di Nestorio.

Accanto ad un'arte paleocristiana di stampo ellenistico-romano, nasce e si sviluppa, se così possiamo dire, un'arte paleocristiana largamente legata alla cultura vicino-orientale. In questa frattura, profondamente culturale, e che, mi sembra, acquisterà agli effetti dello studio dell'alto medio evo un'importanza ben maggiore della disputa tra Roma e Bisanzio, va inserito il complesso discorso della cosiddetta *degradazione* dell'arte copta, una *degradazione* che, in sostanza, significa l'accettazione di modi formali ed espressivi diversi che non hanno bisogno di imitare il reale, ma che vogliono essere essi stessi realtà. L'arte cristiana del Vicino-Oriente e dell'Africa settentrionale *significa* con imprevista fedeltà e coerenza lo svolgersi degli avvenimenti politici e storici del secolo IV.

* * *

Questi fenomeni, ai quali lo storico dell'arte guarda spesso con noncuranza, andavano ricordati, perché mi sembra che proprio utilizzando come canale diffusore la cultura cristiana d'Oriente (ed ora, ricordando l'editto di Costantino e l'editto di Schapur III è più facile dare un significato a questa parola, che troppo spesso ricorda Bisanzio), la scultura siro-mesopotamica, copta ed africana in genere, nelle sue forme espressionistiche, astratte, simboliche ed anticlassiche, rafforzi la propria capacità di penetrazione nel mondo europeo, anche approfittando

dell'avvento delle popolazioni *barbariche*, portatrici di una cultura sostanzialmente centro asiatica, ricca di quelle forme archetipiche ed ancestrali, che spesso è possibile riconoscere proprio in molte opere vicino-orientali ed africane.

* * *

Alcuni studiosi, ed in primo luogo il Bussagli⁽²⁹⁾ hanno più volte ripetuto che la presenza in Europa di elementi cosiddetti barbarici o perlomeno anticlassici e lontani dalla cultura ellenistica e romana è dovuta ad una penetrazione di queste forme non tanto a seguito delle grandi invasioni del secolo V d. C., quanto piuttosto alle lente infiltrazioni dei popoli che vivevano ai confini dell'area d'influenza romana, evidenti già nel corso del III secolo a. C. (!). Il Bussagli sostiene addirittura, ed io condivido largamente questo parere che mi sembra sostenuto da valide considerazioni ed elementi di prova, che nel I secolo a. C. questa cultura, evidentemente di origine centro-asiatica, sarebbe pienamente assimilata alla cultura locale celtica persino nella Penisola Iberica, in Francia, nell'Italia settentrionale. E' certo interessante esaminare, in proposito, sia pure molto sommariamente, la produzione dei rilievi scolpiti nella regione danubiana tra il I ed il IV secolo d. C.

Ritroveremo in queste opere quelle forme che gli studiosi dell'arte classica definiscono provinciali e rozze, tipiche dell'arte plebea, nella quale la volontà di rappresentare ed onorare i personaggi porterebbe, per oscuri motivi, a non tenere affatto conto dell'armonia di proporzioni esistenti nell'organica struttura naturale: perciò, su corpi piccoli e rattrappiti ciò che conta è la testa, con un approssimativo intenzionale ritratto. Molti studiosi dell'arte classica proseguono osservando che il tipo ellenistico si *corrompe* talora sino al grottesco, ricadendo nelle consuete deformazioni. Si rimarrebbe, insomma, secondo questi giudizi

(29) M. BUSSAGLI, *Steppe culture*, in E.U.A., vol. XII, Firenze 1964, coll. 906 e sgg.

critici, nel medesimo cerchio di un povero artigianato privo di autonome capacità inventive.

Dopo quanto sono venuto osservando a proposito della scultura africana e della necessità di osservare opere d'arte estranee alla cultura romana ed ellenistica non secondo gli schemi prefissati di una lettura in chiave estetico-formale o addirittura metasegnica, ma secondo i codici di una ricerca che miri alla individuazione dei segni espressivi di opere fortemente connotate e cariche fino all'inverosimile di contenuti simbolici e significanti, mi permetto di dubitare proprio della mancanza di queste « autonome capacità espressive », che mi sembrano, invece, sviluppate con piena coerenza in una serie di monumenti importantissimi, oltre che in molte opere frammentarie⁽³⁰⁾, fin dagli inizi del II secolo d. C.

Basterà esaminare, ad esempio, le metope del grande monumento di Traiano di Adam-Klissi, databile intorno al 109 d. C.⁽³¹⁾.

Certo, nella metopa che vede la raffigurazione di Traiano accompagnato da un suo luogotenente⁽³²⁾, o nella metopa che vede due soldati romani trascinare in catene un dignitario nemico vinto, può venire il sospetto che l'estrema semplificazione nel trattamento della figura umana sia dovuto esclusivamente ad una degradazione della *forma* ellenistica. Ma le metope di questo grandioso monumento sono ben 44 e se togliamo quelle che, per i soggetti rappresentati, hanno per così dire un carattere di *ufficialità* e perciò devono in qualche modo aderire ad un'arte formalmente legata alle indicazioni culturali espresse dalla corte imperiale, troveremo delle composizioni di straordinaria originalità, impregnate di una forza narrativa sconosciuta alla cultura figurativa occidentale.

⁽³⁰⁾ Cfr. in particolare in S. FERRI, *Arte romana sul Danubio...* op. cit., le opere ricordate a pag. 183 (fig. 195), pag. 184 (fig. 196), pag. 261 (fig. 327), fig. 412, fig. 559.

⁽³¹⁾ Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma...* op. cit., pag. 311 e sgg.

⁽³²⁾ IBIDEM, fig. 291, pag. 311.

Nella metopa IX una famiglia barbara fugge sul carro. Il Bianchi Bandinelli (³³) crede di poter utilizzare proprio questa metopa per risolvere i problemi connessi con la realizzazione di questi rilievi, con l'ipotesi che da Roma e dall'ambiente artistico fortemente innovatore formatosi attorno al Maestro delle imprese di Traiano fossero stati inviati dei disegni e che questi fossero stati eseguiti da maestranze locali. Vorrei subito osservare che almeno la figura femminile, con il torace e le spalle fortemente dilatati, gli avambracci, più che possenti, turgidi, con la veste che ha perduto completamente la funzione di modellare o almeno di ricoprire un corpo, sembrano rimandare con quasi sicurezza all'area iranica, o a quegli ambienti culturali largamente permeati di soluzioni espressive che ho più volte definito *anticlassiche*. Questa supposizione, mi sembra, trova una valida conferma nella metopa XXIV, caratterizzata dal corpo nudo e quasi irrealistico del barbaro ucciso, o nella metopa XXXI dove le braccia del nemico vinto presentano una *disarticolazione* totale e ricercata, cara appunto alle correnti espressive più tipicamente iraniche e che sarà in seguito sviluppata con metodo e con coerenza dall'arte parthica prima e sasanide poi.

Che ci si trovi di fronte non a forme prive di autonome capacità inventive, ma una precisa scelta espressiva (operata con vigorosa fortuna nell'Asia centrale e ripresa con efficace capacità comunicativa nei famosi bronzi del Luristan), simbolica certo e ricca di una forte denotazione delle forme rappresentate e di ben definiti significati segnico-semantici, può essere dimostrato osservando la grande fortuna che queste forme antiellenistiche hanno avuto nella cultura europea.

Ancora una volta, senza stabilire improponibili rapporti diretti tra le metope di Adam-Klissi ed opere europee dell'alto medio evo, ma solo rilevando la comune adesione a scelte espressive fondamentalmente omogenee, ricorderò come nel 970, nella Spagna Nord-occidentale, nella regione di León, riconquistata

(³³) IBIDEM, pag. 313, fig. 293.

agli arabi dai re cattolici, il monaco Magio, vecchio negli anni e da oltre mezzo secolo lontano dalle regioni meridionali della Penisola Iberica, dove a contatto con la cultura musulmana aveva avuto la sua formazione, illustra, con straordinarie soluzioni espressive e con una insuperata padronanza delle tecniche artistiche (la linea, il colore, etc.), un *commento all'Apocalisse* con corpi totalmente disgregati, caratterizzati dal lungo tronco, dalle spalle e dagli avambracci gonfiati, dalle articolazioni irreali, quasi si trattasse di manichini⁽³⁴⁾. Eppure tra i personaggi raffigurati c'è il Cristo, ci sono i vegliardi, l'apostolo Giovanni, il profeta Daniele. Magio è riconosciuto come maestro eccezionale nella Penisola Iberica del secolo X, che conosce sia al Sud, nel Califfato di Cordoba, sia al Nord, nel regno cristiano, un momento di straordinaria fioritura culturale. Sulla strada della disgregazione della figura umana Magio sarà seguito dai suoi allievi e, per due secoli, dai suoi imitatori, come si può ben vedere nei dettagli di alcuni codici⁽³⁵⁾, dove addirittura l'articolazione delle ginocchia viene sottolineata con mirabile maestria attraverso una veste che non copre il corpo, la gamba, ma che nella gamba appunto si identifica.

* * *

Ho già rilevato come non si possano e non si debbano ricercare rapporti diretti tra le sculture danubiane del II secolo d. C. e le miniature mozarabiche, ma va certo sottolineata, in questi complessi documenti di inestimabile valore socio-antropologico, la adesione comune ad una *cultura* che attraverso il

⁽³⁴⁾ Il codice (Beato di Tabara, dell'Archivo Historico Nacional di Madrid, n. 1097 B) fu terminato da Emeterio, dopo la morte di Magio. Magio è anche l'autore del Commentario di Beato conservato a New York (Pierpont Morgan Library), datato al 926.

⁽³⁵⁾ Mi riferisco in particolare al codice conservato a Madrid (Biblioteca Nazionale, Ms. 14-2), del secolo XI, che mostra queste soluzioni formali in molte pagine miniate ed in particolare nei folios 148r (relativo a: Apocalisse 7,15) e 205r (Apocalisse 14,2).

gesto, il simbolo, attraverso la realizzazione di elaborati oggetti iconici cerca di esprimersi in un modo adulto e compiuto in contrasto, in alternativa a culture pienamente verbalizzate come sono quella ellenistico-romana del secolo II o quella globalmente definita ottoniana del secolo X.

La presenza di forme nettamente *anticlassiche* e forse in qualche modo legate alla cultura iranica nel grande monumento di Adam-Klissi nei primi anni del secolo II, mi sembra che possa obbligare a rivedere quel *meccanico* collegamento tra la cultura iranica dell'epoca sasanide e la cultura danubiana ed europea riscontrata, rilevata prima tra il III ed il IV secolo, poi nell'alto medio evo, con particolare riferimento al secolo VIII⁽³⁶⁾, ed infine nell'età mozarabica.

La determinante influenza della cultura iranica è, per me, fuori discussione. Nel complesso quadro culturale che si viene sempre più definendo, mi sembra, però, che l'ipotesi più volte prospettata che vorrebbe la presenza di motivi orientali in Europa legata soprattutto al commercio di opere d'arte o all'arrivo nel continente europeo di pochi uomini di cultura *siriaci*, sia del tutto insufficiente.

L'adesione a schemi formali iranici in Europa è, prima di tutto, un'adesione a forme culturali nelle quali l'oggetto iconico assolve alla funzione di *medium* comunicativo, che si realizza, come ho già rilevato, attraverso forme connotate e significanti come presuppongono una piena conoscenza del codice linguistico usato per essere lette e decifrate. Un'adesione a forme culturali che coinvolge non pochi privilegiati ma, come testimonia la maggior parte delle opere alto medievali, la quasi totalità della popolazione attiva, almeno nella Penisola Iberica, nella Francia, prima della rinascenza (o della reazione) carolingia, nelle Isole Britanniche, in alcune regioni italiane. Si può così rimettere in discussione la *cultura* europea, della quale conosciamo a sufficienza, purtroppo, unicamente gli aspetti ellenistici e romani,

(³⁶) Cfr. il saggio di G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni sull'altare di Ratchis...* art. cit.

alcuni aspetti locali, che non dovettero evidentemente essere gli unici, i soli a informare di sé l'uomo europeo nei primi dieci secoli dell'era nuova.

La complessità dell'arte danubiana emerge bene, del resto, anche alla fine del secolo I, a conferma della non eccezionalità delle metope di Adam-Klissi. Esistono rilievi funebri, ad esempio, provenienti dall'Austria⁽³⁷⁾, che, evidentemente, non hanno nulla di *celebrativo* o di *narrativo*, in chiaro contrasto con l'arte ufficiale romana.

Questo processo di espressione iconica si continua con forme omogenee, ma che si rinnovano continuamente nel II e nel III secolo nella Tracia. A volte ne risentono solo dei particolari dell'intera composizione, come, ad esempio, degli animali⁽³⁸⁾; a volte risultano evidenti, nella struttura del volto e nella finalità espressiva, i legami con la cultura parthica⁽³⁹⁾; a volte, infine, emergono motivi di più evidente interpretazione locale, di forme certo importate, ma assimilate prevalentemente a livello artigianale⁽⁴⁰⁾.

Molte opere conservate nel museo di Varna e riconducibili al III secolo, come alcune stele funerarie⁽⁴¹⁾, attestano come le regioni danubiane abbiano rapidamente portato a compimento un processo di profonda evoluzione culturale, di decisa riscoperta dei valori locali, di ferma adesione ad una cultura assai

⁽³⁷⁾ Vedi la stele funeraria da Leitha: Prodersdorf, Eisenstadt Burgenländisches Landsmuseum (sec. I), riprodotta in EUA, *Danubio-romani centri*, vol. IV, tav. 108 a.

⁽³⁸⁾ Vedi il rilievo culturale dell'eroe tricefalo conservato nel Museo archeologico di Plovdiv (Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma...* op. cit., pag. 308, fig. 287).

⁽³⁹⁾ Vedi il rilievo culturale con cavaliere da Ezerovo, conservato nel Museo archeologico nazionale di Sofia (IBIDEM, pag. 310, fig. 289).

⁽⁴⁰⁾ Vedi il bassorilievo culturale dell'eroe trace da Kritchim, conservato nel museo archeologico di Plovdiv (IBIDEM, pag. 309, fig. 288).

⁽⁴¹⁾ Vedi la stele funeraria del museo archeologico di Varna (IBIDEM, pag. 318, fig. 298).

più legata alle proprie tradizioni, ai propri riti, alle proprie forme di vita.

Mi sembra assai significativo che queste regioni, nel V secolo, quando la cultura romana sarà definitivamente disgregata, saranno assai pronte ad accogliere una religione cristiana *eretica*, svincolata dalle ortodossie di Roma e Bisanzio, quasi a ribadire una profonda autonomia culturale.

L'arte delle regioni danubiane si collega all'arte di Aquileia, come è stato più volte riconosciuto, fin dai primissimi anni dell'era nuova, così come la scultura danubiana e balcanica dei secoli VII ed VIII si collega, almeno in parte, alla scultura italiana dell'area Nord-orientale. Le opere di Cividale ne sono una chiara testimonianza.

* * *

Questo rapidissimo, sommario ed estremamente lacunoso panorama di alcuni dei tanti problemi che vengono sollevati dallo studio della scultura provinciale africana e dell'area danubiana vuole essere un timido tentativo di approccio a quello che mi appare un problema insoluto e, almeno per ora, insolubile. Il momento di passaggio, cioè, dal mondo tardo-antico alla cosiddetta *epoca di mezzo*. Al di là delle valutazioni di ordine filosofico o parastorico, sia che questo passaggio lo si collochi, secondo la tradizione accettata da molti, nel V secolo, sia che lo si collochi tra la fine del VII e gli inizi dell'VIII secolo (seguendo le tesi non proprio concordanti nelle motivazioni del Pirenne e del Menendez Pidal), rimane, per lo storico dei fenomeni psico-sociali della comunicazione iconica, un dubbio di fondo, avvalorato dalla complessità culturale delle regioni che gravitano sul bacino del Mediterraneo. Sono certo individuabili due matrici: l'una ellenistica, l'altra che possiamo definire, con termini estremamente impropri e generici, orientalizzante, siro-mesopotamica, mediterranea, anticlassica. Ma queste due culture non appaiono che raramente separate da una linea di demarcazione netta ed insuperabile.

Certo, l'importanza che va acquistando non solo nell'alto

medio evo, ma anche nella cosiddetta età tardo-antica l'arte d'ispirazione *anticlassica*, ma forse sarebbe meglio chiamarla più semplicemente *a-classica*, accanto alla inesistenza o alla totale insufficienza di documenti che non siano legati alla cultura ellenistica e romana (o per lo meno che non siano interpretati secondo i metri di giudizio fornitici dalla nostra formazione estremamente unilaterale e dalle nostre conoscenze sulla cultura ellenistica e romana), evidenziano i larghissimi margini di errore che condizionano gli studi sulla tarda antichità e sull'alto medio evo.

Io credo, e mi sia concessa una nota fondamentale pessimistica, che, proprio quando eravamo convinti di aver penetrato molti dei problemi della cultura del primo millennio dell'era nuova (un millennio importante: basti pensare alla presenza dei *padri* della Chiesa), se non in molti, almeno in qualcuno degli studiosi che si applicano alla ricerca su questa età della storia umana, è nato il sospetto di aver chiarito solo molti aspetti marginali, inseriti in un contesto socio-antropologico, in un quadro storico globale che rimane ancora sostanzialmente buio.

Il lavoro che rimane da fare, anche sulla scultura (ma direi meglio sugli oggetti iconici, architettura compresa) dell'area africana e danubiana, mi sembra molto e, forse, visti gli strumenti di cui disponiamo, assolutamente impari alle nostre forze.