



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Storia delle arti e  
conservazione dei beni  
artistici

Ordinamento D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

# **L'ARTE DEL MOSAICO TRA ROMA E L'ORIENTE**

Studio del legame artistico tra Roma, Costantinopoli e l'Islam  
attraverso lo studio dell'arte musiva e l'estetica aniconica

**Relatore**

Ch. Prof. Giordana Trovabene

**Correlatore**

Ch. Prof. Gabriele Canuti

**Laureando**

Nicolò Mazzucato  
Matricola 989127

**Anno Accademico**

2017 / 2018

# INDICE

<b>Premessa</b> .....	p.3
<b>Capitolo I. La tecnica del mosaico e dell'opus sectile, alcuni cenni storici</b> .....	p.5
<b>Capitolo II. Arte e cultura islamica, gli Omayyadi e la Gran Siria</b> .....	p.16
<b>Capitolo III. I mosaici di Siria, Palestina e Giordania, esempi di sincretismo artistico e culturale tra VI e VIII secolo</b>	
1. Mosaici dell'epoca cristiana - le chiese di Giordania.....	p.22
2. Mosaici dell'epoca islamica - monumenti omayyadi.....	p.43
<b>Capitolo IV. L'eredità del mosaico nell'Islam</b>	
1. Mosaici omayyadi nella Moschea di Cordova.....	p.61
2. Mosaici, <i>sectile</i> e ceramiche.....	p.64
<b>Capitolo V. L'estetica bizantina e islamica</b>	
1. L'estetica e la bellezza nelle due culture.....	p.70
2. Il problema delle immagini nell'VIII secolo.....	p.77
<b>Capitolo VI. La moda Orientalista, l'idea di Bisanzio e dell'Islam dal Settecento in poi</b>	
1. La questione bizantina.....	p.83
2. L'orientalismo.....	p.95
<b>Conclusioni</b> .....	p.105
<b>Bibliografia</b> .....	p.107
<b>Sitografia</b> .....	p.117

## PREMESSA

All'interno del mio percorso di studio ho avuto modo di potermi approcciare sia all'arte bizantina che all'arte islamica trovando diversi elementi di interesse per una comprensione dei processi storico-artistici più ampi e completi, che non fossero confinati alla sola Europa. L'idea per la mia investigazione si origina inanzitutto dalla fascinazione che esercita una tecnica come quella del mosaico, che è passata dall'essere un elemento distintivo di opulenza per le civiltà antiche a un ruolo di secondo piano in epoca moderna sia in Oriente che in Occidente.

In epoca tardoantica il mosaico, assieme all'architettura a cui esso si lega per ovvie ragioni, è forse l'elemento che ci permette meglio di comprendere l'evoluzione artistica di secoli molto complessi e che hanno segnato la storia del Mediterraneo e del mondo per come oggi lo conosciamo. L'utilizzo che la civiltà bizantina e quella islamica hanno fatto del mosaico le lega in modo evidente al passato romano e le connette altresì tra di loro. Inoltre ho riscontrato una scarsità di studi che cercassero di connettere in maniera sufficientemente esaustiva l'arte islamica a quella romana, e romano-bizantina, nei vari secoli specialmente per quello che riguarda il repertorio artistico aniconico, che nell'islam ha avuto un notevole sviluppo.

L'indagine parte da un riassunto storico della tecnica musiva e di quella a intaglio marmoreo (*opus sectile*) a essa affine, quali sono le loro origini e come queste sono arrivate ad essere un tratto distintivo del mondo grecoromano. Mi sono soffermato nella descrizione di due monumenti conservati a Roma che trovo importanti ai fini della comprensione delle opere successive: il Mausoleo di Santa Costanza e la Villa di Porta Marina a Ostia (oggi al Museo dell'Alto Medioevo). I due esempi sono di notevole rilevanza non solo per la completezza e varietà del loro repertorio iconografico ma anche perché si collocano in un momento storico, il IV secolo, di maturazione artistica e di cambiamento stilistico. In particolar il modo il Mausoleo risulta di grande interesse per i suoi mosaici di tipo classico ma utilizzati in un primitivo edificio cristiano.

La scelta di occuparmi poi dei territori della Gran Siria è stata in qualche modo ovvia: si tratta di un luogo dall'importante passato grecoromano e dalle profonde radici cristiane. In seguito alla conquista da parte degli Arabi è diventata per tale motivo il centro dell'Impero islamico. L'islam delle origine qui ha dovuto fare i conti con i segni di tale glorioso passato più che nella Penisola Arabica, risultando incredibilmente ricettivo e capace nella elaborazione di tale eredità storica, culturale ed artistica.

Fondamentale è stato il lavoro del compianto Monsignor Piccirillo, cui ricerca nell'ambito dei pavimenti musivi cristiani in Giordania e Palestina risulta ad oggi assolutamente fondamentale per lo studio dell'evoluzione storico artistica del mondo tardoantico mediorientale, in bilico tra romanità, cristianità e islam. Il vasto repertorio iconografico di cui oggi possiamo disporre è stato ridotto a una serie di esempi significativi per completezza e varietà dei temi utilizzati, ai fini di poter creare un confronto esaustivo con i monumenti realizzati dagli Omayyadi.

Obbligata è stata l'analisi dei monumenti più significativi non solo della dinastia omayyade ma di tutto l'islam: la Cupola della Roccia e la Moschea di Damasco. Il loro legame con l'arte romano-bizantina è tanto palese quanto ampiamente discusso. Meno indagata è stata invece la relazione tra un altro monumento omayyade, la grandiosa residenza di Khirbat al-Mafjar, e i pavimenti cristiani. A Khirbat al-Mafjar si conserva uno dei mosaici più completi e spettacolari della tarda antichità, cui repertorio iconografico estremamente complesso e vario si compone di una serie di elementi tutti rintracciabili nei pavimenti musivi indagati da Piccirillo nell'area e non solo. Ho cercato dunque di

colmare, in parte, tale lacuna mettendo a confronto i diversi pannelli a mosaico con alcuni esempi coevi e antichi, sia da un punto di vista meramente formale sia cercando di intenderne l'eventuale significato simbolico.

Khirbet al-Mafjar è risultato essere un punto cruciale ai fini del discorso sull'evoluzione del mosaico e dell'arte islamica generale. Tale tecnica è stata presto accantonata da questa civiltà ma ha avuto alcuni 'revival' importanti come nella Moschea di Cordova, a cui ho voluto dedicare un certo spazio per via del suo stretto legame con i monumenti omayyadi siriani, e in Egitto. Il mosaico e l'*opus sectile* erano duque tecniche ben note ai musulmani e sono state fondamentali per il loro sviluppo artistico nell'ambito della decorazione architettonica aniconica. L'argomento è stato poco trattato e il legame tra quello che Curatola e Scarcia chiamano "mosaico ceramico" (*zellige*) ed il mosaico (o il *sectile*) vero e proprio scarsamente analizzato, tanto che è difficile ad oggi riuscire a reperire bibliografia in merito.

L'*excursus* storico da me tracciato dunque serve a dare le basi di tale tipo di connessione lasciando aperta la questione per ricerche più approfondite in seguito.

La seconda parte della tesi è dedicata invece ad indagare dal punto di vista filosofico estetico le relazioni che esistono tra l'arte bizantina e quella islamica, compiendo un confronto tra le due ed andando a ricercare la base comune nella filosofia grecoromana. L'analisi è fondamentale per comprendere le profonde radici di due forme artistiche che sono espressione di due civiltà all'apparenza molto diverse, ma che a una seconda analisi risultano essere due evoluzioni di pensiero che hanno origine dalla stessa base, spesso arrivando a soluzioni che non sono così distanti tra loro.

Nella parte finale mi sono dedicato a riassumere dal punto di vista storico l'evoluzione degli studi sull'arte bizantina e su quella islamica, quest'ultima generalmente intesa come disciplina orientalista. La storiografia dell'epoca è estremamente divisa sia tra le due discipline sia in rapporto con l'arte europea. L'Ottocento è risultato essere un secolo da un certo punto di vista importante e fondamentale per gli studi di settore, ma anche deleterio, è infatti in questo secolo che sono stati delineati una serie di *cliché* e pregiudizi che si sono trascinati anche nel secolo successivo. Ho cercato dunque di far comprendere come mai ad oggi risulta così difficile riuscire ad avere una visione più ampia dell'evoluzione storico-artistica nel bacino del Mediterraneo.

## Capitolo I. La tecnica del mosaico e dell'opus sectile, alcuni cenni storici

Il mosaico è oggi inteso come una tecnica artistica che prevede l'impiego di tessere di diversa forma e colore che, collocate insieme tramite un legante, vengono a creare immagini sia di tipo astratto che figurativo a decorare tanto le superfici pavimentali quanto quelle parietali<sup>1</sup>.

Storicamente il mosaico è strettamente legato alla civiltà greca e a quella romana, intimamente connesse tra loro, le quali raggiunsero difatti i più alti esempi mai realizzati fino all'epoca nel campo dell'arte musiva, oltre che il più vasto impiego tanto nelle opere pubbliche quanto in quelle private. Tale tipo di espressione artistica, per la sua complessità, necessita di artigiani capaci che possono solo essere frutto di una civiltà evoluta e opulenta com'era appunto quella grecoromana, il mosaico poi mantenne anche una connotazione identitaria di eredità artistica nell'Impero Romano d'Oriente sino al suo crollo nel XV secolo<sup>2</sup>. Ma non solo, se l'Impero d'Oriente assunse il mosaico come suo principale mezzo di espressione artistica che vuole ricordarci quanto esso affondasse profondamente le radici nella romanità, anche il neonato Impero islamico usò il mosaico come forma d'arte decorativa pescando a piene mani dal repertorio iconografico romano. Il punto di partenza per l'espressione artistica dall'epoca tardoantica in poi è, dunque, sempre Roma, non solo in Europa ma anche in Oriente; nella cultura islamica si avrà poi una profonda evoluzione artistica che portò all'abbandono del mosaico tessellato a favore di altre forme espressive sia dal punto di vista tecnico che formale, mentre l'Impero d'Oriente vi rimase fedele anche attraverso le innovazioni stilistiche<sup>3</sup>.

Tra le fonti classiche che parlano di mosaici non possiamo non citare il celebre Marco Vitruvio Pollione, vissuto nel I secolo a.C., che nel suo *De Architectura* dedicò il primo capitolo del settimo libro alla tecnica del mosaico pavimentale (Vitruvio, Arch. 7, 1), cui dettami verranno seguiti da contemporanei e posteri<sup>4</sup>. A lui si affianca Plinio il Vecchio, vissuto nel secolo successivo, il quale a sua volta fornisce una spiegazione sul mosaico nella monumentale opera *Naturalis Historia*

<sup>1</sup> D. Levi, *Mosaico*, in Enciclopedia dell'Arte Antica, V, Roma 1963 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/mosaico\\_res-b6dbf70d-8c60-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/mosaico_res-b6dbf70d-8c60-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/)); M. Farneti, *Glossario tecnico-storico del mosaico*, Ravenna 1993, p. 22

<sup>2</sup> M. Farneti, 1993, p. 22

<sup>3</sup> Sarebbe proprio nelle regioni orientali della Mezzaluna fertile che ebbe origine il mosaico; alcuni tra i primi esempi risalgono al IV millennio a.C. e appartengono alla civiltà sumera, la tecnica era molto differente da quella a cui pensiamo oggi e prevedeva l'utilizzo di coni di argilla cotta colorati alla base che venivano conficcati nella malta della muratura. L'uso della pietra per l'arte musiva si incontra durante il periodo protodinastico e accadico nel III millennio a.C., i materiali usati sono la madreperla e lo scisto nero e lo stile era di tipo figurativo. Alcuni reperti sono conservati nel museo di Aleppo. Parallelamente anche in Egitto si sviluppò l'arte musiva, con una decorazione di tipo parietale realizzata con lastre di terracotta smaltata e di pietre dure, per questo motivo non è chiaro se la tecnica sia nata qui o in Persia ma si propende maggiormente per l'origine mesopotamica.

Sempre nell'area mesopotamica sono stati rinvenuti alcuni pavimenti realizzati in *opus lapilli*: quelli appartenenti al sito di Mira risalgono al 2000 a.C. mentre sono del IX-VIII secolo a.C. due mosaici a quadrati bianchi e neri venuti alla luce a Til Barsib e Arslan Tash. Altri esempi di mosaici pavimentali sono stati rinvenuti in resti archeologici fenici (VI-IV secolo a.C.).

I. Fiorentini Roncuzzi, E. Fiorentini, *Mosaico: Materiali, Tecniche & Storia*, Ravenna 2001, pp. 10, 17-21, 26, 27, 68; M. Farneti, 1993, p. 24; G. Bunnens, *Assyrian empire building and Aramization of culture as seen from Tell Ahmar/Til Barsib*, in *Syria* [Online] n. 86, 2009, pp. 73, 74 <http://journals.openedition.org/syria/513>; R. S. Young, *Early Mosaics at Gordion*, in *Expedition Magazine* 7.3, Penn Museum 1965, pp. 12- 13 <<http://www.penn.museum/sites/expedition/?p=987>>.

<sup>4</sup> Vitruvio, *De Architectura*, VII, 1; *L'Architettura* di Marco Vitruvio Pollione tradotta e commentata dal marchese Berardo Galiani, Napoli 1790, pp. 156-158

(Plinio, Nat. Hist., XXXVI, 186-187)<sup>5</sup>. Il termine utilizzato da Vitruvio è *tessellarium*, riferendosi alla decorazione di tipo pavimentale, mentre la parola moderna indicava in latino il mosaico parietale<sup>6</sup>. L'origine etimologica della definizione odierna non è chiara, forse deriva dal greco "μοῦσα" o "μουσκόω" ("degnò delle muse")<sup>7</sup>, e appare per la prima volta in epoca più tarda negli *Scriptores Historiae Augustae* (IV secolo)<sup>8</sup>.

Tutt'oggi la terminologia utilizzata per distinguere le differenti tecniche musive si avvale della lingua latina: probabilmente la più antica forma musiva pavimentale è l'*opus lapilli*<sup>9</sup>, ovvero un mosaico realizzato non mediante l'uso di tessere ma di ciottoli di fiume dai colori naturali.

Fra le principali tecniche troviamo la decorazione formata dall'accostamento di lastre di pietre e marmi tagliate in diverse maniera e dimensione, esse si suddividono in *opus sectile* (termine coniato nel XIX secolo) e *opus interassile*: il *sectile* ha un uso sia pavimentale che parietale e utilizza diverse pietre, sia morbide che dure, e nei pavimenti più pregiati si possono trovare anche marmi di diversi tipi. L'*opus interassile*, detto anche incrostazione o *intarsia*, è invece associato all'uso parietale ed è composto da una lastra di marmo unica, spesso bianca, scavata in diversi punti per poter collocare lastre, pietre e vetri colorati<sup>10</sup>. Dato l'elevato costo dei materiali e della manodopera la decorazione con lastre di pietra è diffusa, in epoca romana, in ambienti di lusso privato, mentre il mosaico tessellato è maggiormente usato in luoghi pubblici<sup>11</sup>.

L'*opus sectile* è chiamato *sectilia pavimenta* da Vitruvio (Vitruvio, Arch. 7, 1), Plinio probabilmente si riferisce alla stessa tecnica chiamandola *lithostrota* (Plinio, Nat. Hist., XXXVI, 189)<sup>12</sup>, secondo Levi è probabile che l'autore usi lo stesso termine sia per tessellato che per il *sectile*<sup>13</sup>, mentre per Becatti l'autore latino intenderebbe solo il mosaico con lastre marmoree<sup>14</sup>. Il termine venne ripreso poi anche dall'erudito tardoantico Isidoro di Siviglia nelle sue Etimologie (Isidoro di Siviglia, Etimologie, XIV) riferendosi però solo al mosaico tessellato e senza specificare se di uso pavimentale o parietale, mentre definisce *crustae* il rivestimento con lastre in marmo (Isidoro di Siviglia, Etimologie, XIII)<sup>15</sup>.

Il tessellato si divide invece in *opus tessellatum*, *opus vermiculatum* e *opus musivum*: la prima prevede l'utilizzo di pietre mediamente dure in tessere quadrate di uguali dimensioni, maggiormente usato per i pavimenti andava a comporre bordure e fondi attraverso figure geometriche di diversa

<sup>5</sup> Plinio, *Naturalis Historia*, Vol. V, Libri XXXII-XXXVII, a c. di D. Detlefsen, Berlino 1866, p. 191

<sup>6</sup> K. M.D. Dunbabin, *Mosaics of the greek and roman world*, Cambridge 1999, p. 236; C. Angelelli, *Mosaico*, in TESS - Classi pavimentali, 2016 (<http://tess.beniculturali.unipd.it/web/terminologia-e-definizioni/classi-pavimentali/mosaico/>)

<sup>7</sup> U. Pappalardo. R. Ciardiello, *Mosaici greci e romani. Tappeti di pietra di età ellenistica e romana*, Verona 2010, p. 15

<sup>8</sup> "Hunc in Commodianis hortis in porticu curva pictum de musio" trad. "On the rounded colonnade in the garden of Commodus' he is to be seen pictured in the mosaic" *Historiae Augustae, Pescennius Nigie, VI, 8; The Loeb Historia Augusta - The Scriptores Historiae Augustae Vol. I*, traduzione di David Magie, Londra 1922, p. 433; D. Levi, 1963

<sup>9</sup> *Opus* si può tradurre con "opera" o "lavoro"

<sup>10</sup> K. M. D. Dunbabin, 1999., pp. 262, 263; I. Fiorentini Roncuzzi, E. Fiorentini, 2001, pp. 10-13; C. Angelelli, *Opus sectile*, in TESS - Classi pavimentali, 2016 (<http://tess.beniculturali.unipd.it/web/terminologia-e-definizioni/classi-pavimentali/opus-sectile/>);

<sup>11</sup> K. M.D. Dunbabin, 1999, p. 254

<sup>12</sup> "Lithostrota coeptavere iam sub Sulla; parvulis certe crustis extat hodieque quod in Fortunae delubro Praeneste fecit" ovvero "I mosaici cominciarono già sotto Silla (I secolo a.C.); anche oggi, sopravvive quello che a Preneste si fece nel Tempio della Fortuna". Plinio, 1866, p. 192; U. Pappalardo. R. Ciardiello, 2010, p. 12.

<sup>13</sup> D. Levi, 1963; C. Angelelli, *Opus sectile*,

<sup>14</sup> G. Becatti, *I mosaici e pavimenti marmorei*, in *Scavi di Ostia Vol. IV/1*, Roma 1963, pp. 254-255.

<sup>15</sup> Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, a cura di A. Valastro Canale, Roma 2014, pp. 568, 570

Dunbabin specifica che le *crustae* sono composta da frammenti di pietre irregolari, simile al cocciopesto, senza scopo figurativo. K. M.D. Dunbabin, 1999, p. 53

complessità. Il *vermiculatum* è invece composto da tessere di forme varie dimensioni piccolissime e disposte in file, è più adatto alla realizzazione del chiaroscuro e per questo è più prezioso, il suo utilizzo è destinato ad esempio per la realizzazione di tavolette o icone (*emblemata*). L'ultima tecnica, l'*opus musivum*, cui definizione è entrata in uso in epoca tardo imperiale, è il mosaico di tipo parietale formato da tessere di marmo o pasta vitrea<sup>16</sup>.

Per ovvie ragioni i mosaici parietali giunti sino a noi sono più recenti rispetto a quelli pavimentali in quanti i muri sono soggetti a stress di diversa natura oltre che a crolli, dei secondi conserviamo esempi di gran lunga più antichi<sup>17</sup>. Le testimonianze sono talmente scarse che fino ad epoca recente si pensava che il mosaico parietale fosse un'invenzione di epoca costantiniana ed esclusivamente dedicata ad edifici religiosi, in realtà è l'uso continuo e il restauro degli edifici di culto che ne ha permesso la conservazione fino ai nostri giorni. È vero però che il mosaico parietale sarebbe un'invenzione squisitamente romana, la tecnica non avrebbe precedenti sin'ora conosciuti nel mondo ellenistico, ciò sarebbe supportato dalla mancata distinzione tra mosaico musivo e parietale nel termine greco *μουσκόω*<sup>18</sup>.

È ai Frigi dell'Anatolia occidentale che appartengono tre *opus lapilli* rinvenuti nel 1951 nell'acropoli di Gordion (fig.1), la loro capitale, risalenti all' VIII secolo a.C. e tra i più antichi mosaici rinvenuti fino ad oggi. Due sono stati sostanzialmente distrutti, mentre il terzo è sopravvissuto e presenta una composizione geometrica complessa simile a quella di un tappeto che comprende un repertorio disordinato di forme varie tra cui fiori, croci, triangoli e svastiche che non seguono un programma unitario ma sembrano piuttosto l'unione di singoli quadranti realizzati da ciascun artigiano senza una pianificazione unitaria previa<sup>19</sup>.

Come, e se, la tecnica sia passata dai Frigi ai Greci è ancora largamente dibattuto: difatti antichi esempi di pavimento a ciottoli anche precedenti al mosaico di Gordion sono stati rinvenuti dall'Egeo alla Spagna<sup>20</sup>, a sostegno di un primitivo sviluppo indigeno della tecnica vi sarebbero alcuni semplici mosaici in *opus lapilli* ritrovati nell'isola di Creta e risalenti addirittura al Neolitico, la stessa tecnica sarebbe stata poi impiegata dai Minoici e dai Micenei (II millennio a.C.)<sup>21</sup>.

Sin'ora gli unici ritrovamenti di mosaici greci successivi alla caduta della civiltà micenea sono alcuni esempi databili al VII-VI secolo a.C., e si presentano come una serie di ciottoli variopinti collocati senza alcun intento di tipo figurativo come nel tempio di Atena Pronaia a Delfi; ciò ha indotto a pensare che i Greci abbiano potuto apprendere nuovamente a realizzare lavori in *opus lapilli* attraverso i contatti con i Frigi e con gli Assiri, per quanto l'ipotesi sia probabile non vi è alcuna certezza<sup>22</sup>.

Dal canto suo Plinio sosteneva che l'invenzione del mosaico fosse da attribuire esclusivamente alla civiltà ellenistica: "*Pavimenta originem apud Graecos habent, elaborata arte picturae ratione,*

<sup>16</sup> G. Becatti, 1963, pp. 253, 254, 256, 257, 293; ; C. Bertelli, *Dalle origini alla fine dell'Antichità*, in *Il Mosaico* a cura di C. Bertelli, Milano 1988, pp. 11, 12; I. Fiorentini Roncuzzi, E. Fiorentini, 2001, pp. 10-13

<sup>17</sup> E. Kitzinger, *Alle origini dell'arte bizantina: Correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo*, Londra 1977, Seconda ristampa Milano 2018, p. 53

<sup>18</sup> K. M.D. Dunbabin, 1999, p. 236

<sup>19</sup> I. Fiorentini Roncuzzi, E. Fiorentini, 2001, pp. 26, 27; C. Bertelli, *Dalle origini alla fine dell'Antichità*, in C. Bertelli (a cura di) 1988, p. 10; R. S. Young, 1965, pp. 6, 9- 11

<sup>20</sup> M. Farneti, 1993, p. 24, 25

<sup>21</sup> K. M.D. Dunbabin, 1999, p. 5

<sup>22</sup> K.M.D. Dunbabin, 1999, p. 5; R. S. Young, 1965, p. 4

*donec lithostrota expulure eam* " (Plinio, *Naturalis Historia.*, XXXVI, 186-187)<sup>23</sup>. In Grecia il mosaico decorativo figurato ricomparve nel V secolo a.C., il pavimento rinvenuto a Olinto (fig. 2.) è il più antico scoperto sino ad ora nella regione<sup>24</sup>; esempi sempre di V secolo sono venuti alla luce anche a Corinto. In entrambi i casi i pavimenti sono realizzati in *opus lapilli* bianco e nero, rappresentano scene mitologiche e figure geometriche dalla fattura semplice e lineare. Questi mosaici vennero realizzati per abbellire le stanze delle case di cittadini abbienti come sfoggio del lusso che il proprietario poteva permettersi, andavano inoltre a sostituire l'uso dei tappeti orientali come decorazione degli ambienti più importanti e per questo ne imitano l'aspetto<sup>25</sup>.

Un grande impulso alla tecnica venne dato durante l'epoca Alessandro Magno (IV secolo a.C.), se ne ha testimonianza a Pella (fig. 3), capitale della Macedonia, dove sono stati rinvenuti degli impressionanti mosaici databili tra la fine del IV e l'inizio del III secolo a.C. realizzati in *opus lapilli* e dalla notevole qualità esecutiva, rappresentano diverse scene di caccia incorniciate da motivi geometrici, un'iconografia che godrà di un immenso seguito nei secoli a venire, come vedremo più avanti<sup>26</sup>. La resa delle figure è totalmente diversa dai mosaici precedenti, il bianco e nero è abbandonato a favore della policromia ottenuta attraverso una vasta gamma di ciottoli di diversi colori, le figure sono più dettagliate e vi è un intento di realismo ottenuto anche attraverso l'impiego di lamine in terracotta o piombo per i dettagli più minuti. La resa del chiaroscuro e della voluminosità dei corpi è elaborata sulla base della pittura greca, la quale tra V e IV secolo a.C. ebbe importanti sviluppi per quanto riguarda il naturalismo e la ricerca di tridimensionalità, cosa che il mosaico fino ad allora non aveva ancora sperimentato rimanendo ancorato alla bidimensionalità e alla bicromia<sup>27</sup>.

Anche in Egitto si ebbe una grande fioritura di quest'arte grazie all'abilità degli artigiani locali ed alla qualità delle pietre e del vetro, unite alle conoscenze degli studiosi provenienti dalla Grecia. Soprattutto la città di Alessandria godette di un notevole sviluppo artistico tanto da dare vita a una specifica e rinomata "tecnica alessandrina"<sup>28</sup>; forse alla scuola alessandrina appartiene il celebre mosaico che raffigura la *Battaglia di Alessandro* rinvenuta nella casa del Fauno di Pompei<sup>29</sup>, nonostante l'origine precisa degli autori sia sconosciuta è certo che la provenienza sia ellenistica<sup>30</sup>.

È a partire dal III secolo a.C. che prese piede l'uso di una nuova tecnica musiva, ovvero il tessellato, nato per sopperire alla maggior difficoltà che comportava reperire ciottoli di fiume per l'*opus lapilli*. Vengono dunque introdotte le tessere lapidee che sostituirono gradualmente l'uso dei ciottoli, esse erano realizzate con pietre e marmi in grado di offrire un'ampia scelta cromatica, inoltre la regolarità dei frammenti permetteva maggior precisione e rapidità esecutiva, anche se il maggior costo per la realizzazione delle tessere permise al ciottolato di sopravvivere almeno fino al I secolo a.C.<sup>31</sup>.

<sup>23</sup> " I pavimenti hanno avuto origine presso i Greci e con tali perfezionamenti tecnici da diventare un'arte analoga alla pittura, finché vennero di moda i mosaici che li sostituirono", U. Pappalardo. R. Ciardiello, 2010, p. 11

<sup>24</sup> M. Robinson, *Mosaics from Olynthos*, in *American Journal of Archaeology* Vol. 36, No. 1. Gen. - Mar., 1932 Boston, p. 2

<sup>25</sup> K.M.D. Dunbabin, 1999, p. 5, 6; M. Farneti, 1993, p. 26

<sup>26</sup> C. Bertelli, *Dalle origini alla fine dell'Antichità*, in C. Bertelli (a cura di), 1988, p. 10

<sup>27</sup> K. M.D. Dunbabin, 1999, p. 10, 13;

<sup>28</sup> I. Fiorentini Roncuzzi, E. Fiorentini, 2001, pp. 25, 63, 64, 127

<sup>29</sup> C. Bertelli, *Dalle origini alla fine dell'Antichità*, in C. Bertelli (a cura di), 1988, p. 12

<sup>30</sup> K. M.D. Dunbabin, 2001, p. 43

<sup>31</sup> In Grecia sono stati rinvenuti alcuni mosaici che presentano una tecnica mista a ciottoli e tessere. Alcuni studiosi ritengono che la tecnica sia di origine alessandrina, mentre altri studiosi ritengono che possa essere nata a Siracusa, ma non è da escludere uno sviluppo parallelo e indipendente; in generale comunque oggi si tende a escludere il



Fra i nomi dei mosaicisti giunti fino a noi abbiamo Gnosi, autore di un mosaico raffigurante la caccia al cervo nel sito di Pella; Sophilos autore di uno dei due ritratti in *opus vermiculatum* rinvenuti a Tell Timai in Egitto che ritraggono la regina Berenice (III secolo a.C.); ma il più celebrato mosaicista della storia è un Greco vissuto nel II secolo a.C., Sòsos, a cui, sempre secondo Plinio, si deve l'invenzione del mosaico detto "stanza non spazzata" (*asàrotos oikos*) che raffigura realisticamente alcuni avanzi di un banchetto lasciato sul pavimento, tale tipo di decorazione ebbe poi fortuna presso i Romani<sup>32</sup>. Dell'artista non ci sono pervenuti originali però ci resta una copia di *asàrotos oikos* di età romana firmata da un mosaicista di nome Heraklitos (fig. 4), oggi si trova al Museo Gregorio Profano in Vaticano e rappresenta una serie di avanzi di cibo realizzati con straordinario realismo, tanto che vi è addirittura rappresentato un furtivo topolino che si accinge a rubare un frutto<sup>33</sup>.

I Romani appresero dai Greci il gusto per le arti, compresa quella del mosaico, soprattutto in seguito alla conquista di Corinto in età repubblicana (146 a.C.) e il successivo saccheggio che venne perpetrato nella città. Impressionati dalle bellezze dell'arte greca i Romani iniziarono a imitarli e nell'Urbe cominciarono a essere richiesti i primi artisti, tra cui ovviamente mosaicisti, provenienti sia dalla Grecia che da Alessandria<sup>34</sup>.

Ben presto i Romani iniziarono a sviluppare un gusto e uno stile personali a partire dagli esempi dell'arte orientale. Abbiamo già detto come il mosaico parietale sia (probabilmente) un'invenzione romana; inizialmente nacque come decorazione di grotte artificiali nelle fastose ville che vennero costruite a cavallo tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C., tale decorazione si avvaleva di materiali che poco hanno a che fare con il tessellato pavimentale, utilizzando pietre pomice e conchiglie per dare un aspetto naturale all'ambiente. A partire dal I secolo d.C. si iniziarono ad utilizzare frammenti di vetro, materiale che cominciò a diffondersi maggiormente in quel periodo, e si prese a sagomare in tessere sia il vetro sia la pietra, tra cui il marmo, che permise agli artisti una maggior libertà figurativa; alcuni esempi si possono ammirare nei variopinti ninfei e nelle fontane a edicola di Pompei (fig. 6), che presentano un repertorio figurativo simile agli affreschi coevi oltre che a una qualità esecutiva paragonabile alla pittura. L'uso si estenderà poi a terme, palazzi, tombe, teatri e circhi anche se i reperti giunti sino a noi sono molto scarsi<sup>35</sup>.

Nel periodo adrianeo-antoniano l'Oriente romano segue la tradizione ellenistica con l'utilizzo di *emblemata*: si tratta di un pannello figurativo di gusto pittorico, circolare o rettangolare, posto al centro del mosaico con la decorazione geometrica a fare da cornice. A partire dall'età greca gli *emblemata* venivano eseguiti copiando la pittura, spesso erano realizzati in *opus vermiculatum* utilizzando tessere minutissime allo scopo di ottenere un maggior effetto di tridimensionalità e quindi un maggior effetto pittorico<sup>36</sup>.

primato alessandrino per l'invenzione del mosaico tessellato. M. Farneti, 1993, pp. 26, 28; K. M.D. Dunbabin, 1999, pp. 18-23

<sup>32</sup> C. Bertelli, *Dalle origini alla fine dell'Antichità*, in C. Bertelli (a cura di), 1988, pp. 10-12

<sup>33</sup> K. M.D. Dunbabin, 1999, p. 26

<sup>34</sup> Il museo Prenestino di Palestrina ospita il cosiddetto "mosaico del Nilo" (fine II - inizio III secolo d.C.), probabilmente opera di artigiani Alessandrini chiamati a realizzare l'opera destinata al Tempio della Fortuna Primegenia voluto da Silla a Preneste, C. Bertelli, *Dalle origini alla fine dell'Antichità*, in C. Bertelli (a cura di), 1988p. 12; K. M.D. Dunbabin, 1999, pp. 49-51; I. Fiorentini Roncuzzi, E. Fiorentini, 2001, p. 35; , M. Farneti, 1993, p. 32

<sup>35</sup> Si è ipotizzato che l'origine del termine possa venire dall'associazione di tali grotte con le Muse, chiamate *musaeum*. K. M.D. Dunbabin, 1999, p. 236, 238, 239, 242, 244, 245, 246

<sup>36</sup> M. Farneti, 1993, p. 30

A Roma accanto ad esempi simili si può notare una maggior predilezione per l'utilizzo del mosaico geometrico dalle forme più svariate (losanghe, poligoni, quadrati) ed elementi fitomorfi stilizzati.<sup>37</sup> Del tutto italica è l'elaborazione in bianco e nero dei mosaici pavimentali (fig. 7), di cui sono esigui gli esempi al di fuori della penisola nonostante il suo uso in epoca più antica fosse diffuso in tutto l'Oriente. L'uso della bicromia fece la sua comparsa durante la fine del periodo repubblicano (I secolo a.C.) e proseguì per tutta l'età imperiale, fu una conseguenza dell'espansione urbanistica dove si assistette a un aumento della richiesta e a una conseguente diffusione del mosaico per la decorazione degli interni, non solo in ambienti lussuosi<sup>38</sup>. La semplicità di questa tipologia musiva permetteva una maggior rapidità di esecuzione, un abbassamento dei costi ed un aumento delle superfici decorabili che si trovano disseminati ovunque nelle città romane, il lavoro poteva essere progettato su larga scala e realizzato anche in maniera seriale, potendo inoltre essere affidato a maestranza anche di tipo modesto e non specializzato<sup>39</sup>. È grazie a questa diffusione massiva del mosaico che iniziarono a prodursi mosaici totalmente geometrici, privi di *emblemata* e di qualunque elemento figurativo, particolarmente in voga durante il I secolo d.C. . Essi erano altresì utilizzati per distinguere gli ambienti della casa, dove a ciascuna stanza era assegnata una decorazione differente<sup>40</sup>.

Il mosaico policromo entrò in declino tra I e II secolo d.C. anche se non sparì totalmente, iniziò poi a tornare popolare a partire dal III secolo fino a giungere ad una vera inversione di tendenza nel IV secolo, quando la policromia di gusto ellenico soppiantò la decorazione in bianco e nero, con un'abbondanza di elementi figurativi ed *emblemata* con scene e personaggi mitologici sempre subordinati alla decorazione geometrica e fitomorfa<sup>41</sup>. Nello stesso periodo fanno la loro comparsa i primi mosaici a tema cristiano, a decorazione di pavimenti e pareti delle prime chiese<sup>42</sup>.

Come abbiamo detto, i mosaici parietali cristiani hanno avuto più possibilità di giungere sino a noi per l'uso continuo degli edifici di culto; uno straordinario esempio è il Mausoleo di Santa Costanza a Roma, risalente al 337-51 d.C. e dedicato alla figlia dell'imperatore Costantino<sup>43</sup>. L'edificio è a pianta circolare con cupola centrale sostenuta da una serie di colonne che dividono il vano centrale dal deambulatorio anulare, è nella volta a botte di quest'ultimo ambiente che si conserva la decorazione musiva superstite, che originariamente ricopriva l'intera superficie parietale e di cui abbiamo diverse fonti rinascimentali che ci permettono di ricostruirne l'aspetto<sup>44</sup>.

Sappiamo che i mosaici della cupola avevano una fascia con scene nilotiche<sup>45</sup> alla base ed erano divisi in tre cicli, i due inferiori rappresentavano scene dell'Antico Testamento, mentre il terzo,

<sup>37</sup> G. Becatti, *L'arte dell'età classica*, Firenze 1995, p. 400

<sup>38</sup> K. M.D. Dunbabin, 1999, p. 55, 56; M. Farneti, 1993, p. 32

<sup>39</sup> C. Bertelli, *Dalle origini alla fine dell'Antichità*, in C. Bertelli (a cura di), 1988, pp. 12, 13

<sup>40</sup> K. M.D. Dunbabin, 1999, pp. 56, 57

<sup>41</sup> K. M.D. Dunbabin, 1999, pp. 64, 67, 69; G. Becatti, 1995, p. 442

<sup>42</sup> K. M.D. Dunbabin, 1999, pp. 71,72; E. Kitzinger, 1977, p. 46, 53

<sup>43</sup> K. M.D. Dunbabin, 1999. p. 248, J. Nordhagen, *Il mondo cristiano*, in C. Bertelli (a cura di), 1988, p. 45

<sup>44</sup> I mosaici della cupola sono descritti dall'umanista Giovanni Rucellai come "il più vacho, grazioso et gentile musaico non che di Roma, ma di tutto il mondo". Vennero fatti sostituire da alcuni affreschi oggi scomparsi nel 1620 per volere del cardinal Veralli. M. Andaloro, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312-468*. Vol. I in *La pittura medievale a Roma. 312-1431. Corpus e Atlante*, a cura di M. Andaloro e S. Romano, Milano 2006, pp. 54, 63

<sup>45</sup> L'iconografia Nilotica generalmente si compone di un edificio circondato da mura, scene con animali in lotta, piante acquatiche, uccelli e pesci. Infine una personificazione del fiume Nilo che si ritrova negli edifici civili ma non compare in quelli religiosi, probabilmente per il fatto di essere una figura pagana. Questa tipologia figurativa risale all'epoca ellenistica ed era molto apprezzato per il suo carattere esotico e fantastico. R. Hachlili, *Ancient Mosaic Pavements*, Boston 2009, p. 228

quello sommitale, conteneva scene del Nuovo; gli episodi erano divisi tra loro da candelabri di foglie d'acanto, animali e figure di cariatidi.

Il repertorio decorativo superstite è stato molto restaurato nel XIX secolo ad opera di Vincenzo Camuccini, specialmente nelle due figure di Cristo conservate in due nicchie, riuscendo però ad ottenere un effetto assolutamente coerente con l'aspetto del mosaico originale<sup>46</sup>.

I mosaici del deambulatorio mostrano una correlazione tematica tra l'arte parietale e quella pavimentale, esempi di decorazioni simili si trovano nei pavimenti di tutti i territori dell'Impero, da Aquileia al Nord Africa. Il programma si divide in undici pannelli di cui cinque ripetuti (accoppiati come segue 2-11, 3-10, 4-9, 5-8, 6-7), il fondo è bianco ed omogeneo e quasi tutti hanno un disegno di tipo geometrico, in particolare il pannello in corrispondenza dell'ingresso (1) e la coppia ai suoi lati (2,11) che contengono pochi o nulli elementi figurativi; i pannelli 3-10 e 5-8 le figure di eroti, animali, fiori e piante sono contenute da un disegno geometrico, mentre i restanti pannelli 4-9 e 6-7 presentano gli stessi soggetti in maniera libera: il pannello 1 (fig. 8) è costituito da una serie di ottagoni e croci tangenti che creano negli spazi vuoti degli esagoni allungati; i pannelli 2-11 (fig. 9) sono formati da un reticolo di stelle tangenti a quattro punte che formano una serie di rombi allungati, rombi e stelle sono riempiti da una serie di figure di pesci e foglie<sup>47</sup>. Proseguendo il deambulatorio verso l'altare i pannelli 3-10 (fig.9) sono composti da una decorazione a nastri che formano una serie di cerchi divisi tra loro da cerchi più piccoli, gli spazi vuoti formano degli ottagoni arcuati. Nei cerchi sono raffigurate delle rosette mentre nei cerchi maggiori vi sono figure mitologiche (tra cui Psiche)<sup>48</sup>, negli ottagoni tra i cerchi sono invece raffigurati animali, quasi tutti uccelli<sup>49</sup>. I pannelli 4-9 (fig. 10) si compongono di una serie disordinata di tralci di vite nascenti dai quattro angoli, un busto centrale e in ciascuno dei due lati perimetrali tangenti il muro da cui nasce la volta vi sono raffigurati alcuni puttini impegnati nella vendemmia, un carro carico di uva e un elemento architettonico dove avviene la spremitura<sup>50</sup>. I pannelli 5-8 (fig. 11) richiamano la coppia 3-10, con una serie di cerchi tangenti di uguali dimensione che alternano al loro interno un busto, fiori stilizzati a quattro petali e, in qualche caso panieri con frutta; negli spazi tra i cerchi sono collocate forme romboidali<sup>51</sup>. L'ultima coppia (6-7, fig. 12) sembra richiamare vagamente i "pavimenti non spazzati", dove sono sparpagliate stoviglie, panieri e rami di alberi da frutto e aghifoglie, assieme a una serie di uccelli tra cui due colombe intente ad abbeverarsi a un vaso<sup>52</sup>; quest'ultima immagine è assai probabilmente frutto del restauro ottocentesco, vuole essere un richiamo a una celebre opera in *vermiculatum* del greco Sòsos, della quale si conserva un'altra copia romana ai Musei Capitolini che raffigura lo stesso soggetto ma con tre volatili (fig. 5)<sup>53</sup>. I mosaici sono dunque alternati tra mosaico con decorazione geometrica a cerchi e mosaico fitomorfo dalla composizione meno rigida, a creare nel complesso un breve ritmo compositivo. Sia i mosaici del deambulatorio, sia quelli della cupola scomparso testimoniano la stretta dipendenza che l'iconografia cristiana aveva, nel IV secolo, nei confronti del linguaggio classico anche nella scelta tematica.<sup>54</sup>

<sup>46</sup> J. Nordhagen, *Il mondo cristiano*, in C. Bertelli (a cura di), 1988, pp. 45-46; M. Andaloro, 2006, pp. 54, 72-78

<sup>47</sup> M. Andaloro, 2006, p. 54, 56-57

<sup>48</sup> J. Nordhagen, *Il mondo cristiano*, in C. Bertelli (a cura di), 1988, p. 45

<sup>49</sup> M. Andaloro, 2006, pp. 57-58

<sup>50</sup> Sono i mosaici con più decorazione originaria superstite. Ibidem, pp. 59-60

<sup>51</sup> Tale disegno non ha riscontro in mosaici pavimentali a noi noti. Ibidem, pp. 61-62

<sup>52</sup> Ibidem, pp. 62-63; K. M.D. Dunbabin, 1999, pp. 248, 249

<sup>53</sup> K. M.D. Dunbabin, 1999, pp. 27, 28

<sup>54</sup> J. Nordhagen, *Il mondo cristiano*, in C. Bertelli (a cura di), 1988 p. 45

Una menzione a parte merita la tecnica a lastre di pietra intagliate, l'*opus sectile*, tecnica più laboriosa e molto apprezzata in epoca romana per la preziosità dei materiali ed il lusso che permetteva di ostentare. La tecnica pavimentale era anch'essa già in uso presso i Greci e, ancor più anticamente, dalla civiltà minoico-micenea<sup>55</sup>. Si ha testimonianza sull'uso del *sectile* a Roma a partire dal II-I secolo a.C. avvalendosi di materiali poveri come il palombino e l'ardesia<sup>56</sup>, l'uso del marmo prese poi piede in età augustea parallelamente alla massiccia importazione del pregiato materiale da varie località dell'Impero che avvenne tra la fine del I secolo a.C. e il I secolo d.C. per rivestire i palazzi dell'Urbe; la pietra marmorea era particolarmente rinomata per la grande varietà policroma che offriva oltre che per la sua resistenza, era infatti più adatta a coprire spazi di ampie dimensioni perché poteva essere tagliata in grandi lastre senza il rischio che si rompesse, a differenza dell'ardesia e del palombino<sup>57</sup>.

Comunemente i pavimenti in *sectile* erano realizzati seguendo uno schema geometrico prodotto in serie, la decorazione è creata a partire dalla ripetizione di un modulo a grandezza variabile a seconda della superficie da coprire. Tale modulo è comunemente composto dalla combinazione di forme semplici quali il triangolo, il quadrato, rombi ed esagoni, nelle decorazioni più complesse si incontrano anche forme a stella e forme circolari, a volte poste secondo uno schema radiale<sup>58</sup>.

A partire dall'epoca imperiale (metà del I secolo d.C.) i pavimenti marmorei iniziarono a ricoprire aree sempre più ampie ed a utilizzare lastre di maggiori dimensioni, oltre a fare utilizzo di forme più complesse di tipo vegetale dall'andamento curvilineo<sup>59</sup>.

In origine la decorazione pavimentale e parietale utilizzavano lo stesso repertorio iconografico geometrico ma col tempo iniziarono a diversificarsi: la prima continuò ad essere quasi esclusivamente geometrica<sup>60</sup>; la seconda iniziò a venir utilizzata per la realizzazione di finti elementi architettonici e di figure. Per la decorazione con immagini di uomini e animali si impiegò la tecnica a incrostazione fino a metà del III secolo d.C., data a cui risale il primo *opus sectile* figurativo su parete, e che venne ampiamente impiegato durante il IV secolo. Il repertorio iconografico è lo stesso della pittura e del mosaico ma la tecnica, non facendo uso delle minute tessere del mosaico tessellato, non permette una restituzione tridimensionale delle figure e le scene si presentano piuttosto bidimensionali<sup>61</sup>.

Tra gli esempi giunti fino a noi è possibile osservare alcuni pannelli appartenenti alla Basilica di Giunio Basso, edificio che sorgeva sull'Esquilino di proprietà del console omonimo in carica a partire dal 331 d.C, risalente quindi alla prima metà del secolo IV d.C.. La basilica venne rinvenuta in epoca rinascimentale e, in seguito alla distruzione del complesso tra XVII e XX secolo, quattro dei pannelli sopravvissuti sono oggi divisi tra il Museo di Palazzo Massimo alle Terme ed i Musei

<sup>55</sup> M. Andaloro, 2006, p. 247

<sup>56</sup> F. Guidobaldi, *Sectilia pavimenta: La produzione più antica in materiali non marmorei o misti*, in *Atti del I Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM)* (Ravenna, 29 aprile-3 maggio 1993), Ravenna 1994, p. 160

<sup>57</sup> F. Guidobaldi, F. Olevano, *Affermazione dei pavimenti in opus sectile in redazione marmorea*, in *Atti del I Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM)* (Ravenna, 29 aprile-3 maggio 1993), Ravenna 1994, p. 163, 171, 173, 174; F. Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi, *Pavimenti marmorei di Roma dal IV al IX secolo*, Città del Vaticano 1983, pp. 49, 50; K. M.D. Dunbabin, 1999, pp. 255, 261

<sup>58</sup> K. M.D. Dunbabin, 1999, pp. 257, 258

<sup>59</sup> Ibidem, p. 259

<sup>60</sup> Ci è pervenuto un unico esempio di tipo figurativo sotto forma di *emblemata* e rinvenuto a Boaville in Lazio. Ibidem, p. 258

<sup>61</sup> Trattasi di una testa di divinità solare rinvenuto nel Mitreo di Santa Prisca a Roma. Ibidem, p. 262, 264

Capitolini, originariamente erano di quindici metri di altezza e sono lavorati con materiali diversi e preziosi: marmi colorati, pietre dure, pietre colorate, paste vitree e madreperla. I pannelli hanno un alto grado di raffinatezza ed elaborazione, e sono ancora profondamente legati alla cultura antica ellenistica per la scelta dei soggetti: uno, secondo l'ipotesi più probabile, raffigura una *Pompa circensis* con il console su una biga e quattro cavalieri al seguito (fig. 13), mentre il secondo descrive l'episodio mitologico del Ratto di Ila da parte delle Ninfe (fig. 14), il bordo inferiore è impreziosito da un nastro con una decorazione egizia in pietre preziose; i due pannelli restanti ripetono la stessa scena in maniera speculare, ovvero una tigre mentre assale e azzanna un vitello (fig. 15)<sup>62</sup>.

Impressionante è la riproduzione di un intero ambiente ad incrostazione marmorea proveniente dagli scavi della villa di Porta Marina a Ostia, cui utilizzo ancora non è chiaro. È stato possibile ricostruirlo grazie alla completezza dei reperti scavati nel 1959 e che oggi si possono ammirare al Museo dell'Alto Medioevo, sempre a Roma. La villa fa parte di un complesso residenziale signorile che si affacciava sull'antica costa e risalente alla fine del IV secolo. Il restauro ha impiegato ben sette anni di lavoro ed è frutto del lavoro di Giovanni Becatti (fig. 17)<sup>63</sup>.

Il *sectile* pavimentale (fig. 18) si compone di un elaborato schema geometrico creato a partire modulo di stella a quattro punte al cui interno è posto un cerchio con un quadrato o un altro cerchio minore iscritto, negli angoli sono raffigurati dei quarti di cerchio con una pelta, l'accostamento delle piastrelle viene a creare una serie di ottagoni e cerchi policromi<sup>64</sup>.

La decorazione parietale (figg. 19, 25) che venne abbandonata e non fu mai ultimata, è articolata in zone sovrapposte e, rispetto alla basilica di Giunio Basso, lascia trasparire un cambiamento di gusto, ancora legato alla tradizione antica ma con degli elementi di novità<sup>65</sup>: dal basso si susseguono una fascia marmorea con cinque specchiature affiancate da lesene e sormontate da un fregio a decorazione geometrica con rombi e pelte (fig. 20b), sopra un altro fregio con un intricato motivo floreale a girali e una fascia più piccola con decorazione geometrica e fitomorfa (fig. 20a), seguono due coppie di pannelli speculari con animali in lotta e infine, nella parte sommitale, alcune lastre con una decorazione geometrica caratterizzata da una serie specchiature, *rotae* dentate, cerchi e motivi cuoriformi (figg. 23a, 23b)<sup>66</sup>. Nella zona inferiore, tra le lesene, si può trovare una figura umana di giovane imberbe iscritta in un clipeo; mentre, nella fascia con rombi e pelte, è collocato un piccolo pannello rettangolare contenente un uomo nimbo con capelli lunghi e folta barba (fig. 22); l'identificazione delle figure è dubbia e sono ancora oggi frutto di dibattito, da esse dipende infatti la lettura generale del programma iconografico della sala. L'uomo con la barba per Becatti raffigura Cristo, per l'aureola e la posa benedicente della mano, mentre il giovane sarebbe un "giovane benemerito". È da notare che le rappresentazioni di Cristo occidentali contemporanee sono prevalentemente quelle di un giovane imberbe, ovvero il Buon Pastore. In questo caso forse è rappresentato in veste di filosofo e maestro, cosa che ha lasciato pensare che la figura possa essere un saggio dell'antichità e quindi legato alla filosofia neoplatonica, mentre il giovane clipeato sarebbe un suo discepolo, facendo avanzare l'ipotesi che l'aula potesse essere un luogo

<sup>62</sup> Sangallo e altri artisti rinascimentali hanno copiato la decorazione parietale prima che l'edificio venisse demolito, restituendoci il complesso decorativo nella sua interezza. K. M.D. Dunbabin, 1999, p. 264; M. Andaloro 2006, pp. 247-252

<sup>63</sup> G. Becatti, *Edificio con opus sectile fuori Porta Marina*, in *Scavi di Ostia Vol. VI*, Roma 1969, p. 12

<sup>64</sup> K. M.D. Dunbabin, 1999, p. 261

<sup>65</sup> M. Andaloro, 2006, p. 250

<sup>66</sup> Ibidem, pp. 276-277

d'insegnamento<sup>67</sup>. Le ipotesi sono entrambe valide e sovrapponibili, specialmente considerando un momento storico in cui cristiano e pagano non sono ancora perfettamente differenziati nei loro insegnamenti filosofici.

I pannelli con le fiere a caccia (in una parete son raffigurate due tigri molto frammentarie, nell'altra due leoni più completi) ricordano le scene rinvenute nella Basilica di Giunio Basso, anche se le figure sono meno dinamiche la loro esecuzione è molto più raffinata, riuscendo persino a dare un senso di tridimensionalità attraverso l'uso di numerosi frammenti di marmo giallo antico tagliati in maniera curvilinea.<sup>68</sup>

Due testate dell'aula dividono la sala dall'edra a nord (fig. 21), le quali contengono una decorazione con "girali animati" popolati di farfalle e chioccioline, terminanti in un capitello d'ispirazione ionica<sup>69</sup>. Le pareti dell'edra (fig. 24) sono divise in due registri e sono totalmente di tipo geometrico: il registro inferiore è ricoperto da una trama a scacchiera realizzata attraverso l'uso di piccoli tasselli quadrati multicolore composti di porfido rosso, porfido verde, giallo antico e pavonazzetto. La parte superiore usa gli stessi materiali e la stessa trama a scacchiera, ma i quadrati sono di dimensioni maggiori e posti in diagonale a formare una sequenza di rombi regolari; la decorazione è inoltre interrotta da un fregio in mattoni con quattro archi e due fasce orizzontali<sup>70</sup>.

La completezza dei resti di Porta Marina è un caso eccezionale, come spesso avvenne nel passato pareti e pavimenti di numerosi edifici furono oggetto di massicce *spoliazioni* a causa dei materiali preziosi di cui erano rivestiti, anche per tale motivo vi è poca documentazione di opere in *sectile* o *interassile* dal II fino al IV secolo ed è difficile tracciare un'evoluzione iconografica<sup>71</sup>. Sia la tecnica dell'*opus sectile* che del tessellato per uso pavimentale sopravvissero e fiorirono in epoca medioevale in Occidente e soprattutto in Oriente, a Roma il tessellato pavimentale invece scomparve per lasciar posto al *sectile*, tipicamente romano è infatti lo stile cosiddetto cosmatesco nel Basso Medioevo<sup>72</sup>.

Costantinopoli, la nuova Roma, non fu da meno in quanto a ricchezza e opulenza delle sue decorazioni musive e marmoree. Tra V e VI secolo la decorazione marmorea rivestì un ruolo di primo piano nella decorazione degli edifici e la basilica giustiniana di Santa Sofia è il massimo esempio in tal senso. Diverse sono le decorazioni in *opus sectile* di VI secolo che sono oggi visibili sulle pareti (fig. 16), molto apprezzato era il marmo proconneso tagliato "a libro" o "macchia aperta", in cui vengono accostate lastre provenienti dallo stesso taglio creando un gioco a specchio nella venatura naturale della pietra. I materiali utilizzati sono vari, oltre al detto marmo proconneso troviamo onice, porfido rosso e porfido verde, così come è vario il programma iconografico che conta diverse scelte stilistiche disposte però in armonia tra loro. Al di sotto dei mosaici parietali corre un fregio contenente una serie di cornucopie con frutti e piccoli uccelli, le varie specchiature sottostanti sono invece bordate con dei girali d'acanto che fuoriescono da tre anfore poste ai lati e al centro del lato inferiore, o ancora le arcate della galleria decorate con una serie di girali dentati intervallati da cerchi monocromi, la parete di controfacciata è ricoperta di cinque pannelli con una decorazione a dischi e una raffigurazione di una croce gemmata, le pareti del bema conservano otto

<sup>67</sup> G. Becatti, 1969, pp. 139-141; M. Andaloro, 2006, pp. 276, 279-282

<sup>68</sup> G. Becatti, 1969, pp. 141-143

<sup>69</sup> M. Andaloro, 2006, p. 276

<sup>70</sup> K. M.D. Dunbabin, 1999, pp. 265-266

<sup>71</sup> Ibidem, pp. 256, 260, 261

<sup>72</sup> F. Guidobaldi, 1994, p. 161; F. Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi, 1983, pp. 13, 14

pannelli con un disco centrale iscritto in una losanga, tale tipologia è tipica dell'Oriente mediterraneo tardoantico almeno dal III secolo<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> A. Guiglia Guidobaldi, C. Barsanti, *Santa Sofia di Costantinopoli l'arredo marmoreo della grande chiesa giustiniana*, Città del Vaticano 2004, pp. 14, 18-19; A. Guiglia Guidobaldi, *I marmi di Giustiniano: sectilia parietali nella Santa Sofia di Costantinopoli*, in *Medioevo Mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam* a cura di A.C. Quintavalle, atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 21-25 settembre 2004, Milano 2007, pp. 160-171

## Capitolo II. Arte e cultura islamica, gli Omayyadi e la Gran Siria

I territori del Medio Oriente che oggi comprendono Siria, Libano, Palestina e Giordania risultano fondamentali per la nostra comprensione di un periodo storico delicato e di passaggio come l'epoca tardoantica, oltre a essere un luogo unico per il crogiolo di culture di cui è stato dimora (Greci, Romani, Ebrei, Arabi, Persiani, Cristiani e Musulmani) esso conserva un'enorme quantità di testimonianze artistiche risalenti a questi cruciali secoli di cambiamento. Specialmente per quello che riguarda il mosaico il Medio Oriente ospita una vasta quantità di pavimenti che ricopre un arco temporale di svariati secoli, dall'epoca romana passando per la cristiana e finendo con quella islamica, un patrimonio unico al mondo<sup>74</sup>.

Il territorio in epoca romana era suddiviso tra Siria Romana al nord, con capitale Antiochia, Siria *Palaestina* e Arabia Romana a sud<sup>75</sup>, venne lentamente e progressivamente annesso al dominio di Roma a partire dalla conquista di Pompeo del 63 a.C., il controllo sull'area si consolidò nel 106 d.C. con l'imperatore Traiano che conquistò anche i territori dell'attuale Giordania meridionale. Fu Pompeo a istituire la cosiddetta Decapoli, una lega delle dieci più fiorenti città<sup>76</sup> ai confini orientali dell'Impero<sup>77</sup>. Le città, poste in territorio semitico, si caratterizzavano per la forte impronta culturale ellenistica per via della loro fondazione avvenuta in seguito alle conquiste di Alessandro Magno (fa eccezione Damasco), che facilitò l'assimilazione della cultura romana. Tale eredità si palesa nell'uso del Greco quale lingua ufficiale e nelle arti, tra cui il mosaico, che si diffuse grazie ai Greci e prima sconosciuto nell'area. Sono giunti fino a noi pochi resti preromani (III-II secolo a.C.) a causa sia di eventi naturali quali terremoti, sia alla superposizione di edifici dei nuovi dominatori su quelli ellenistici<sup>78</sup>. La Siria e la Giordania si completano per quanto riguarda la datazione degli edifici e la loro tipologia: la prima ha conservato per la maggior parte edifici a carattere laico e compresi tra II e V secolo, i resti archeologici successivi sono scarsi o nulli, mentre in Giordania e Palestina sono stati rinvenuti in gran parte edifici di VI, VII e VIII secolo, e molti di essi sono luoghi di culto<sup>79</sup>.

La prima dinastia islamica, gli Omayyadi, si trovò dunque a regnare su un vasto territorio segnato da tradizioni e culture antiche ben radicate. La loro definitiva conquista della regione avvenne nel VII secolo ma i Romani ebbero spesso a che fare con i nomadi provenienti dalla penisola arabica, autori di diverse scorrerie lungo i loro confini orientali attirati dalle ricche e fertili terre dell'Impero. Una serie di alleanze stipulate con alcune tribù confinanti permise ai Romani di arginare il problema delle razzie nomadi<sup>80</sup>. Gli arabi non erano però nuovi nella regione e non erano solo razziatori, la Siria era infatti già abitata da una serie di comunità provenienti dalla penisola e ivi trasferitesi per motivi commerciali, essi potevano considerarsi ancora arabi negli usi e costumi ma tuttavia ben integrati<sup>81</sup>.

<sup>74</sup> R. Farioli Campanati, *Considerazioni sui pavimenti musivi cristiani della Giordania*, in *I mosaici di Giordania* di M. Piccirillo, Roma 1986, p. 157

<sup>75</sup> La regione ha subito tuttavia una serie di suddivisioni amministrative differenti nel corso dei secoli

<sup>76</sup> Damasco, Abila, Gadara (Capitolas), Bayt Shan, Pella, Gerasa, Bosra, Kanatha (Kanawat), Hippum (Qasr al-Husn) e Philadelphia (Amman) Plinio, *Naturalis Historia* libro V, Cap. XVI, 74 [https://la.wikisource.org/wiki/Naturalis\\_Historia/Liber\\_V#XVI](https://la.wikisource.org/wiki/Naturalis_Historia/Liber_V#XVI) (consultato il 31/1/2019)

<sup>77</sup> J. Balty, *Mosaici antichi di Siria e Giordania*, in M. Piccirillo, 1986 p. 107

<sup>78</sup> K. M.D. Dunbabin, 1999, p. 160, 176

<sup>79</sup> Ibidem, p. 187; J. Balty in M. Piccirillo, 1986, p. 107

<sup>80</sup> M. Piccirillo, *La Palestina cristiana: 1.-7. Secolo*, Bologna 2008, p. 195

<sup>81</sup> G. Fowden, *Qusayr 'Amra, Art and the Umayyad elite in late antique Syria*, California University 2004, p. 293



Abbiamo una conoscenza abbastanza precisa degli albori della cultura islamica, nonostante i testi che fanno a riferimento agli Omayyadi sono almeno di un secolo posteriore alla caduta della dinastia e non siamo in possesso di testi contemporanei. Tra i testi postumi troviamo gli *Annali*, scritti in arabo dal patriarca Eutichio nel X secolo e che ci fornisce un resoconto di questi anni cruciali per la storia del Medio Oriente, a partire dall'Egira del Profeta Maometto nel 622 (1H nel calendario islamico)<sup>82</sup>.

Le prime incursioni verso la *Palaestina* cominciarono nel 629/7H, mettendo in difficoltà le armate romane, uscite vittoriose ma indebolite dalle recenti battaglie contro i Sassanidi. Alla morte del Profeta nel 632/11H l'islam era già diffuso in tutta la penisola araba, Abū Bakr, compagno fidato di Maometto, venne eletto come suo successore diventando il primo dei quattro califfi ortodossi (Rāshidūn), considerati i "Ben Guidati", compagni del Profeta ed eletti perché giusti. Regna solo due anni ma riesce a spingersi nel cuore dei territori dell'Impero Romano imponendo pesanti sconfitte all'esercito rivale. Abū Bakr muore nel 634/13H ma ciò non fermò l'esercito di Allah, ormai inarrestabile. L'autore delle maggiori conquiste territoriali fu 'Umar ibn al-Khaṭṭāb, nominato come successore, anche lui compagno del Profeta regnò per dieci anni e conquistò l'intero Impero Sassanide, mentre all'Impero Romano d'Oriente sottrasse dapprima Damasco e l'Egitto, infine Gerusalemme nel 638/16H e Cesarea nel 640/18H<sup>83</sup>. Ci racconta Eutichio come il patriarca della Città Santa, Sofronio, decise per la resa in cambio della salvezza dei suoi abitanti, garantitagli dal califfo vittorioso<sup>84</sup>. La conquista fu possibile grazie all'accorta politica amministrativa di 'Umar, che permetteva alle genti dei territori conquistati un certo grado di autonomia religiosa e un contributo monetario più equo rispetto a quello che veniva imposto precedentemente.

'Umar morì assassinato nel 644/23H e gli succedette 'Uthmān ibn 'Affān, anche lui compagno del Profeta. Regna per dodici anni e anch'egli espanse i domini dell'Impero islamico. Con lui si aprì una crisi politica interna per le accuse di favoritismo verso i suoi famigliari, per questo venne anch'egli assassinato nel 656/H35. 'Alī ibn Abī Ṭālib, cugino e genero del Profeta, prese le redini del governo ma non riuscì ad arrestare la crisi politica, lo si accusò di non aver punito gli assassini del suo predecessore e si mise in dubbio la sua autorità.

Fu in questo clima di incertezza che emerse il capostipite della dinastia omayyade: Mu'āwiya ibn Abī Sufyān, originario della Mecca e governatore della Siria per i precedenti vent'anni, il quale disconobbe il califfo in carica affrontandolo in battaglia a Siffin nel 657/36H. Lo scontro non ebbe un risultato chiaro, ma l'assassinio di 'Alī per mano di un'integralista Jariyī nel 661/41H aprì la strada a Mu'āwiya, il quale venne nominato califfo insieme al figlio Hassan, quest'ultimo (reticente) rinunciò al titolo dietro compenso del padre<sup>85</sup>.

<sup>82</sup> M. Piccirillo, 2008, p. 195

<sup>83</sup> Ibidem, p. 195, 197; "Los Omeyas : Los inicios del Arte Islámico. Museo Sin Fronteras: Jordania", a cura di E. Schubert, Madrid 2000; R. Talgam, *Mosaics of Faith: Floors of Pagans, Jews, Samaritans, Christians, and Muslims in the Holy Land*, University Park : Penn State University Press 2014, p. 379

<sup>84</sup> "Sofronio patriarca di Gerusalemme si recò allora da 'Umar ibn al- Khaṭṭāb. 'Umar ibn al- Khaṭṭāb gli accordò la sua protezione e scrisse loro una lettera che così recitava: << Nel nome di Dio clemente e misericordioso. Da Umar ibn al-Khaṭṭāb agli abitanti della città di Aelia. È concessa loro sicurezza sulle loro persone sui loro figli sui loro beni e sulle loro chiese perché queste ultime non vengano distrutte né siano ridotte a luoghi di abitazione>>". M. Piccirillo, 2008, p. 199

<sup>85</sup> Mu'āwiya venne tacciato da alcuni come usurpatore in quanto non discendente del Profeta (apparteneva alla stessa tribù Quraych ma con una parentela troppo lontana) e da qui nacque la corrente Sciita (*Chi'at 'Alī* "il partito di 'Alī"), aprendo una frattura all'interno dell'Islam che non verrà mai più risanata. E. Schubert (a cura di), 2000, pp. 36-38

Mu'āwiya venne nominato dunque unico califfo con una cerimonia solenne tenutasi a Gerusalemme nel 661/41H, egli scelse però come capitale Damasco. All'elezione "democratica" dei califfi si sostituì un assolutismo monarchico di tipo dinastico, qualcosa di estraneo al mondo arabo tribale ma che risultò vincente: nonostante la breve durata della dinastia omayyade essa riuscì ad estendere i confini dell'Impero su di un'area vastissima in soli novant'anni.

Alla morte di Mu'āwiya, nel 680/60H, si succedettero in rapida successione suo figlio Yazīd<sup>86</sup>, che morì nel 683/64H, il nipote Mu'āwiya II, cui debole regno ebbe vita breve durando solo un anno, infine Marwān ibn al-Ḥakam, appartenente a un altro ramo omayyade, conquistò il potere nel 684/64H e riuscì a consolidare i domini del regno ma morì l'anno seguente.

'Abd al-Malik, figlio di Marwān I, salì al potere nel 685/H65 dando inizio a un periodo importante per il regno omayyade: non solo proseguì l'espansione territoriale ma diede il via a una serie di riforme, come ad esempio la conversione dell'arabo nella lingua di Stato, unificando così le due aree dell'Impero che fino ad allora utilizzavano il greco in Siria e il persiano in Persia. A lui succedette un altro importante califfo, al-Walīd, il primo dei quattro figli di 'Abd al-Malik a prendere il potere nel 705/86H<sup>87</sup>.

La campagna di conquista non fu certo priva di vittime civili e scorribande da parte delle truppe arabe, oltre ad alcuni episodi di conversioni forzose; nel 637 il patriarca Sofronio di Gerusalemme durante l'omelia del giorno dell'Epifania parlò di Saraceni che "saccheggiano le città, devastano i campi, danno alle fiamme i villaggi, mettono a soqquadro i santi monasteri", risultato inevitabile di anni di conflitti<sup>88</sup>. Il periodo bellico fu comunque relativamente meno devastante se messo in relazione con la conquista dei territori della Siria *Palaestina* e dell'Arabia Romana da parte dell'Impero Sasanide, avvenuta pochi anni prima e durato poco più di un decennio dal 614 al 628, durante i quali le città subirono un certo grado di distruzione con conseguente massacro degli abitanti, soprattutto a Gerusalemme<sup>89</sup>.

Nella sua rapida espansione, il nascente Impero islamico si distinse per la relativa tolleranza che dimostrarono i conquistatori nei confronti delle popolazioni sottoposte. Gli Omayyadi riuscirono a scalzare sia i Romani che i Sasanidi riunendo sotto la loro egemonia le differenti aree geografiche per la prima volta dai tempi di Alessandro Magno, ma soprattutto compiendo diverse assimilazioni artistiche dalle due culture. Si trattava, dicevamo, di un atteggiamento tipico della cultura islamica delle origini, che nei territori acquisiti si ritrovò a fare i conti con popolazioni preesistenti dalle forti connotazioni culturali da cui non è possibile prescindere, i nuovi arrivati in questo modo cercavano anche una legittimazione del loro potere e provavano a trasmettere un senso di continuità

<sup>86</sup> Il secondo figlio di Alì, Husayn, lo affrontò in battaglia lo stesso anno ma venne sconfitto e ucciso assieme ai suoi seguaci. E. Schubert (a cura di), 2000, p. 40

<sup>87</sup> Fu l'alleanza abbaside a porre fine al dominio degli Omayyadi in Oriente, discendenti di al-Abass, zio del Profeta, si consideravano più vicini a Maometto come parentela rispetto ai rivali e quindi i legittimi eredi del potere. Abū Muslim capeggiò la rivolta in Persia nell'anno 744/126H e Abū al-Abbas riuscì a proclamarsi califfo nel 749/131H scalzando la dinastia omayyade. Gli Abbassidi seguirono una politica di sterminio della famiglia rivale, cui ultimo appartenente, 'Abd al-Rahmān, riuscì però a scappare e trovare rifugio in Spagna. E. Schubert (a cura di), 2000, p. 40

<sup>88</sup> M. Piccirillo, 2008, p. 197-199

<sup>89</sup> Nonostante tutto, l'attività artistica durante la breve conquista persiana non si fermò completamente, come testimoniano le iscrizioni datate di alcune chiese giordane: chiesa di Khirbat al-Tantur (622-23) vicino Ajlun, Sant'Elia (623) vicino Amman, San Niceforo Costantino (623), San Pietro (624) e Santo Stefano (629) nella zona di Rihab. M. Piccirillo, *Dall'archeologia alla storia. Nuove evidenze per una rettifica di luoghi comuni riguardanti le provincie di Palestina e di Arabia nei secoli IV-VIII d.C.*, in A.C. Quintavalle (a cura di), 2007, pp. 95-104; R. Talgam, 2014, pp. 379, 381.

nonostante il cambio politico e religioso<sup>90</sup>. Nel Medio Oriente e nella zona della Grande Siria, gli Arabi si trovano a far fronte a un territorio ricchissimo ed urbanizzato, pregno di un'arte e una cultura eredi di un fiorente passato ellenistico-romano di cui gli Arabi possedevano già una certa conoscenza grazie agli intensi scambi commerciali tra la Penisola Arabica e la Siria<sup>91</sup>. All'arrivo dei musulmani nel VII secolo questa regione era ancora intrisa di cultura romana cristianizzata, l'appellativo "bizantino" e la distinzione che implica rispetto all'Impero Romano non erano ancora nati all'epoca, dettaglio evidente dal punto di vista lessicale: i musulmani chiamavano l'imperatore di Costantinopoli "Re dei romani", ad esempio, e le terme erano chiamate "romane" (*hammamatum rumiyyah*)<sup>92</sup>.

Dato il peso culturale di cui era portatrice, il processo di arabizzazione della Gran Siria (*Bilad al-Sham* "Paesi del Nord"<sup>93</sup>) avvenne in modo graduale, l'immigrazione di Arabi dalla penisola verso nord è molto limitata e anche l'uso dell'arabo non viene imposto da subito continuando l'utilizzo della lingua greca che persistette fino almeno al X secolo come idioma non ufficiale, soprattutto nell'ambito ecclesiastico. Sempre in un'ottica di integrazione anche nell'apparato amministrativo continuò a preferire il greco sino alla riforma di 'Abd al-Malik, avendo anche reintegrato gli esperti burocrati locali che si occupavano dell'efficace amministrazione romana precedente<sup>94</sup>. Il rapporto tra il mondo romano orientale cristiano e l'Islam fu sempre molto stretto, non solo perché quest'ultimo si insediò all'interno di un territorio portatrice di tale cultura ma anche per gli scambi che avvenivano con i territori confinanti soggetti a Costantinopoli, i quali erano di carattere politico, commerciale e da anche artistico<sup>95</sup>.

Il peso culturale dell'Impero d'Oriente non lasciò indifferenti i nuovi arrivati, cui nuova arte tende a ispirarsi a ciò che è preesistente non solo in Medio Oriente ma in ciascuna regione annessa (sassanide, grecoromano, bizantino, visigoto, berbero)<sup>96</sup>. Il processo però non fu immediato: i primi quattro califfi omayyadi non furono immediatamente recettivi delle lezioni degli antichi per quanto riguarda le loro imprese architettoniche<sup>97</sup>. Il nascente Impero aveva allo stesso tempo bisogno di caratterizzarsi e ciò avvenne attraverso la costruzione di una nuova tipologia di edificio: la moschea. Il più caratteristico edificio della civiltà islamica trova le sue origini nell'architettura semplice della Penisola Arabica e nei secoli si andrà a distinguere in una serie di tipologie e stili differenti. L'impianto generale rimane sempre lo stesso: patio con galleria e sala di orazione divisa navate; la zona più importante è il cosiddetto muro di *qibla* ("direzione") rivolto a la Mecca e contenente il *mihrab*, costituito solitamente da una nicchia verso la quale è indirizzata la preghiera dei fedeli<sup>98</sup>. Il prototipo originale della moschea è la casa di Maometto, che consisteva in un semplice recinto quadrangolare con un lato occupato da nove stanze, tale recinto accoglieva due

<sup>90</sup> O. Grabar, *The Formation Of Islamic Art*, Londra 1973, pp. 26-29

<sup>91</sup> N. Rabbat., *Politicising the Religious: Or how the Umayyads co-opted classical iconography in Religious identities in the Levant from Alexander to Muhammed*, vol. 4, Turnhout 2015, p. 97

<sup>92</sup> A. Naser Eslami, *Architettura tra Bisanzio e l'Islam, dagli Omayyadi ai Comneni*, in A.C. Quintavalle (a cura di) 2007, p. 478

<sup>93</sup> D. Genequand *The Rise of Islam and the Conquest of Bilad al-Sham in Atlas of Jordan : History, Territories and Society* a cura di M. Ababsa, Petra 2014, pp. 168-169 (<https://books.openedition.org/ifpo/4908?lang=it> ) visitato il 12/2/2019

<sup>94</sup> G. Fowden, 2004, pp. 268, 269

<sup>95</sup> A. Naser Eslami in A.C. Quintavalle (a cura di), 2007, p. 477

<sup>96</sup> R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina, *Islamic art and architecture 650-1250*, Londra 2001, pp. 24-25; E. Schubert (a cura di), p. 15

<sup>97</sup> N. Rabbat., 2015, p. 95

<sup>98</sup> R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina, 2001, pp. 24-25; E. Schubert (a cura di), 2000, p. 26

porticati eretti con tronchi e foglie di palma per ripararsi dal sole. Le moschee primitive, come ad esempio quella di Kufa (637/16H) seguirono questo modello<sup>99</sup>.

Il territorio della penisola araba rimase periferico rispetto ai grandi imperi dell'antichità e le sue popolazioni non potevano possederne né la complessità né la raffinatezza, soprattutto artistica<sup>100</sup>. L'architettura araba dell'epoca non presentava non era così elaborata e le prime costruzioni dei conquistatori si presentavano semplici e poco elaborate<sup>101</sup>, con un intento strettamente utilitaristico<sup>102</sup>.

Fu solo con il regno di 'Abd al-Malik che iniziò un'incredibile svolta con la costruzione della Cupola della Roccia a Gerusalemme<sup>103</sup>, il successore al-Walid, cresciuto in Siria circondato dall'eredità dell'Impero Romano<sup>104</sup>, continuò l'opera promuovendo l'istituzione di moschee monumentali in tutto il dominio omayyade: a Damasco, Aleppo, Gerusalemme, La Mecca, Medina, Sana'a, Fustat e Qayrawann<sup>105</sup>.

Anche fuori dai centri urbani la dinastia si spende nella costruzioni di palazzi *extra muros* nati come residenze agricole sul modello della villa rustica romana, oltre che punti di controllo del territorio e delle vie carovaniere, sono aree che già dall'epoca romana erano ampiamente coltivate ma che oggi si trovano nel mezzo deserto<sup>106</sup>. Gli Omayyadi crearono un sistema latifondario installandosi in preesistenti strutture romane o costruendone di nuove, e distribuendo i terreni a famigliari o alleati. Si contano circa cinquanta di questi cosiddetti "castelli nel deserto", tra cui Qusayr Amrah, 'Mshatta, Qasr al-Hayr occidentale, Qasr al-Hayr orientale, Qasr al-Hallabat e Khirbet al-Mafjar, quest'ultimo conserva tra i più spettacolari mosaici pavimentali<sup>107</sup> a carattere laico del Medio Oriente<sup>108</sup>. La forma di tali edifici è quella tipica delle fortificazioni romane: recinto quadrangolare con delle torri agli angoli, patio interno aperto attorno al quale si articolano diverse unità abitative (*bayt*)<sup>109</sup>.

È in questi monumenti che è possibile apprezzare a pieno il legame della cultura islamica con la *koiné* tardoantica mediterranea, la vita che le *élite* musulmane conducevano in questi palazzi non era molto dissimile da quella che vivevano gli imperatori di Roma prima e di Costantinopoli poi<sup>110</sup>. Dal punto di vista artistico i califfi pescano dalle civiltà che li hanno preceduti, da una parte

<sup>99</sup> R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina, 2001, pp. 5, 20; E. Schubert (a cura di), 2000, p. 30

<sup>100</sup> G. Fowden, 2004, p. 253, 292

<sup>101</sup> Il monaco franco Arculfo, di ritorno dalla Terra Santa, fece annotare il proprio racconto di viaggio dal monaco irlandese Adamnán in *De locis sanctis*, e sottolinea la rozzezza delle prime moschee " *the Saracens now frequent a four-sided house of prayer, which they have built rudely, constructing it by raising boards and great beams on some remains of ruins*", mentre i taglienti commenti sul *dal al-imara* da parte un delegato bizantino a Damasco ("la parte superiore è adatta agli uccelli mentre quella inferiore ai topi") convinsero Mu'awiya a distruggere l'edificio. *The Pilgrimage Of Arculfus In The Holy Land About The Year A.D. 670*. Traduzione e note di Rev. Macpherson J.R., Londra 1895, pp. 3-4; O. Grabar, 1973, p. 32; N. Rabbat, op. cit., p. 95

<sup>102</sup> N. Rabbat, 2015, p. 95

<sup>103</sup> O. Grabar, 1973, p. 33

<sup>104</sup> G. Fowden, 2004, pp. 253, 254

<sup>105</sup> N. Rabbat, 2015, p. 95

<sup>106</sup> O. Grabar, 1973, p. 141

<sup>107</sup> Il mosaico è stato restaurato a partire dal 1996, l'intero programma decorativo è stato fotografato nel 2010 e pubblicato nella sua interezza per la prima volta dagli acquerelli di Hamilton del 1959. D. Whitcomb, H. Tāhā, *The mosaics of Khirbet el-Mafjar: Hisham's Palace*, Chicago 2015

<sup>108</sup> O. Grabar, 1973. pp. 32-33; A. Uscatescu, *A Late Antique Umayyad space of knowledge: exploring the functionality of the bath hall at Khirbat al-Mafjar*, in *Antiquité Tardive* n. 25, Turnhout 2017, p. 377

<sup>109</sup> A. Naser Eslami, A.C. Quintavalle (a cura di), 2007, p. 480

<sup>110</sup> J. M. Blázquez Martínez, *La herencia clásica en el Islam: Qusayr 'Amra y Quart al-Hayr al-Garbi*, Madrid 2003, pp. 2,

riutilizzano stilemi sasanidi e dall'altra continuano la tradizione ellenistico-romana; ciò è visibile tanto nei mosaici quanto negli stucchi, nelle statue e negli affreschi dei palazzi omayyaddi che ci appaiono come un interessante forma di ibridazione stilistica, dominato da un forte senso del colore tipico del periodo romano e della tarda antichità<sup>111</sup>.

Ovviamente la riproposizione di stilemi facenti parte del vocabolario romano non è pedissequa ma contiene elementi di novità e una rielaborazione legati a una sensibilità diversa ed un credo religioso nuovo, è da considerarsi come un dialogo tra il mondo preesistente e quello che si sta formando, un incrocio tra la familiarità dei linguaggi espressivi noti e l'inevitabile conseguenza dei tempi che cambiano e che sottolineano il mutare delle condizioni politiche, religiose e sociali. Questo vale tanto per l'Impero islamico quanto per quello bizantino; gli Omayyadi si vedevano dunque come legittimi eredi e continuatori della tradizione precedente, ponendosi in contrapposizione a Costantinopoli e come sua alternativa<sup>112</sup>.

Con l'avvento della dinastia abbaside nel 750/132H questi palazzi vennero progressivamente abbandonati assieme alle attività agricole che vi si svolgevano attorno, il regno omayyade ebbe vita breve tanto che alcuni di questi palazzi restarono incompiuti, come ad esempio quello di 'Mshatta. Successivamente, tra IX e X secolo vennero abbandonate le chiese, le sinagoghe e le moschee per cause ancora da chiarire, è probabile che lo spostamento di intere comunità fu dovuto ad alcune calamità naturali in concomitanza alla volontà degli Abbasidi di abbandonare la Siria e la capitale Damasco per spostarsi verso Oriente, prima a Bagdad e poi nella città nuova di Samarra<sup>113</sup>, ovvero i territori dello scomparso Impero Sasanide dai quali trassero per la maggior parte ispirazione nella costruzione visuale della loro dinastia. Sopravvisse però il mosaico, anche se differente, di cui sono state trovate tracce negli scavi delle moschee di Samarra.

---

<sup>111</sup> A. Uscatescu, 2017, pp. 403-415; A. Naser Eslami, A.C. Quintavalle (a cura di), 2007, p. 480

<sup>112</sup> G. Fowden, 2004, p. 254; N. Rabbat, 2015, p. 97

<sup>113</sup> M. Piccirillo in A. C. Quintavalle (a cura di), 2007, p. 109

### Capitolo III. I mosaici di Siria, Palestina e Giordania, esempi di sincretismo artistico e culturale tra VI e VIII secolo

#### 1. Mosaici dell'epoca cristiana - le chiese di Giordania

Le chiese che andremo a trattare nel seguente capitolo appartengono alle regioni meridionali della Gran Siria, dove si concentra la maggior parte dei luoghi di culto in quest'area geografica; in gran parte vennero erette tra IV e VIII secolo, con un picco a partire dal V secolo e con una decorazione via via sempre più elaborata; la datazione è certa anche grazie alle numerose iscrizioni che riportano l'anno di consacrazione<sup>114</sup>.

Come già menzionato in precedenza, l'arrivo degli Arabi non produsse una sistematica distruzione delle città e dei territori conquistati, men che meno dei luoghi di culto preesistenti che, anzi, vennero preservati a partire già dalla conquista di Gerusalemme, le cui condizioni per la resa concesse dal califfo 'Umar ibn al-Khaṭṭāb inclusero la salvaguardia dei luoghi di culto cristiani<sup>115</sup>.

Il nuovo governo dunque non precluse ai cristiani di professare la loro fede e, secondo recenti prove archeologiche, nella zona dell'attuale Giordania cinquantasei chiese vennero utilizzate almeno fino alla metà dell'VIII secolo, ovvero fino alla fine del periodo omayyade e al principio del successivo dominio abbaside. Sotto il regno musulmano si costruirono almeno sei nuove chiese, difatti la popolazione cristiana si mantenne piuttosto numerosa, tanto che non venne esclusa dai ruoli di governo. Sarebbe difatti stato controproducente per gli Omayyadi inimicarsi i nuovi sudditi e minare così la coesione sociale del territorio<sup>116</sup>.

Per gran parte del periodo romano, nella Gran Siria si continuò a prediligere la tipologia di mosaico ellenistico con una decorazione subordinata al pannello figurativo centrale realizzato a imitazione della pittura, tale moda duratura venne scemando a partire dal IV secolo quando avvenne un'inversione di tendenza tanto nell'arte religiosa quanto in quella laica: le figure vengono subordinate alla decorazione geometrica<sup>117</sup>. L'arte geometrica di provenienza occidentale venne rielaborata in una policromia del tutto originale, furono i luoghi di culto<sup>118</sup> per primi a venir riccamente decorati attraverso un estensivo uso del mosaico geometrico<sup>119</sup>, oggi testimoniato prevalentemente dai pavimenti, che provocò la lenta scomparsa del mosaico pittorico di stampo ellenistico a favore del geometrismo e finì per riflettersi anche nelle residenze private<sup>120</sup>. L'*emblemata* scompare e viene sostituito da un disegno unico ripetuto all'infinito e delimitato solo da una cornice.<sup>121</sup>

<sup>114</sup> K. M. D. Dunbabin, 1999, pp. 188, 193, 194

<sup>115</sup> M. Piccirillo, 2008, p. 199

<sup>116</sup> R. Talgam, 2014, p. 379; E. Schubert (a cura di), 2000, p. 78

<sup>117</sup> K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 160

<sup>118</sup> Il mosaico era il medium decorativo impiegato soprattutto nei monasteri e alle chiese di minori dimensioni, per i grandi luoghi di culto si preferiva la pavimentazione marmorea. K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 193

<sup>119</sup> Uno dei primi esempi di mosaico puramente geometrico della regione è rappresentato dal palazzo di Erode il Grande, rinvenuto a Masada in Palestina e risalente al I secolo a.C.; il repertorio iconografico usato è distinto: un mosaico è di tipo italico, per l'uso della bicromia, un altro è invece ellenistico, per la policromia. La decisione di non inserire figure è dovuta ai dogmi della religione ebraica. Ibidem, p. 187

<sup>120</sup> Ibidem. 176, 177

<sup>121</sup> R. Farioli Campanati, *Considerazioni sui pavimenti musivi cristiani della Giordania*, in M. Piccirillo, 1986, p. 158

Tale tipologia decorativa si adattava bene alle nuove esigenze liturgiche, delimitando gli spazi, ed era inoltre più economica rispetto all'arte figurativa<sup>122</sup>; la divisione delle diverse zone della chiesa si può riassumere come segue: la navata centrale ed il presbiterio contengono elementi sia geometrici che figurativi, più elaborati a sottolinearne la preminenza, le navate laterali sono quasi sempre solo geometriche o comunque meno elaborate, i pannelli sono dotati di cornice, gli spazi tra le colonne sono riempiti con pannelli rettangolari più comunemente geometrici ed in qualche caso figurati<sup>123</sup>. È soprattutto grazie alle numerose iscrizioni dedicatorie, complete di data, rinvenute nei pavimenti delle chiese che possiamo ricostruire cronologicamente l'evoluzione stilistica dell'arte del mosaico<sup>124</sup>.

A partire dal V si diffusero mosaici non necessariamente legati alla geometria astratta e con una decorazione vegetale o animale, si nota però il progressivo abbandono della profondità e dell'illusione pittorica<sup>125</sup>. La decorazione vegetale può definirsi "tappeto floreale" e si suddivide in due tipologie: la prima è composta da una griglia formata da fasce fitomorfe, spesso resa attraverso petali di rosa, nei cui spazi sono inseriti altri elementi vegetali e non, fra gli esempi più antichi troviamo un pavimento nella *House of Green Carpet* ad Antiochia<sup>126</sup>; la seconda tipologia è detta *semis*<sup>127</sup> ed è realizzata semplicemente attraverso la ripetizione regolare di elementi floreali stilizzati su fondo bianco, spesso usati come riempitivo per il fondo. Tale forma decorativa restò in voga, come vedremo, per i secoli successivi ed è tipica di quest'area. La denominazione "tappeto floreale" non è casuale, e rivela l'origine iconografica di questo stile che è da ricercare nelle stoffe sasanidi e nella vasta produzione tessile della Siria, sede di numerosi centri specializzati in questo tipo di arte. Sono diversi inoltre i mosaici figurativi dove i personaggi indossano abiti decorati a griglia floreale (come nel mosaico di San Demetrio a Salonico, nella chiesa a lui dedicata) e *semis* (come la bordura dell'abito di una dama nel corteo di Teodora, nella chiesa ravennate di San Vitale). Anche i bordi di molti pannelli musivi indicano una chiara ispirazione tessile includendo persino delle frange, come fossero dei tappeti (si può vedere nella Chiesa dei Leoni a Umm al-Rasas e nel palazzo omayyade di Qasr al-Habbat)<sup>128</sup>.

In alcuni casi venivano introdotte piccole figure isolate, animali o umane<sup>129</sup>, all'interno della decorazione geometrica o vegetale; e, a partire dalla metà del V secolo, tali immagini figurative iniziarono a prendere possesso dello spazio decorativo sottoforma di figure sparpagliate, in atteggiamento pacifico o nell'atto della caccia, comprese alcune scene di genere riguardante i lavori della campagna, con minimi elementi paesaggistici quali alberi o cespugli<sup>130</sup>, in alcuni casi

<sup>122</sup> K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 194

<sup>123</sup> N. Duval, *Le chiese di Giordania: decorazione e liturgia* in M. Piccirillo, 1986, p. 143; R. Farioli Campanati, in M. Piccirillo, 1986, p. 158

<sup>124</sup> R. Farioli Campanati, in M. Piccirillo, 1986, p. 157

<sup>125</sup> R. Talgam, 2014, p. 186; H. Buschhausen, *La Sala d'Ippolito, presso la chiesa della Vergine Maria*, in M. Piccirillo, 1986, p. 118

<sup>126</sup> *Excavation view of mosaic floor in Room 1 the Green Carpet sections b-d*, in *Archaeological Archives*, accessed January 12, 2019, <http://vrc.princeton.edu/archives/items/show/15208> visitato il 12/2/2019

<sup>127</sup> La parola è francese e si può tradurre come "semina", a indicare la distribuzione regolare al suolo come fossero semi

<sup>128</sup> K. M. D. Dunbabin, 1999, pp. 177, 178; R. Farioli Campanati, *Sull'origine tessile di alcuni temi del repertorio musivo pavimentale del Vicino Oriente in epoca protobizantina*, in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de'Maffei*, Roma 1996, pp. 161-172

<sup>129</sup> R. Talgam, 2014, p. 187

<sup>130</sup> K. M. D. Dunbabin, 1999, pp. 177, 179, 180, 183, 197

rappresentati affrontati in maniera araldica anch'essi derivati dall'arte tessile<sup>131</sup>. Si tratta non di scene di genere, bensì di immagini cosmologiche, simboliche dello scorrere e ripetersi ciclico del tempo che è governato da Dio e rimandano a un mondo ideale e paradisiaco<sup>132</sup>. Il repertorio iconografico include difatti una serie di figure legate soprattutto all'idea dell'Eden, comprendendo pavoni, fonti d'acqua, cervi, colombe e palme; di rado sono rappresentate direttamente scene del Vecchio o Nuovo Testamento in quanto il pavimento non era considerato un luogo adeguato ad esse<sup>133</sup>. L'abbondante uso di figure animali in epoca tardoantica aveva anche funzione allegorica nella trasmissione del messaggio cristologico, come simbolo ad esempio dell'Eucarestia, allo stesso tempo avevano anche una funzione apotropaica seguendo la tradizione grecoromana dei talismani a forma di animale che avrebbero protetto dal male. Le raffigurazioni animali nel cristianesimo orientale sono limitate al periodo tardantico e il loro significato simbolico, come ad esempio l'agnello e Cristo, vennero sostituiti dall'esclusivo uso della figura umana per le rappresentazioni divine a partire dalla fine del VII secolo, condannando l'uso di animali come simbolo divino<sup>134</sup>.

Nel VI secolo la complessità dei mosaici raggiunse l'apice, aumentando la qualità e la ricchezza della decorazione; il mosaico vegetale si elabora e troviamo i tralci di vite che si dipanano da anfore o foglie d'acanto e si dispongono a formare dei cerchi, già in uso presso i Romani dal I secolo d.C.<sup>135</sup>, ripetuti simmetricamente sul pavimento come medaglioni in cui poi vengono inserite in maniera armonica figure di diversa natura: umani, animali, piante, oggetti; e per questo vengono chiamate "girali animati" (*inhabited scrolls*)<sup>136</sup>. Tale tipologia decorativa risale al II-III secolo d.C. e aveva inizialmente un carattere di scena di genere, utilizzati per ricoprire i pavimenti della ville agricole dei grandi proprietari terrieri romani, la stessa iconografia venne reimpiegata dagli Omayyadi in alcune delle loro residenze di campagna (Qusayr 'Amra e Qasr al-Heir). La descrizione attraverso il mosaico delle proprietà terriere da parte della nobiltà è stata ripresa dai cristiani e traslata di significato per rappresentare allegoricamente la Terra, proprietà di Dio<sup>137</sup>. I reperti di questo tipo si concentrano in Nord Africa ma lo abbiamo visto messo in opera anche a Roma, nel deambulatorio di Santa Costanza; in Medio Oriente arrivò ad essere utilizzate anche nei pavimenti di molte sinagoghe, fatto curioso perché contrario ai principi dell'aniconismo di questa religione<sup>138</sup>. L'utilizzo di tale specifica iconografia forse è dovuto al simbolismo del "vigneto come popolo di Dio", che lega sia il Cristianesimo che l'Ebraismo, o forse per una mera convenzione decorativa in voga nei territori tra Siria e Arabia.<sup>139</sup> Alla regolarità dei girali di vite si aggiunge una forma di decorazione con un intreccio più geometrico, formato da fasce annodate tra loro che compongono anch'esse una serie di medaglioni ripetuti all'infinito<sup>140</sup>.

<sup>131</sup> R. Farioli Campanati, in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de'Maffei*, 1996, pp. 165-66

<sup>132</sup> R. Farioli Campanati, in M. Piccirillo, 1986, p. 159

<sup>133</sup> I diversi animali hanno valenze simboliche precise nella tradizione giudaico-cristiana, e che sono riassunti nel bestiario di II-III secolo *Il Fisiologo*, opera che resterà fondamentale per i secoli a venire. P. Testini, *Gli animali tra apparato decorativo e simbologia* in M. Piccirillo, 1986, p. 119; K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 197

<sup>134</sup> E. Dauterman, H. Maguire, *Other Icons. Art and Power in Byzantine Secular Culture*, Princeton-Oxford 2007, pp.58-67, 93-95

<sup>135</sup> G. Becatti, 1963, p. 286

<sup>136</sup> Hachlili divide questo tipo di decorazione musiva in cinque gruppi compositivi. R. Hachlili, *Ancient Mosaic Pavements*, pp. 111, 112

<sup>137</sup> A. Grabar, , "Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo", Milano 1988, pp. 51-54

<sup>138</sup> K. M. D. Dunbabin, op. cit., pp. 188, 189

<sup>139</sup> R. Hachlili, 2009, pp. 143-146; K. M. D. Dunbabin, 1999, pp. 192, 193

<sup>140</sup> R. Hachlili, 2009, p. 220; K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 196



Madaba è uno dei centri di produzione maggiore per quanto riguarda i mosaici nell'Arabia Romana (attuale Giordania) dalla seconda metà del IV secolo sino alla prima metà dell'VIII secolo, tanto da aver fatto nascere l'appellativo di Scuola di Madaba, la quale raggiunse l'apice della sua produzione a metà del VI secolo<sup>141</sup>, in concomitanza con gli sviluppi artistici che stavano avvenendo sotto il regno di Giustiniano che fecero riemergere alcuni *tópoi* ellenistici rielaborandoli. Le botteghe della città realizzavano mosaici di preziosa fattura, tanto nell'architettura civile quanto in quella ecclesiastica sono presenti alcuni elementi pagani come scene e personaggi presi dal mito greco, incluse processioni dionisiache o personificazioni delle forze naturali, come fossero antiche divinità<sup>142</sup>. I mosaici di Madaba erano del tutto particolari rispetto al resto dell'Impero, le nudità esplicite dei corpi<sup>143</sup> fecero sì che i cristiani in epoca moderna ne danneggiassero e mutilassero alcuni, tanto che ad oggi è difficile dare loro una datazione precisa<sup>144</sup>.

Il mosaico della Sala di Ippolito è una testimonianza della sopravvivenza fino a epoca molto tarda di soggetti mitologici greci in un Impero Romano ormai cristianizzato<sup>145</sup>. L'ambiente è datato alla prima metà del VI secolo e costruito su un preesistente edificio romano, forse un tempio di Afrodite<sup>146</sup>. La sala, cui uso non è ancora chiaro, è parte di un complesso che comprende anche la chiesa della Vergine, costruito adiacente a un'antica strada romana identificata come il *cardus*, e quindi in una zona di una certa rilevanza all'interno della città<sup>147</sup>. Il mosaico è stato rinvenuto sotto il vestibolo ed il nartece della chiesa, e decora il pavimento di una sala rettangolare irregolare, lunga 9,50 m e larga 7,30 m. Il mosaico è diviso in due da una parete aggiunta posteriormente che rompe la continuità della composizione, tale parete servì da fondamento per la facciata della chiesa ma risulta precedente alla costruzione della stessa<sup>148</sup>.

La composizione musiva è divisa in tre riquadri rettangolari di uguale misura (fig. 27), il primo pannello raffigura Afrodite, protagonista della scena, a seno scoperto e vestita solo di collane, bracciali e orecchini oltre che una lunga gonna portata dalla vita in giù, i capelli sono intrecciati e tiene un fiore nella mano sinistra. Un'iconografia sostanzialmente identica la si ritrova nel palazzo islamico di Qusayr 'Amra, cui affresco nel salone centrale raffigura anch'esso una donna seminuda ricoperta di gioielli, in atteggiamento pensoso e reclinata su un cuscino (fig. 78a)<sup>149</sup>.

Seduto a suo lato troviamo Adone, con lancia in mano e vestito con una lunga tunica con maniche decorate, impreziosita da un mantello tenuto di insieme da una ricca fibbia; la dea dell'amore è

<sup>141</sup> M. Piccirillo, *La scuola di Madaba*, in M. Piccirillo, 1986, pp. 103, 105

<sup>142</sup> Nel mosaico della Chiesa dei martiri Lot e Procopio al Monte Nebo vi è la personificazione della Terra, nella Chiesa degli Apostoli a Madaba vi è invece quella del Mare (*Thalassa*), con iscrizione annessa, le *Quattro Stagioni*, sostituiscono il *Tempo*, abbiamo esempi di questo tipo sia come decorazione civile che ecclesiastica. Ibidem, pp. 103-104; K. M. D. Dunbabin, 1999, pp. 198, 199

<sup>143</sup> Si veda il mosaico di Achille e Patroclo a Madaba. G. W. Bowersock, *Mosaics as history : the Near East from Late Antiquity to Islam*, Londra 2006, pp. 48, 49

<sup>144</sup> È il caso di un pannello rappresentante Eracle e Ariadne. G. W. Bowersock, 2006, pp. 44-46

<sup>145</sup> G. Fowden, 2004, p. 256

<sup>146</sup> M. Piccirillo, *Mosaics of Jordan*, Amman 1994 p. 66; H. Buschhausen in M. Piccirillo, 1986, p. 119

<sup>147</sup> Nel secolo scorso il sito era occupato da una casa appartenente alla famiglia Sunna, parte del mosaico pavimentale venne rinvenuto dai Sunna stessi e inglobato negli ambienti casalinghi. L'area venne espropriata dal governo giordano che permise a Piccirillo di iniziare gli scavi nel 1982. M. Piccirillo, *Madaba, le chiese e i mosaici*, Milano 1989, pp. 42, 43; H. Buschhausen in M. Piccirillo, 1986, p. 117

<sup>148</sup> M. Piccirillo, 1989, p. 50

<sup>149</sup> G. Fowden, 2004, pp. 74,75

intenta a scacciare un Eros con un sandalo<sup>150</sup>, il quale scappa ma è afferrato da una Grazia, vestita con una lunga tunica smanicata, bracciali, i capelli raccolti e un diadema, così come le altre due Grazie, anch'esse intente a rincorrere gli Eros mentre una contadina assiste al siparietto vestita decisamente in maniera opulenta per essere una donna di campagna, con bracciali e preziosi orli della veste<sup>151</sup>. Il tema del mosaico ha indotto a pensare che la sala sia stata costruita su un tempio di epoca romana dedicato alla dea, forse per richiamare al precedente di culto pagano, e si inserirebbe nel *revival* classico di epoca giustiniana.<sup>152</sup>

Il secondo pannello, quello centrale, è quello che da il nome alla sala. È stato compromesso nella sua interezza dalla costruzione del muro divisorio, ma la scena è comunque leggibile: si tratta del mito di Fedra e Ippolito. Le figure sono identificabili attraverso le iscrizioni che le affiancano: da sinistra troviamo due ancelle, con cappelli raccolti, tunica e mantello, che accompagnano Fedra; la regina è riccamente vestita e ingioiellata, porta lunghi orecchini di perla, collane, bracciali e un diadema a impreziosire l'acconciatura. Al suo lato un ministrante, dal capello corto e la barba folta, con un falco al braccio, l'aggiunta del falconiere è un'innovazione rispetto all'iconografia classica. In basso la nutrice, di cui resta parte della testa coi capelli sciolti e un braccio, si rivolge disperata a Ippolito, quest'ultimo è andato completamente distrutto ed è identificabile solo attraverso l'iscrizione; sul lato destro un servo, vestito con una corta tunica, tiene il cavallo di Ippolito per le briglie, unico elemento leggibile dell'animale anch'esso andato perduto<sup>153</sup>.

L'iconografia di Afrodite e Ippolito non sono frutto di una scelta casuale e presuppongono una profonda conoscenza del mito greco: Ippolito è difatti una vittima dell'amore e della vendetta non solo di Poseidone ma anche di Afrodite, la vera artefice del destino tragico del giovane. Lo stesso destino che toccò ad Adone, compagno della dea dell'amore, anch'egli un cacciatore come Ippolito<sup>154</sup>.

La tragedia euripidea è stata spesso rappresentata in mosaici e affreschi durante tutto il periodo romano, un esempio risalente al III secolo è il mosaico appartenente a una villa romana e rinvenuto a Paphos, nell'isola di Cipro (fig. 31), che raffigura Ippolito come un giovane nudo dalla bellezza apollinea pronto ad andare a caccia, e Fedra seduta vestita come una matrona romana. Più vicino come datazione al mosaico di Madaba è il mosaico rinvenuto a Sheikh Zuweid (a sud ovest di Gaza) e oggi conservato al museo di Ismailia, in Egitto (fig. 30), che raffigura lo stesso episodio. Rispetto a Madaba vi sono alcuni dettagli che differiscono: Fedra è isolata in una *aedicula* mentre assiste alla scena senza le sue ancelle, il falconiere è assente e la nutrice sta consegnando il messaggio a Ippolito senza avere un atteggiamento implorante. La datazione non è certa ma la più probabile lo colloca nel V secolo, al massimo inizio del VI. Il museo conserva anche un altro pannello musivo con scene dionisiache, anche in questo caso si tratta di mosaici tardoantichi dal soggetto tipicamente ellenistico romano<sup>155</sup>. Il confronto con il mosaico di Madaba fa meglio intendere la qualità elevata della scuola musiva di quest'ultima.

<sup>150</sup> La stessa iconografia di Afrodite con un sandalo in mano, in questo caso è però intenta a scacciare Pan, si può vedere in un'opera di statuaria greca conservata al Museo Archeologico di Atene (fig. 33), risalente circa al I secolo a.C., ed in una copia siriana oggi al Kunsthandel di Zurigo. H. Buschhausen, in M. Piccirillo, 1986, p. 125

<sup>151</sup> M. Piccirillo, 1989, pp. 55, 56

<sup>152</sup> H. Buschhausen, in M. Piccirillo, 1986, p. 119

<sup>153</sup> R. Talgam, 2014, p. 366; M. Piccirillo, 1989, p. 54

<sup>154</sup> Ippolito era devoto ad Artemide, rivale di Afrodite, e si rifiuta di venerarla, scatenando le ire della Dea che perpetrerà la sua vendetta attraverso Cipride ed Eros, entrambi presenti nel mosaico. H. Buschhausen in M. Piccirillo, 1986, p. 122; R. Talgam, 2014, p. 365

<sup>155</sup> R. Talgam, 2014, p. 374; G. W. Bowersock, 2006, pp. 56-58

Il terzo pannello, sul lato ovest, è decorato con un tappeto floreale della tipologia a griglia, il reticolato è reso attraverso una serie di fiori stilizzati nei cui riquadri sono inseriti motivi nilotici, con una serie di uccelli e piante acquatici<sup>156</sup>.

La fascia, incompleta, che incornicia i tre pannelli è anch'essa di tipo vegetale (fig. 28); è un girale animato tipico della zona di Madaba<sup>157</sup> ed è decorata con delle foglie d'acanto a girali in cui sono inserite scene principalmente di caccia: gazzelle inseguite da cani da caccia, un cinghiale che affronta un orso, e tre uomini che affrontano tre grossi felini. Ai quattro angoli sono invece posti quattro busti femminili coronati che rappresentano allegoricamente le stagioni<sup>158</sup>, soggetto diffuso nelle aree di tradizione ellenistica a partire dal II/III secolo d.C..<sup>159</sup>

La porzione di pavimento restante è decorato con una serie di volatili affrontati tra loro, con un elemento vegetale in mezzo; nella sezione est vi sono un leone e un toro con coda di pesce, mostri marini che forse fanno riferimento alla tragica fine di Ippolito<sup>160</sup>, e tre personificazioni di città: Roma, Gregoria e Madaba (fig. 29); il nome della seconda non corrisponde però a nessun insediamento a noi noto e resta una figura enigmatica su cui sono state avanzate diverse ipotesi, nessuna delle quali si è rivelata abbastanza convincente<sup>161</sup>. Le città sono rappresentate come figure in trono riccamente vestite e reggono uno scettro coronato da una croce, le prime due portano preziosi orecchini a indicare la superiorità rispetto a Madaba<sup>162</sup>; Madaba e Gregoria portano la corona turrata sul capo, a differenza di Roma che porta berretto frigio<sup>163</sup>; Roma e Madaba sorreggono una cornucopia con diversi frutti, mentre Gregoria sorregge un cesto di fiori<sup>164</sup>. La personificazione di un città così importante in luogo così periferico ha lasciato pensare che possiamo trovarci di fronte a un edificio di tipo pubblico e ufficiale<sup>165</sup>. Secondo Piccirillo e Dunbabin si tratterebbe dell'antica Roma e che ciò sia conseguenza della politica e della propaganda di Giustiniano, volto a ricostituire l'unità dell'Impero e riprendere sia Roma che la penisola italiana dalle mani degli Ostrogoti<sup>166</sup>. Secondo altri studiosi, Talgam<sup>167</sup>, Bowersock e Avner-Levy<sup>168</sup>, si tratterebbe invece di Costantinopoli all'epoca unanimemente considerata la nuova Roma<sup>169</sup>. Che si tratti della città originale o della "nuova" la sua presenza è allusiva all'importanza che ricopriva ancora Roma nell'immaginario tardoantico. Il programma iconografico della sala legato ai soggetti classici grecoromani, come ha giustamente sottolineato Dunbabin, deve far pensare a quanto sia

<sup>156</sup> M. Piccirillo, 1989, pp. 53, 54

<sup>157</sup> K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 199

<sup>158</sup> Ciascuna porta con se i doni della propria stagione: la Primavera regge una cornucopia con dei fiori, l'Estate regge delle spighe di grano, l'Autunno una cornucopia con diversi frutti, l'Inverno una cornucopia da cui esce acqua. M. Piccirillo, 1989, p. 52

<sup>159</sup> G. Becatti, 1963., p. 296

<sup>160</sup> H. Buschhausen, in M. Piccirillo, 1986, pp. 119, 122

<sup>161</sup> Ibidem, pp. 125, 126

<sup>162</sup> G. W. Bowersock, 2006, p. 82

<sup>163</sup> R. Talgam, 2014 p. 368

<sup>164</sup> M. Piccirillo, 1989, pp. 56, 57

<sup>165</sup> Ibidem, p. 60; K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 199

<sup>166</sup> M. Piccirillo, 1989, pp. 59, 60

<sup>167</sup> R. Talgam, 2014, p. 368, 369

<sup>168</sup> R. Avner-Levy, *A note on the iconography of the personifications in the "Hippolytos mosaic" at madaba, Jordan*, 1996 LA 46, pp. 363-374. <https://www.yumpu.com/en/document/view/5876474/r-avner-levy-a-note-on-the-iconography-of-the-personifications-in->. Visitato il 27/01/2019

<sup>169</sup> Bowersock ci ricorda come le principali città dell'antichità fossero Roma, Costantinopoli, Antiochia e Alessandria, riporta inoltre la tesi secondo cui la città di Gregoria potrebbe essere un nome alternativo e sconosciuto di Costantinopoli o una parte della città, anche se non la considera realistica. Lo studioso propende per l'identificazione di Gregoria con Antiochia. G. W. Bowersock, 2006, p. 9, 84, 85

falsata la nostra percezione dell'arte "bizantina" o tardoantica, nell'immaginario comune legata a doppio filo a soggetti cristiani per via della scomparsa pressoché totale di edifici pubblici e laici come quello in questione<sup>170</sup>. Altri soggetti classici di V e VI secolo sono stati rinvenuti a Madaba stessa, come il mosaico di Achille di Eracle<sup>171</sup> e la processione dionisiaca, il mosaico di Afrodite e Dioniso a Gerasa, e a Seffori, con lo spettacolare mosaico del Nilo<sup>172</sup>. È chiaro dunque come la sopravvivenza dei temi mitologici non presupponesse un problema o un conflitto con la fede cristiana, erano parte del patrimonio culturale ereditato dal passato, le classi più abbienti si facevano vanto della loro erudizione e conoscenza del sapere e dei miti grecoromani, dimostrandolo anche attraverso il mecenatismo e la realizzazione di opere ispirate a essi<sup>173</sup>.

La riproduzione di soggetti classici non presuppone però un ritorno allo stile rappresentativo dell'antichità<sup>174</sup>, la resa delle figure è difatti puramente tardoantica e in linea con l'arte di VI secolo: le figure hanno occhi sproporzionatamente grandi, sono allungate, rigide e bidimensionali, inserite in uno spazio anch'esso in due dimensioni e senza fondale, il mosaico si caratterizza per l'uso del colore, dominato dai toni caldi, e delle sfumature raffinate che danno prova dell'alta qualità dell'opera e dell'artista<sup>175</sup>. La fattura è inoltre simili ad altri mosaici coevi come quelli della cattedrale di Madaba, della chiesa degli Apostoli sempre a Madaba, e la chiesa dei SS. Lot e Procopio sul Monte Nebo<sup>176</sup>.

Un altro straordinario esempio di decorazione musiva pavimentale lo troviamo nel complesso monastico di Martyrius a Ma'ale Adummim (Khirbet el-Murassas). Il monastero prende il nome dal monaco cappadociano che qui si ritirò nel 475 d.C., Martyrius divenne poi Patriarca di Gerusalemme nel 478 rimanendo in carica sino al 486 d.C.; in questo periodo diede impulso al monastero da lui fondato facendolo diventare uno dei principali centri della regione. Il complesso si articola sia dentro che all'esterno di un recinto quadrangolare in diversi spazi tra cui le stanze dei monaci, stalle per animali, un refettorio, diversi luoghi di preghiera e, sorprendentemente, un *hammam*, unico caso a noi noto di presenza di un bagno termale romano in un monastero tardoantico (fig. 34)<sup>177</sup>.

Nell'intero complesso monastico sono stati rinvenuti circa quaranta pannelli musivi in totale, di cui dieci sono di tipo geometrico, quattro sono figurativi mentre i restanti sono semplici e senza decorazione<sup>178</sup>. Il numero e la varietà di tali mosaici ci permette di osservare, raggruppate in un solo luogo, diverse soluzioni decorative che coprono l'arco di poco meno di un secolo.

Tra i mosaici risalenti al primo periodo costruttivo (475-486 d.C.) troviamo quello che decora il nartece della chiesa principale (fig. 35), è di tipo figurativo e in uno stato di conservazione,

<sup>170</sup> K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 199

<sup>171</sup> G. W. Bowersock, 2006, pp. 56-58

<sup>172</sup> All'inizio dell'Era Cristiana in Egitto si celebravano ancora feste paganeggianti legate alle inondazioni del fiume Nilo dette Semasia. R. Talgam, 2014, pp. 355, 372

<sup>173</sup> Ibidem, p. 378; G. W. Bowersock, 2006, p. 63

<sup>174</sup> Un parallelo può essere fatto con il mosaico delle Muse e dei Poeti (fig. 32), rinvenuto nella stessa area geografica, a Gerasa, e risalente al III secolo d.C. . Il mosaico si inserisce nella tradizione romana a esso contemporanea, dove domina il tema classico con scene mitologiche, qui posto al centro, e rappresentazioni simboliche o di personaggi illustri come le Muse, i Poeti e le Stagioni del pannello in questione. Il tutto incorniciato da una larga fascia con ghirlande ed eroti. Il mosaico, rinvenuto nel 1907, è molto rovinato ma nel complesso ancora leggibile e la fattura realistica delle figure è totalmente distinta dai mosaici più "espressionisti" di VI secolo. M. Piccirillo, 1994, p. 144; J. Balty, in M. Piccirillo, 1986, pp. 108, 109

<sup>175</sup> M. Piccirillo, 1989, pp. 58, 59; M. Piccirillo in M. Piccirillo, 1986 p. 104; K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 199

<sup>176</sup> H. Buschhausen, in M. Piccirillo, 1986, p. 119

<sup>177</sup> Y. Magen, R. Talgam, *The monastery of Martyrius at Ma'ale Adummim (Khirbet el-Murassas) and its mosaics*, in A.V., *Christian Archaeology in the Holy Land*, Gerusalemme 1990, pp. 91-95, 106

<sup>178</sup> Ibidem, p. 110

purtroppo, non ottimale. Il perimetro del mosaico è segnato da una bordura contenente una serie di medaglioni creati da una fascia continua annodata, all'interno sono iscritti una serie di frutti e volatili. Il mosaico centrale riprende tale iconografia attraverso un'anfora dalla quale fuoriescono tralci di vite che formano una serie di medaglioni, da ciò che rimane si può intuire che gli animali (gazzelle, conigli e uccelli) fossero posti in maniera simmetrica all'interno dei medaglioni, a destra e a sinistra rispetto al centro e affrontati. Le figure sono segnate da uno spesso contorno nero, non hanno nessun senso di tridimensionalità nel chiaroscuro né di definizione anatomica e muscolare.<sup>179</sup>

Al primo periodo appartengono anche gli ambienti adiacenti alla chiesa (fig. 37), uno dei quali presenta una certa varietà di soluzioni decorative geometriche e non: l'aula è divisa in tre pannelli, quello settentrionale presenta una trama di rettangoli formati da una serie di nastri intrecciati, all'interno è posto un pannello estremamente danneggiato in cui sopravvive una figura di uccello con un ramo di vite, presumibilmente tutto il mosaico era decorato con figure animali. Il pannello meridionale è composto da una griglia di diamantini a eccezione di un angolo che è invece realizzato con dei fiori stilizzati, negli spazi vuoti si alternano altri diamanti stilizzati (più grandi) e croci. Il pannello centrale, più piccolo, è geometrico e semplice<sup>180</sup>.

La sala della tomba dell'abate Paolo (fig. 36) è anch'essa suddivisa in una serie di pannelli di cui due riprendono il motivo a griglia dell'ambiente precedente, uno presenta una ripetizione di petali ovali ed il quarto è riempito con fiori stilizzati ed un bordo dentellato. Il quinto pannello, a sud-est della stanza, è invece arricchito con sei quadrati polilobati suddivisi diagonalmente da strisce di foglie nere allungate suddividendo i quadrati in quattro settori, ciascuno dei quali è riempito con una serie di rosette<sup>181</sup>.

Al secondo periodo decorativo appartengono (seconda metà del VI secolo) gli ambienti riccamente mosaicati del refettorio dei monaci (fig. 38), costruito nell'angolo a nord-ovest del recinto monastico, è costituito da una grande sala per i banchetti di forma basilicale, un vestibolo, la cucina e il patio. Similmente a un luogo di culto la parte est della navata centrale conserva un'iscrizione dedicatoria, secondo la quale il mosaico della sala risale al "mese di marzo nel primo anno dell'indizione", ed è dibattuto se l'anno sia il 552/3 o il 567/8<sup>182</sup>, in ogni caso si tratta dell'ultima fase costruttiva del complesso. La particolarità del programma decorativo è il suo essere completamente geometrico oltre al perfetto stato di conservazione che ce l'ha consegnato nella sua interezza, il pannello della navata contiene una serie di croci inscritte all'interno di cerchi concentrici e intrecciati ed è bordato da una cornice a nastri. I pannelli degli intercolumni, in tutto quattordici, sono geometrici e a fasce annodate, ciascuna diversa dall'altra<sup>183</sup>. Le navate laterali sono invece coperte con un pavimento a *semis*<sup>184</sup>.

<sup>179</sup> Ibidem, pp. 110-113, 121

<sup>180</sup> Ibidem, pp. 114-116

<sup>181</sup> Ibidem, pp. 116-119

<sup>182</sup> L'indizione è un ciclo quindicennale introdotto in epoca tardoantica, sotto l'Impero Romano, per motivi burocratici. Uno di tali cicli inizia nell'anno 552/3 d.C. ed il successivo nel 567/8. Ibidem p. 93

<sup>183</sup> Magen e Talgam le hanno suddivise in 5 tipologie principali (1, rettangolo diviso in due rettangoli minori con diamante iscritto; 2, rettangolo diviso in due rettangoli minori con cerchio iscritto; 3, rettangolo con cerchio intrecciato al centro affiancato da due diamanti anch'essi intrecciati; 4, rettangolo con diamante intrecciato al centro fiancheggiato da due cerchi anch'essi intrecciati; 5, rettangolo con un grande diamante centrale intrecciato con un cerchio iscritto anch'esso intrecciato. Ibidem p. 133

<sup>184</sup> Ibidem, pp. 100-103, 132, 133

Il mosaico che riveste il pavimento della cucina è più danneggiato rispetto a quello del refettorio e inoltre contiene degli elementi figurativi più in linea con l'utilizzo del luogo, si tratta di un'anfora da cui emergono due tralci di vino avviluppati attorno a due uccelli<sup>185</sup>

Anch'esso risalente all'ultima fase costruttiva, il mosaico della Cappella dei Tre Preti (fig. 40) riveste l'ambiente di culto che ospita le spoglie dei tre curati: Elpidius, Giovanni e Giorgio; il mosaico è anche in questo caso di tipo geometrico, anch'esso decorato con una serie di croci e cerchi nella parte centrale ed è una variazione del mosaico del refettorio, la spessa cornice contiene sia questo pannello che la tavola dedicatoria, ed è riempito con una serie di svastiche<sup>186</sup>.

Sempre della stessa fase è lo xenodochio (fig. 41), costruito esternamente al monastero nel suo angolo nordorientale e decorato con una serie di mosaici geometrici a nodi, fuori dalla fascia perimetrale del pannello centrale spicca un nodo di Salomone: motivo apotropaico che fa la sua comparsa in epoca romana e si diffonde a partire dal I secolo d.C. diventando frequente nel III<sup>187</sup>. Il dormitorio comprendeva anche una cappella per i pellegrini, cui pavimento è ricoperto da un programma decorativo simile a quello del refettorio e della Cappella dei Tre Preti nella navata e a *semis* nell'area presbiteriale<sup>188</sup>.

La grande chiesa del monastero si ergeva nel lato orientale del monastero e il suo orientamento disallineato con il resto della struttura è dovuto all'esistenza di una chiesa precedente alla fondazione da parte di Martyrius, su cui si è innestato il nuovo edificio<sup>189</sup>. Estremamente frammentario è il mosaico che ricopre la navata della chiesa (fig. 39), cui intreccio geometrico regolare ci permette però di poterne ricostruire la trama originaria formata da una serie di esagoni allungati e intrecciati tra loro dalle estremità concave e creati attraverso dei nastri intrecciati, tali esagoni al loro interno formano degli ottagoni e negli angoli concavi una serie di cerchi, all'interno dei cerchi e degli ottagoni sono iscritte una serie di figure animali. È in tali raffigurazioni che si nota maggiormente il cambio stilistico avvenuto rispetto al primo periodo: le tessere sono di svariate tonalità di colore differenti, il che permette un maggior grado di realismo, definizione anatomica, tridimensionalità e profondità, lo spesso contorno nero è sostituito da uno più sfumato, gli animali sono come sospesi su un fondo bidimensionale senza connotazioni spaziali<sup>190</sup>. A sud della chiesa troviamo la cosiddetta cappella maggiore (fig. 42), una semplice sala absidata coperta da una pavimentazione musiva geometrica sostanzialmente scomparsa nella navata, mentre è perfettamente conservata nella zona presbiteriale: essa comprende due pannelli a *semis*, uno per la conca absidale e uno per la zona del presbiterio, lievemente differenti; la divisione è ulteriormente sottolineata da una cornice che circonda i due pannelli<sup>191</sup>.

Un altro luogo in cui si concentrano diversi pavimenti a mosaico è il Monte Nebo, che sorge in prossimità di Madaba a distanza di nove chilometri, fu sede della diocesi della città e residenza vescovile<sup>192</sup>. La sua importanza è legata alla tradizione che lo considera il luogo dove il profeta Mosé ebbe la visione della Terra promessa, secondo il Deuteronomio 34:1, 33:5 e 34:6, e dove

<sup>185</sup> Ibidem pp. 103, 104, 131

<sup>186</sup> Ibidem, pp. 106, 107, 141, 142

<sup>187</sup> G. Becatti, 1963., p. 282

<sup>188</sup> Ibidem, pp. 106, 107, 142-144, 147

<sup>189</sup> Ibidem, p. 98

<sup>190</sup> Ibidem, pp. 124, 125, 145, 146

<sup>191</sup> Ibidem, pp. 125, 128

<sup>192</sup> M. Piccirillo, 1994, p. 148

avvenne la sua sepoltura<sup>193</sup>. Sulla cima Siyagha i cristiani eressero un primitivo luogo di culto nel IV secolo, nota meta di pellegrinaggio<sup>194</sup>. La grandezza del complesso, la varietà del programma musivo e le differenti fasi costruttive del sito fanno del cosiddetto Memoriale di Mosé uno dei luoghi più significativi per comprendere e apprezzare la scuola di Madaba in epoca tardoantica (fig. 44).

La pianta della chiesa presenta un perimetro quadrangolare all'esterno mentre l'interno ha una tipica forma triabsidata a *trichora*<sup>195</sup> di cui abbiamo i resti dell'originaria decorazione a mosaico, risalente alla fine del IV secolo o inizio del V, dov'è testimoniato il primo utilizzo di girale di vite animato tipico dell'area, e che probabilmente ricopriva tutte le absidi la chiesa<sup>196</sup>.

Risalente al VI secolo è invece il battistero-*diakonikon* che sorge sul lato nord del cortile che anticamente sorgeva davanti alla chiesa primitiva e oggi corrisponde alla basilica principale, un'iscrizione pavimentale ci permette di datare con precisione il luogo, che venne "ricostruito e abbellito" e infine consacrato nell'agosto del 531 grazie alle donazioni di tre consoli romani<sup>197</sup>. L' "abbellimento" prevede un programma musivo diviso in tre pannelli distinti, nell'area a est è posta la fonte battesimale cruciforme (fig. 47), fra gli angoli della croce sono poste quattro decorazioni geometriche intrecciate mentre il resto del pavimento presenta una decorazione a squame su fondo bianco, detto embricatura<sup>198</sup>, con dei fiori stilizzati iscritti in ciascuna delle squame<sup>199</sup>.

Il pannello centrale è invece dominato da una decorazione figurativa di carattere pastorale e di caccia (fig. 43), le scene sono divise in quattro registri e incorniciate da una fascia intrecciata: il primo raffigura due uomini a piedi che affrontano armati dei leoni, nel secondo registro gli uomini sono invece a cavallo e si battono contro un orso e un cinghiale aiutati da dei cani, nel terzo registro un pastore seduto su una pietra osserva il suo gregge mentre brucia le foglie di alcuni alberi, il quarto ospita due personaggi mentre tengono al lazo uno struzzo ed una zebra<sup>200</sup>. Il disegno forse si ispira a tessuti sasanidi<sup>201</sup>, mentre lo stile rappresentativo è tipico della prima metà del VI secolo e non si discosta dal mosaico del nartece visto al monastero di Martyrius del secolo precedente: il senso della spazialità è totalmente assente, le figure sono bidimensionali e senza volume, non si sovrappongono tra loro e non appoggiano su nessun terreno, i corpi sono marcati da un contorno nero, senza sfumature o dettagli anatomici come la muscolatura, le figure umane sono inoltre sempre rappresentate frontalmente<sup>202</sup>.

<sup>193</sup> " 34:1 Poi Mosè salì dalle pianure di Moab sul monte Nebo, in vetta al Pisga, che è di fronte a Gerico. E il Signore gli fece vedere tutto il paese" "34:5 Mosè, servo del Signore, morì là nel paese di Moab, come il SIGNORE aveva comandato. 34:6 E il Signore lo seppellì nella valle, nel paese di Moab, di fronte a Bet-Peor; e nessuno fino a oggi ha mai saputo dove è la sua tomba." [https://www.bible.com/it/search/bible?page=2&q=deuteronomio&version\\_id=123](https://www.bible.com/it/search/bible?page=2&q=deuteronomio&version_id=123) (visitato il 31/1/2019)

<sup>194</sup> M. Piccirillo, 1989, p. 144; K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 198

<sup>195</sup> M. Piccirillo, 1989, p. 149

<sup>196</sup> R. Talgam, 2014, p. 88; M. Piccirillo, 1989, p. 154

<sup>197</sup> L'iscrizione recita: "Per grazia di Dio, al tempo dell'in tutto amatissimo da Dio il nostro padre e pastore vescovo Elia, fu ricostruito e abbellito il sacro diakonikon di Dio con il santo fonte di rigenerazione (che si trova) in esse e il graziosissimo ciborio, per lo Zelo di Elia igumeno e prebiterio, durante il consolato di Flavii Lampadio e Oreste, il mese di agosto della nona indizione dell'anno 425 della Provincia, per la salvezza di Muselio avvocato e di Sergia sua moglie, per la salvezza di Filadelfo e di Goti avvocato. Amen, Signore". M. Piccirillo, 1989, pp. 156, 157

<sup>198</sup> K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 341

<sup>199</sup> M. Piccirillo, 1989, p. 155; M. Piccirillo, 1994, p. 146

<sup>200</sup> M. Piccirillo, 1989, pp. 155, 156; M. Piccirillo, 1994, p. 146

<sup>201</sup> R. Farioli Campanati, in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de'Maffei*, 1994, p. 160

<sup>202</sup> R. Talgam, 2014, p. 111, 134, 143

L'ultimo pannello è di tipo fitomorfo stilizzato geometrico, in corrispondenza dell'ingresso, realizzato attraverso una serie di croci fiorite. Tra l'ultimo pannello e quello centrale è presente una breve iscrizione che ci tramanda il nome dei tre mosaicisti autori dell'opera: Soelos, Kaiomos ed Elia<sup>203</sup>.

La seguente fase costruttiva risale alla seconda metà del VI secolo, ai tempi del vescovo Sergio e dell'abate Martyrius<sup>204</sup>, ricordati in un'iscrizione dedicatoria presente nel battistero che ci indica il 597 come data di consacrazione dell'edificio<sup>205</sup>. I lavori si resero necessari probabilmente in seguito ai danni subiti dalle strutture a causa di un terremoto<sup>206</sup>. La facciata dell'antica chiesa a *trichora* venne rimossa e l'ambiente riconvertito nel presbiterio della nuova basilica, eretta al posto del vecchio cortile. Anche il battistero-*diakonikon* venne ricostruito e l'ambiente destinato al solo uso di *diakonikon*, mentre per il rito battesimale venne costruita una nuova sala sul lato sud della basilica<sup>207</sup>.

L'edificio principale è dotato di pianta basilicale divisa in tre navate da otto colonne, il mosaico pavimentale presenta un programma decorativo distinto tra la navata centrale e le due laterali, con una serie di pannelli rettangolari situati tra le colonne; il pavimento è però considerato una composizione unica e incorniciata da una fascia a tralci d'uva esterna e uno geometrico interno che corre lungo l'intero perimetro della basilica.

Il mosaico centrale è il più incompleto e ne sopravvivono solo due frammenti adiacenti ai due colonnati ma può essere facilmente ricostruito essendo un motivo geometrico ripetuto di *scuta* con estremità concave tangenti le quali formano una serie di cerchi e losanghe. Il bordo orientale, rivolto verso il presbiterio, era invece decorato con una fascia riempita di animali e piante di cui sopravvive solo un piccolo frammento.

Più completi sono invece i pannelli rettangolari degli intercolumni (fig. 47), che presentano decorazioni geometriche distinte tra loro, un tipo di soluzione comune come riempitivo degli spazi tra le colonne che si può vedere ad esempio nel refettorio del monastero di Martyrus a Ma'al<sup>208</sup>. Anche le due navate laterali conservano una decorazione più completa e anch'esse presentano una decorazione geometrica divisa in tre pannelli ciascuna.

Il nuovo mosaico del *diakonikon* è suddiviso in due pannelli, quello ad ovest è il più grande ed è puramente geometrico contenente una serie di quadrati con cerchi iscritti al cui interno si trovano alternativamente un fiore ed una foglia, il tutto incorniciato da una fascia intrecciata. Il pannello ad est è decorato con una serie ripetuta di motivi a quadrifoglio tangenti, negli spazi tra essi sono collocate diverse figure tra cui pesci, volatili, frutta e verdura<sup>209</sup>.

Il nuovo battistero (fig. 45) sorge a sud-est della basilica principale, si tratta di una piccola sala absidata rettangolare. La decorazione a mosaico divide in due l'ambiente distinguendo l'area

<sup>203</sup> L'iscrizione recita: "Signore Gesù Cristo, ricordati dei chierici e monaci e di tutti gli altri (che qui riposano). Signore, ricordati di Soelos, Kaiomos ed Elia mosaicisti e di tutta la loro casa. M. Piccirillo, 1989, pp. 156, 157. Un'altra iscrizione nella navata sud ci ricorda invece il nome del benefattore dell'opera: "Per la pace e la salvezza del tuo servo Anosa e di tutta la sua casa benedetta". Ibidem, p. 160

<sup>204</sup> M. Piccirillo, 1994, p. 148

<sup>205</sup> L'iscrizione recita: "Con l'aiuto del nostro Signore Gesù Cristo la costruzione del santo luogo e del *fortisterion* fu finita al tempo del piissimo vescovo Sergio e dell'amicissimo di Dio il prete ed igumeno Martirio, l'indizione 15ma dell'anno 492", il *fortisterion* corrisponde al battistero, ovvero il luogo dove si riceveva la luce di Cristo attraverso il battesimo. M. Piccirillo, 1989, p. 163

<sup>206</sup> Ibidem, p. 157

<sup>207</sup> Ibidem, pp. 160, 161; M. Piccirillo, 1994, p. 148

<sup>208</sup> R. Talgam, 2014, p. 126

<sup>209</sup> M. Piccirillo, 1989, pp. 157-160; M. Piccirillo, 1994, p. 148



absidale, che ospita la vasca battesimale quadrilobata, dall'aula. La decorazione ha subito danni in epoca iconoclasta ma è comunque ancora apprezzabile, il perimetro del catino absidale presenta una fascia che circonda per metà la vasca battesimale, divisa in una serie di cerchi con iscritti dei volatili andati distrutti e un grappolo d'uva sopravvissuto. In basso la vasca è affiancata dall'iscrizione, la quale riporta la data di consacrazione, divisa in due medaglioni e da due coppie d'uccelli affrontati con una pianta al centro, fortunatamente sopravvissuti alla furia iconoclasta. Il resto dell'area absidale è decorata con un pannello rettangolare circondato da una fascia geometrica a svastiche, al centro riempito con cinque alberi da frutto e quelle che erano due coppie di gazzelle affrontate intente a cibarsi tra le fronde<sup>210</sup>. La simbologia, data la posizione presso l'altare, fa riferimento al sacrificio di Cristo: l'albero rappresenta la Croce e l'animale che si ciba dei suoi frutti simboleggia il fedele<sup>211</sup>. L'importanza di questa porzione della sala è sottolineata dalla qualità della decorazione, più elaborata rispetto al mosaico pavimentale dell'aula composta da quadrati intrecciati fra loro<sup>212</sup>. L'ambiente che sorge nel lato sud ovest è una cappella dedicata alla Theotokos (fig. 46), si tratta dell'ultimo edificio costruito a completamento del santuario dedicato a Mosè. Fu eretto al principio del VII secolo, all'epoca del vescovo di Madaba Leontius in carica tra il 603 e il 608 e iniziati dall'abate Martyrius, alla cui morte succedette l'abate Teodoro che completò i lavori<sup>213</sup>. La cappella ha una struttura e una decorazione simili al battistero, l'abside rialzata ospitava un altare al suo centro e il pavimento è decorato con una semplice decorazione a *semis* su fondo bianco. Segue un pannello rettangolare come nel battistero, anch'esso ospita due coppie di animali, due gazzelle ai lati più esterni rivolte verso un cesto di fiori, e due tori al centro rivolti verso un altare. La scena è accompagnata da una citazione del Salmo 51:21 : "tori saranno immolati sul tuo altare"<sup>214</sup>; il riferimento è ai sacrifici rituali di animali perpetrati dalla religione ebraica, gli animali sono messi simbolicamente in relazione con Gesù Cristo come prefigurazione nell'Antico Testamento della sua morte sulla croce e sono per questo collocati in corrispondenza dell'altare, luogo dove si celebra l'Eucarestia e il sacrificio del Figlio di Dio per purificare i peccati dell'uomo<sup>215</sup>. Prevedibilmente la distruzione iconoclasta non ha risparmiato nemmeno queste raffigurazioni, lasciando intatta però la gazzella sulla sinistra. Anche il pannello centrale dell'aula è stato compromesso dagli iconoclasti, si riesce però a interpretare la scena che rappresenta due cavalieri, uno a piedi e l'altro a cavallo, procedenti da un edificio o una città che escono per una battuta di caccia accompagnati da dei cani mentre delle fiere scappano verso un boschetto. Tale pannello è fiancheggiato nei lati est e ovest da altri due pannelli geometrici di maggiori dimensioni: quello orientale è un tappeto fiorito a reticolato geometrico con delle rosette stilizzate iscritte nei riquadri; il pannello occidentale è invece più complesso e si compone di un motivo a fasce che forma un reticolo a quadri, le fasce sono intervallate da figure di animali o frutta, compreso un frutto ed un coltello, e da svastiche composte da un nastro continuo che prosegue all'interno del riquadro creando dei cerchi centrali con dei

<sup>210</sup> M. Piccirillo, 1989, pp. 161, 162; M. Piccirillo, 1994, p. 150

<sup>211</sup> P. Testini, *Gli animali tra apparato decorativo e simbologia* in M. Piccirillo, 1986, p. 140

<sup>212</sup> R. Talgam, 2014, pp. 117, 120

<sup>213</sup> L'iscrizione all'interno dell'aula recita: "O Creatore e Demiurgo di tutte le cose Cristo nostro Dio, e per voto del nostro santo padre il vescovo Leontius fu terminata tutta la costruzione della Theotocos, per lo zelo e la pena di Martyrius e di Teodoro preti e igumeni". M. Piccirillo, 1989, p. 165

<sup>214</sup> <https://www.bible.com/it/bible/1197/PSA.51.ICL00>

<sup>215</sup> R. Talgam, 2014, pp. 228, 229; P. Testini, in M. Piccirillo, 1986, p. 140.

Tra le immagini dell'Eucarestia non si trova l'agnello come simbolo di Cristo, tale iconografia ha avuto un grande seguito in Occidente a partire dal V secolo ma non prese piede invece nell'Oriente cristiano. J. Nordhagen, *Il mondo cristiano*, in C. Bertelli (a cura di), 1988, p. 51

semicerchi ai lati, negli spazi vuoti sono poste altre figure animali o vegetali anche in questo caso danneggiate a causa dell'iconoclastia<sup>216</sup>.

Tra questo programma decorativo e il precedente, del 531, sono trascorsi pochi decenni ma si nota un cambio di direzione a favore di un maggiore aniconismo, tendenza comune a diverse comunità cristiane ben prima delle tendenze iconoclaste di VIII secolo; i mosaici sono maggiormente geometrici nel loro complesso, dal disegno più elaborato e intricato<sup>217</sup>.

Un programma iconografico molto simile si trova nella chiesa dei Martiri Lot e Procopio, si tratta di uno dei mosaici meglio conservati della Giordania. Il luogo di culto sorge nel villaggio di Khirbet al-Muhkayyat, a pochi chilometri dal Monte Nebo, secondo l'iscrizione dedicatoria posta davanti l'altare la consacrazione avvenne nel 557 al tempo del vescovo Giovanni<sup>218</sup>. La struttura si divide in tre navate (fig. 49). Le navate laterali presentano due programmi decorativi a tappeto floreale, una a *semis* e l'altra a griglia vegetale stilizzata<sup>219</sup>. I pannelli rettangolari posti tra gli intercolumni non presentano la classica tipologia geometrica ma delle scene di tipo nilotico con pescatori, barcaioi, vegetazione, animali marini reali e fantastici<sup>220</sup>.

La navata centrale è più ampia e presenta il programma decorativo più complesso (fig. 48), suddiviso in due pannelli musivi circondati da una doppia fascia a nastro: il primo, verso l'entrata, è diviso in quattro settori da quattro alberi posti diagonalmente con le fronde che si incontrano al centro, tra di essi sono posti due coppie di animali affrontati<sup>221</sup>, due cervi che si abbeverano, una coppia purtroppo andata perduta di cui sono leggibili solo le corna degli animali, due lepri rivolte verso una roccia e infine due tori con al centro un altare<sup>222</sup>, la stessa simbologia eucaristica della cappella della Theotokos sul Monte Nebo, è inoltre presente la stessa citazione del Salmo 51:21. Anche il pannello corrispondente all'altare è simile a ciò che si può vedere al Memoriale di Mosè, con due pecore affrontate rivolte verso un alberello posto al centro<sup>223</sup>. Come nel monastero di Martyrius, anche qui si può notare un cambiamento nella riproduzione dei corpi: pur senza una ricerca di spazialità le figure sono inserite in un contesto, vi è inoltre una certa ricerca volumetrica attraverso le sfumature di colore e i volti sono rappresentati di tre quarti, i corpi assumono pose più plastiche e anche qui il contorno delle figure non è un nero monocromo ma di diverse tonalità<sup>224</sup>. Vi sono dunque diverse differenze rispetto al primo mosaico del battistero-*diakonikon* del Memoriale di Mosè, a indicare un cambio stilistico rispetto alla prima metà del VI secolo<sup>225</sup>.

<sup>216</sup> M. Piccirillo, 1989, pp. 163- 165; M. Piccirillo, 1994, p. 151

<sup>217</sup> K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 203

<sup>218</sup> L'iscrizione recita: "Al tempo del santissimo e piissimo Giovanni vescovo fu ricostruito e terminato il tuo santo luogo per mezzo di Baricha prete e paramonario nel mese di novembre al tempo della sesta indizione (...)" M. Piccirillo, 1989, pp. 182, 183, 187; M. Piccirillo, 1994, p. 164

<sup>219</sup> La navata a griglia è identica alla trama di una stoffa orientale conservata nel Musée Historique des Tissus, che presenta la stessa tipologia di foglie a forma di "picca". R. Farioli Campanati in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de'Maffei*, 1994, pp. 165, 170

<sup>220</sup> M. Piccirillo, 1989, pp. 183-186; M. Piccirillo, 1994, p. 165

<sup>221</sup> Esempi simili si trovano nel Museo Archeologico di Madaba ("Mosaico del Paradiso"), nella chiesa del Vescovo Isaia a Gerasa, nella chiesa degli Apostoli a Madaba, e in altri mosaici rinvenuti a Pella e Cesarea; R. Talgam 2014, p. 108

<sup>222</sup> Hachlili, 2009, p. 206

<sup>223</sup> M. Piccirillo, 1989, pp. 183, 185, 187

<sup>224</sup> R. Talgam, 2014, pp. 102, 104, 140-142

<sup>225</sup> Un programma iconografico simile è presente nel mosaico pavimentale che decora la chiesa del Diacono Tommaso, essendo priva di iscrizioni che possano indicarne la data di consacrazione il confronto stilistico con il somigliante mosaico della chiesa dei SS. Lot e Procopio si è rivelato fondamentale, le figure sono più dettagliate e naturalistiche rispetto alla cappella della Theotokos sul Nebo ma ancora rigide se confrontate con il mosaico nella chiesa dei SS. Lot e Procopio, ciò a permesso di ipotizzare una datazione tra la prima e la seconda opera, ovvero gli

Il secondo pannello della navata centrale presenta una decorazione a girali di vite distribuiti in sei file, nei quattro angoli i girali sono sostituiti da cespi d'acanto da cui si dipanano i tralci stessi. Tra essi sono inserite le classiche scene di caccia e pastorizia<sup>226</sup>, ogni figura umana o animale è iscritta in un medaglione<sup>227</sup>. Il significato in questo caso è celebrativo dei frutti della Terra come dono del Signore oltre che del dominio dell'uomo sugli animali<sup>228</sup>.

Questa tipologia musiva, fitomorfa con tralci di vite o acanto disposte a medaglioni ripetuti, è la più diffusa nei mosaici dell'area di Madaba<sup>229</sup>. Tale decorazione è presente anche nella cosiddetta "cattedrale"<sup>230</sup> della città (ricostruita tra il 562 e il 602), un complesso di dimensioni notevoli se comparato alle altre chiese della città (fig. 51), è composto da un atrio d'ingresso fiancheggiato dalla cappella del battistero a nord e la cappella di San Teodoro a sud (fig. 50), l'atrio da poi accesso alla basilica principale a est. Il mosaico della basilica principale presenta i tipici medaglioni a tralci di vite, è però il più incompleto tra quelli rinvenuti.

Il battistero della cattedrale si presenta come un ambiente rettangolare con abside rivolta a oriente, il mosaico pavimentale è della tipologia a griglia vegetale formata da fiori che incorniciano animali come uccelli e pesci, alberi da frutto, cesti in vimini e vassoi, ed è incorniciato da una fascia a girali d'acanto e animali simile a quello della Sala d'Ippolito.

La stessa fascia con acanto e animali incornicia il mosaico della cappella di San Teodoro (562 d.C.), ma il campo centrale è decorato secondo un motivo geometrico formato alla stessa serie di esagoni allungati e intrecciati con le estremità concave che abbiamo visto nella navata della chiesa nel monastero di Martyrius, i quattro ottagoni angolari contengono le personificazioni dei fiumi del Paradiso (Tigri, Eufrate, Ghion e Fison), i restanti, assieme ai cerchi, contengono diverse figure umane e animali anche con scene di pastorizia. Lo stesso motivo geometrico si può trovare nella cripta di Sant'Eliano nella chiesa di Sant'Elia a Madaba<sup>231</sup>.

Un'importante complesso ecclesiastico, quello di Santo Stefano, sorge a Umm al-Rasas ed è di particolare importanza per la tipologia della sua decorazione musiva alla luce del movimento iconoclasta che caratterizzò questi luoghi durante l'VIII secolo. Le rovine di Umm al-Rasas sorgono a 30 km a sud est di Madaba, la città dall'alto si presenta infatti come un campo rettangolare fortificato e un quartiere *extra muros* sviluppatosi disordinatamente nella parte settentrionale<sup>232</sup>.

anni Quaranta o Cinquanta del VI secolo. Le tre navate in cui è divisa la chiesa presentano tre programmi decorativi differenti, la navata settentrionale e meridionale hanno gli stessi motivi della chiesa dei SS. Lot e Procopio (a *semis* e a griglia); il pannello della navata centrale è interamente a girali di vite con scene di caccia e vendemmia, mentre quello del presbiterio ospita quattro animali di fronte a quattro alberi da frutto. M. Piccirillo, 1989, pp. 216-223.

<sup>226</sup> cfr M. Nassar, N. Turshan - *The Portrayal of Daily Life: Harvest of fruits and transport (Mount Nebo - Jordan) in Mediterranean Archaeology and Archaeometry* vol. 12 n.2 gennaio 2012

<sup>227</sup> Definito da Kitinger *pseudo-emblemata* R. Talgam, 2014, pp. 102, 104

<sup>228</sup> K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 198

<sup>229</sup> K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 198. Altri esempi si possono ammirare nella chiesa di San Giorgio, nel "Palazzo bruciato" di Madaba, nella chiesa di al- Khadir, la cappella inferiore e superiore del prete Giovanni, la chiesa del diacono Tommaso, la chiesa inferiore di Kaianus. Fuori dell'area di Madaba invece si possono trovare mosaici di questo tipo nella chiese del Vescovo Sergio, dei Leoni, di Santo Stefano, dei Quattro Fiumi, della Palma a Umm al-Rasas, nelle cappelle di Suwayfiah e di Khirbat al-Kursi; M. Piccirillo, 1994, pp. 78, 129-132, 174-178, 187-190, 234, 235-242, 264, 265

<sup>230</sup> L'appellativo è dovuto alle grandi dimensioni del complesso ma non vi è certezza che fosse l'effettiva cattedrale della città. M. Piccirillo, 1989, p. 21

<sup>231</sup> M. Piccirillo, 1989, pp. 25-27, 32, 36-37, 70-75

<sup>232</sup> Le rovine erano note già dal XIX secolo è solo dal 1986 che si iniziò il lavoro di scavo e ricognizione del sito. Il luogo è stato identificato con, un accampamento militare romano che le fonti romane e arabe chiamano Kastroom Mefat, ed è nominato anche nella bibbia col nome di Mefa'at . M. Piccirillo, *Madaba, le chiese e i mosaici*, pp. 269-271; M. Piccirillo, 1994, p. 232

Il complesso di Santo Stefano sorge fuori dalle mura della cittadella fortificata sul lato settentrionale e si compone di quattro ambienti basilicali absidati di cui due chiese (fig. 52), quella di Santo Stefano e quella del Vescovo Sergio, sono riccamente mosaicate. I due ambienti sono comunicanti tra loro e con un cortile lastricato che fu poi riconvertito in cappella cui abside, dall'orientazione opposta rispetto alle altre chiese, si addossa alla quarta basilica eretta sul lato sud-ovest del complesso ma non comunicante con esso<sup>233</sup>.

La chiesa del Vescovo Sergio si erge a nord ed è la più antica delle quattro, essendo stata consacrata nel 586. La struttura è divisa in tre navate di cui la meridionale venne occupata in parte dalla costruzione della chiesa di Santo Stefano, dandogli così un perimetro irregolare (fig. 54). Il mosaico absidale si presenta come il classico tappeto floreale a griglia, mentre quello del presbiterio contiene due agnelli affrontati e due alberi di melograno alle loro spalle come nei presbiteri di Madaba e del Monte Nebo, ed è incorniciato da una fascia con svastiche; i due animali sono rivolti verso l'iscrizione dedicatoria iscritta in un medaglione, la quale ci fornisce la data di consacrazione<sup>234</sup>.

I due agnelli sono tra le poche figure risparmiate dalle mani degli iconoclasti che si avventarono su tutti i mosaici del complesso di Santo Stefano. Nel mosaico della navata centrale (fig. 53) sopravvive, per un caso fortuito, solo la personificazione di una Stagione nell'angolo sud est della fascia che incornicia il pannello musivo; tale fascia si compone di una serie di girali di vite animati dentro i quali erano state inserite diverse figure umane ed animali, con le classiche scene pastorali e di caccia. Lo stesso tema si ripete all'interno del mosaico dove le figure sono invece iscritte in dieci girali d'acanto. Sia le navate laterali che gli intercolumni ospitano invece mosaici di tipo geometrico<sup>235</sup>.

La chiesa di Santo Stefano (fig. 56) venne eretta quasi due secoli dopo ma la pianta della struttura resta invariata rispetto alla basilica precedente e anche il programma iconografico è simile. Le iscrizioni musive ci hanno permesso di datare la chiesa all'VIII secolo, quindi in piena dominazione musulmana, e di attribuire l'opera a due momenti storici diversi.

La differenza maggiore che si può notare rispetto alla decorazione della chiesa del Vescovo Sergio è l'assenza delle figure animali affrontate nel presbiterio (fig. 57), sostituite da un pannello rettangolare geometrico riempito con nastri intrecciati e annodati a formare una fitta e complessa trama di ottagoni e quadrati. L'iscrizione col nome dei mosaicisti e della benefattrice divide tale pannello da quello della conca absidale<sup>236</sup>, decorata con un motivo radiale a quadretti variopinti che formano una serie di rombi che si ingrandiscono distanziandosi dal centro; tale motivo rappresenta un elemento di novità rispetto ai tappeti fioriti di VI secolo, e che rimanda a mosaici della stessa tipologia di età romana. Entrambi i pannelli sono incorniciati da un bordo con motivi a fasce intrecciate e annodate. Anche le navate laterali sono decorate con motivi geometrici, quella meridionale è divisa in una serie di cerchi e quadrati alternati su quattro file, dentro i quali sono iscritti fiori, frutti, foglie, vasi e ceste; le stesse figure sono riproposte iscritte nelle due file di

<sup>233</sup> M. Piccirillo, 1989, p. 272; M. Piccirillo, 1994, p. 233

<sup>234</sup> L'iscrizione recita: "Ai tempi del nostro Signore il santissimo e beatissimo vescovo Sergio fu mosaicata tutta l'opera della santissima chiesa per l'interessamento a cura del prete Procopio nel mese di Gorpaio l'indizione 6° dell'anno della Provincia di Arabia 482 (586 d.C.)". M. Piccirillo, 1989, p. 281

<sup>235</sup> Ibidem, pp. 277-280; M. Piccirillo, 1994, pp. 234, 235

<sup>236</sup> L'iscrizione del bema recita: "Per grazia di Cristo fu abbellito il mosaico di questo santo bema al tempo del pissimo nostro padre Giobbe il vescovo e di Giovanni il prete... e di Ise l'economista, nel mese di marzo l'indizione 9° dell'anno 650 | Ricordati, Signore, del tuo servo Staurachios il mosaicista Ezbontino figlio di Zada e di Euremios suo collega. (...)", in un'altra iscrizione sulla testata est della navata sud si legge: "Ricordati, Signore, dei tuoi servi i mosaicisti dei quali tu conosci i nomi.". M. Piccirillo, 1989, pp. 285, 289

quadrati della navata settentrionale, i quali sono incorniciati da una fascia con ellissi e cerchi creati da un nastro intrecciato<sup>237</sup>.

Il mosaico della navata centrale contiene un'iscrizione alla base del pulpito che ci da notizia di una datazione differente rispetto al mosaico presbiteriale<sup>238</sup>. Il programma decorativo riprende quello della chiesa del Vescovo Sergio, nonostante i secoli che li separano e i cambiamenti politici profondi (fig. 55a); i girali di vite sono ben quarantadue distribuiti in undici file, e si dipanano a partire da un cespo d'acanto. Le figure iscritte rappresentano le consuete scene pastorali e di caccia, andare distrutte, a ancora abbastanza riconoscibili, mentre la fascia che circonda il pannello centrale è riempita di scene di tipo nilotico (fig. 55b). Tale fascia presenta un fondo monocromo che simboleggia il corso di un fiume pullulante di animali e piante acquatiche oltre che putti intenti a pescare. Il fiume è interrotto da una serie di rappresentazioni di città reali del Delta del Nilo, altre rappresentazioni urbane sono presenti nei pannelli rettangolari posti tra le colonne delle navate, le quali riproducono alcune città più prossime al sito: otto città della Palestina nell'intercolumnio settentrionale (a ovest del Giordano) e otto della Giordania in quello meridionale (a est del Giordano)<sup>239</sup>.

Altri esempi di mosaico di tipo topografico sono stati rinvenuti in Giordania, tra cui la chiesa dell'Acropoli di Ma'in (fig. 71)<sup>240</sup>, la chiesa di San Giovanni Battista a Bosra (fig. 72)<sup>241</sup> e la chiesa di San Giovanni a Gerasa (fig. 73)<sup>242</sup>, ma senza dubbio il caso più straordinario di riproduzione topografica del Medio Oriente tardoantico si trova nella chiesa della Mappa (San Giorgio di Madaba, fig. 70), la mappa è oggi frammentaria e l'originale estensione del territorio descritto è oggi dibattuta<sup>243</sup>. Ogni agglomerato urbano è identificabile attraverso una scritta didascalica, dal villaggio alla città, e molti di questi luoghi sono tuttora sconosciuti<sup>244</sup>. La riproduzione delle località non è puramente simbolica ma i mosaicisti si sono premurati di rendere riconoscibili le diverse aree urbane attraverso la riproduzione di edifici caratteristici.<sup>245</sup> Il diffondersi di tali motivi topografici denota un interesse per il dato scientifico, la descrizione del territorio circostante e la riproduzione del mondo in cui queste persone vivevano, cui luoghi, nel caso della chiesa della Mappa, assumono rilevanza anche in quanto raccontati nella Bibbia e raccolti nell'*Onomasticon* di Eusebio di Cesarea (260-5/339 d.C.), opera che è stata molto probabilmente consultata per la realizzazione di parte del

<sup>237</sup> Ibidem, pp. 284-288; M. Piccirillo, 1994, pp. 238, 239

<sup>238</sup> L'iscrizione recita: "Al tempo del santissimo vescovo Sergio fu terminato il mosaico del santo e illustre | protomartire Stefano, a cura di Giovanni (figlio) di Isacco | di Lexos amatissimo da Dio diacono e arconte dei Mefaoniti, economo, e di tutto | il popolo amante di Cristo del campo dei Mefaoniti, nel mese di ottobre dell'indizione | 2° dell'anno della Provincia Arabia 680, per il ricordo e il riposo di Fidonos (figlio) di Aeias e amante di Cristo". La data è stata poi corretta al 612. M. Piccirillo, 1989, pp. 292, 293; M. Piccirillo, *Iconofobia o iconoclastia nelle chiese di Giordania?*, in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de'Maffei*, 1996, p. 180

<sup>239</sup> Le città egiziane sono: Alessandria, Kasin, Thenesos, Tamiathis (Damietta), Panau, Pelousion (tell el-Farama), Antinaou, Eraklion, Kynopolis e Pseudostomon; quelle palestinesi sono: Gerusalemme, Neapolis (Naplous), Sebatis (Samaria), Cesarea Marittima (Kesaria), Diospolis (Lod-Lidda), Eleutheropolis (Beit Gibrin), Ascalon, Gaza; quelle giordane sono: Kastron Mefaa (Umm al-Rasas), Philadelphia, Madaba, Esbounta, Belemounta, Areopolis, Vharach Mouba, Diblanton, Limbon. M. Piccirillo, 1989, pp. 295-300

<sup>240</sup> M. Piccirillo, 1994, pp. 200-201

<sup>241</sup> M. Piccirillo, 1994, p. 304; M. Piccirillo, *L'Arabia cristiana: dalla provincia imperiale al primo periodo islamico*, Milano 2002, p. 115-116

<sup>242</sup> M. Piccirillo, 1994, pp. 288-289

<sup>243</sup> G. W. Bowersock, 2006, p. 17

<sup>244</sup> Ibidem, p. 13

<sup>245</sup> Ibidem, pp. 77-80

mosaico<sup>246</sup>. Tale precisione topografica affonda forse le radici, secondo Piccirillo, nel rinnovato interesse per la cultura classica nato in epoca giustiniana.<sup>247</sup>

Tornando al mosaico di Santo Stefano, l'opera nel suo complesso è estremamente elaborata e di una qualità elevata nonostante i dettagli figurativi siano purtroppo stati cancellati dagli iconoclasti, ma è evidente come il problema delle immagini non si ponesse all'epoca della loro costruzione. Le tessere del mosaico indicanti la data sono state rimaneggiate in maniera maldestra rendendo difficile la lettura della data<sup>248</sup>, l'ipotesi sull'anno d'esecuzione è quanto mai rilevante nell'ambito del problema iconoclasta perché cambia totalmente il contesto storico in cui il mosaico è stato eseguito. La prima iscrizione afferente al mosaico presbiteriale è considerata affidabile ed il 650 viene fatto corrispondere con il 756 d.C.<sup>249</sup>, considerando che la Provincia di Arabia fu fondata nel 106 d.C.<sup>250</sup>. La seconda iscrizione è quella che ha subito il rimaneggiamento e si riferisce al corpo della chiesa, in un primo momento Piccirillo vi lesse l'anno 680 che corrisponde al 785 d.C.,<sup>251</sup> successivamente si fece convincere dalla tesi di Schick che corresse il 680 in 612, ovvero il 718 d.C., opinione condivisa da Talgam che però lo data al 719-720 d.C.<sup>252</sup>. Anche per una serie di deduzioni logiche la seconda datazione è decisamente la più plausibile: nel mosaico si può notare come le figure non siano state distrutte e abbandonate ma in seguito "tappate" collocando tessere in maniera disordinata, ciò indica una distruzione volta al successivo riutilizzo dell'ambiente, se la datazione fosse il 785 d.C. ciò farebbe presupporre la presenza di una comunità ben organizzata alla fine dell'VIII secolo e una nuova ondata iconoclasta successiva a quell'anno, con conseguente restauro sbrigativo del mosaico. È dunque più logico pensare a un mosaico a girali animati, tipico dell'area, messo in sede all'inizio dell'VIII secolo le cui figure sono forse state tolte per volontà dei fedeli stessi o forse cadute vittima di un editto contro le immagini promulgato da Yazīd II nel 721 (di cui parleremo più avanti). La comunità avrebbe in seguito deciso di rimettere mano al pavimento musivo dell'area principale della basilica evitando l'uso delle immagini e preferendo una decorazione aniconica, non si sa se per allinearsi con la politica di Costantinopoli o perché non venisse nuovamente danneggiato dagli islamici; ciò spiegherebbe come mai l'area del bema non segue la tipica decorazione presbiteriale con animali che forse era presente nel precedente mosaico andato distrutto<sup>253</sup>.

La grande maggioranza delle chiese tra la fine del regno Omayyade e l'inizio di quello Abasside seguono questa linea di tendenza, i mosaici sono tutti strettamente aniconici e le figure dei mosaici danneggiati non vennero mai ripristinate<sup>254</sup>.

<sup>246</sup> Ibidem, pp. 10, 11, 17, 18, 25, 75

<sup>247</sup> M. Piccirillo, in M. Piccirillo, 1986 p. 104

<sup>248</sup> M. Piccirillo in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de'Maffei*, 1996, p. 175; G. W. Bowersock, 2006, p. 65, 72

<sup>249</sup> K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 203, R. Talgam, 2014, p. 387

<sup>250</sup> G. W. Bowersock, 2006, p. 71

<sup>251</sup> M. Piccirillo, 1989, pp. 285-292, 293

<sup>252</sup> M. Piccirillo, in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de'Maffei*, 1996; p. 180; R. Talgam, 2014, p. 387

<sup>253</sup> R. Talgam, 2014, p. 391; G. Bowersock, 2006, pp. 99, 103; uno studio esaustivo sulla chiesa di Santo Stefano e sull'iconoclasmo è stato realizzato da Susanna Ognibene, *La chiesa di Santo Stefano ad Umm al-Rasas. Il problema iconofobico*, Roma 2002

<sup>254</sup> La chiesa di 'Ayn al-Kanisa fu distrutta nell'VIII secolo da un incendio, la chiesa venne ricostruita e il mosaico venne ultimato nel 762 seguendo l'iconografia del precedente pavimento del VI secolo, includendo figure umane ed animali. Questo rappresenta un caso del tutto isolato. C.C. Sahner, *The First Iconoclasm in Islam: A New History of the Edict of Yazid II*, in *Der Islam: Journal of the History and Culture of the Middle East* n. 94, Cambridge University 2017, pp. 40, 41

Uno di questi programmi decorativi puramente geometrici si trova nella già menzionata chiesa della Vergine di Madaba (fig. 59), che sorge sopra la Sala d'Ippolito e presenta una singolare struttura basilicale, forse dovuta all'innestarsi della chiesa sulla precedente struttura romana a esedra<sup>255</sup>. L'unica navata presenta un allargamento al centro dell'edificio costituito da due pareti semicircolari, si viene a creare così uno spazio simile a una rotonda tipica degli edifici martiriali.

Il mosaico visibile oggi è il rifacimento di un mosaico realizzato contemporaneamente alla costruzione della chiesa, avvenuta tra la fine del VI e l'inizio del VII secolo, e di cui sono stati trovati dei frammenti che hanno permesso di ipotizzarne la datazione<sup>256</sup>.

Il pavimento presenta due iscrizioni, una inserita in una cornice rettangolare in corrispondenza dell'ingresso all'area presbiteriale e una all'interno del medaglione centrale. La prima è di tipo dedicatorio e fa riferimento al completamento della copertura musiva al tempo del vescovo Teofane<sup>257</sup>, la seconda è un incitamento alla preghiera (fig. 58b), l'*incipit* "Se vuoi guardare Maria" ha lasciato pensare che potesse fare riferimento alla venerazione delle icone e ha fatto pensare alla presenza di un affresco o di un mosaico della Vergine a decorazione del catino absidale<sup>258</sup>.

All'interno della rotonda si colloca ciò che resta della decorazione musiva, che un tempo ricopriva anche l'area presbiteriale (fig. 58a)<sup>259</sup>, è stato realizzato durante il restauro della chiesa avvenuto sotto il dominio musulmano, a testimonianza del continuo utilizzo dei luoghi di culto cristiani durante il regno islamico<sup>260</sup>. Il complesso mosaico pavimentale è costituito da un continuo intrecciarsi di quadrati e cerchi<sup>261</sup>: il fondo è costituito da una semplice griglia diagonale con inseriti fiori, frutti e diamanti geometrici; il medaglione centrale, dov'è presente l'iscrizione dedicatoria, è formato da una fascia annodata che forma i due quadrati intersecati a stella nella quale è iscritta, essi sono a loro volta iscritti in un cerchio creato da una serie di altri piccoli cerchi sovrapposti tra loro ottenuti anch'essi da una serie d'intrecci, il tutto inserito all'interno di un quadrato che è idealmente iscritto nella struttura della rotonda centrale, anche se non perfettamente centrato. Il quadrato maggiore è decorato da un motivo dentellato all'esterno, mentre all'interno è costituito da una fascia riempita con una serie complessa di nodi e intrecci. Quattro piccoli quadrati con cerchio iscritto si inseriscono tra il quadrato più grande e il cerchio interno, anch'essi realizzati attraverso intrecci, due presentano delle rosette stilizzate mentre gli altri hanno altri cerchi concentrici. Un

<sup>255</sup> Il tema mitologico del mosaico della Sala d'Ippolito su cui venne costruita la chiesa ha lasciato pensare a una sostituzione dell'antico culto di Afrodite con quello di Maria, pratica diffusa in epoca postclassica. H. Buschhausen, in M. Piccirillo, 1986, p. 118

<sup>256</sup> Un'iscrizione del mosaico originario recita "Santa Maria, soccorri Mena il (tuo) servo", lo stesso Mena appare in un'altra iscrizione che si trova nella vicina chiesa del profeta Elia, risalente all'inizio del VII secolo. Ciò ha permesso di ipotizzare la datazione coeva della chiesa della Vergine. M. Piccirillo, 1989, pp. 49, 50

<sup>257</sup> L'iscrizione recita: "Ai tempi del piissimo nostro padre il vescovo Teofane | fu realizzato questo bellissimo lavoro di mosaico | della gloriosa e venerabile casa della santa immacolata regina | (...) Theotocos, grazie allo zelo e all'ardore del popolo amante di Cristo di questa | città di Madaba, per la salvezza e il soccorso e la remissione | dei peccati di quelli che hanno offerto e di quanti offrono | a questo santo luogo, Amen, o Signore. Fu terminato | per grazia di Dio nel mese di Febbraio dell'anno 974, la 5° indizione." Ibidem, 1989, p. 47

<sup>258</sup> L'iscrizione recita: "Se vuoi guardare Maria, Madre verginale di Dio e il Cristo da lei generato, Re universale, Figlio unico dell'unico Dio, purifica mente, carne e opere! Possa tu purificare con le (tue) preghiere il popolo di Dio". Ibidem, p. 49; M. Piccirillo, 1994, pp. 64, 65; Talgam afferma che l'affermazione della natura divina di Cristo come figlio di Dio, in contrasto con la dottrina islamica dell'impossibilità di tale evento (sottolineato anche nelle iscrizioni della Cupola della Roccia), è prova di una certa tolleranza religiosa che veniva applicata nell'Impero Omayyade. Per Piccirillo si tratta di una prova di fede in polemica con l'idea di Cristo come semplice Profeta perpetrata dai musulmani. R. Talgam, 2014 p. 398; M. Piccirillo, in A.C. Quintavalle (a cura di), 2007, p. 106

<sup>259</sup> M. Piccirillo, 1989, p. 46

<sup>260</sup> M. Piccirillo, 1994, p. 65

<sup>261</sup> Forse si tratta di un'allegoria piuttosto diffusa che associa il quadrato alla terra e il cerchio al cielo.

quadrato con rosetta nella parte est della composizione è affiancato da un vassoio contenente un frutto ed un coltello, elemento che compare anche nella chiesa di San Giorgio a Bosra (637), nella cappella della Theotokos sul Monte Nebo e in diverse altre chiese della regione<sup>262</sup>. Sia in corrispondenza dell'altare che dalla parte opposta, verso l'ingresso, sono collocati due nodi di Salomone, il secondo dei quali è inserito in un'ulteriore composizione quadrata con cerchio iscritto<sup>263</sup>.

Piccirillo propose inizialmente di datare il mosaico oggi visibile al 662<sup>264</sup>, per poi postporre la datazione di un secolo al 767<sup>265</sup>, tesi oggi ampiamente condivisa che pone l'opera musiva non solo in periodo abbaside e non più omayyade, ma in pieno periodo iconoclasta. Ed è curioso che l'iscrizione del medaglione centrale possa assai probabilmente far riferimento proprio alla venerazione di un'icona e indicando quindi la probabile fine del problema iconoclasta cristiano almeno nella regione di Madaba.<sup>266</sup> La venerazione delle immagini sacre era stata formalmente e ufficialmente vietata tempo prima durante il Concilio di Hieria del 754, dopo trent'anni di contrasti e persecuzione degli iconoduli iniziati con l'imperatore Leone III Isaurico. È pur vero però che il fenomeno fuori Costantinopoli e l'Impero d'Oriente prese forme differenti e scostanti, in alcuni casi il problema non era particolarmente sentito e i dettami dell'imperatore non vennero sempre seguiti<sup>267</sup>.

Da questa carrellata è chiaro dunque come vi sia stata una tendenza verso il geometrismo e l'aniconismo che emerse dalla seconda metà del VI secolo contemporaneamente al formarsi delle tendenze iconoclaste<sup>268</sup>, al di là delle leggi e degli editti promulgati da Costantinopoli o da Damasco le rappresentazioni figurate iniziarono a subordinarsi sempre più alla geometria.

I primi segnali si possono notare nella chiesa degli Apostoli a Madaba (578) o nella seconda fase costruttiva del Memoriale di Mosé sul Nebo (591-608), si diffuse poi in epoca omayyade e venne portato alle estreme conseguenze con le tendenze iconoclaste di VIII secolo fino a divenire il tipo di rappresentazione principale in un luogo di culto, come nella chiesa del Vescovo Sergio (756) e in quella di Madaba (767)<sup>269</sup>. Lontano dall'essere una vera e propria "furia", come spesso viene definita, il nuovo dogma si impose dunque sui mosaici già esistenti, le cui figure vennero rimosse con accuratezza (a volte intervenendo solo sul volto) per non danneggiare il resto della composizione, tanto che molto spesso si può intuire quale fosse l'immagine originale attraverso il contorno lasciato. I tasselli rimossi vennero poi rimpiazzati da tessere variopinte disposte in modo casuale, a volte le stesse tessere che erano state rimosse vennero reimpiegate<sup>270</sup>. La rimozione accurata delle figure indica che non furono i musulmani a rimuovere le immagini, come si pensava, ma fu opera dei cristiani stessi, anche nell'ipotesi che fossero spinti dall'osservanza dei nuovi dettami del califfo<sup>271</sup>.

Alcune chiese rinvenute in Giordania presentano un abbondante uso della geometria nei loro apparati musivi che ci permettono di dare una lettura dell'evoluzione iconografica, con un uso

<sup>262</sup> M. Piccirillo, 1994, pp. 151, 306-307

<sup>263</sup> M. Piccirillo, 1989, pp. 45, 46

<sup>264</sup> M. Piccirillo, in M. Piccirillo, 1986, p. 105

<sup>265</sup> M. Piccirillo, 2002, p. 76

<sup>266</sup> S. Ognibene, 2002, pp. 115-116

<sup>267</sup> R. Talgam, 2014, p. 398

<sup>268</sup> H. Buschhausen, in M. Piccirillo, 1986 p. 118

<sup>269</sup> M. Piccirillo in M. Piccirillo, 1986, p. 105

<sup>270</sup> G. Bowersock, 2006, p. 95, 96, 99

<sup>271</sup> G. Bowersock, 2006, p. 98



limitato di figure fitomorfe o zoomorfe e ancor meno di figure umane, successivamente cancellate dagli iconoclasti.

Nella località di al-Dayr, presso Ma'in, sono emersi i resti di un complesso monastico non dissimile da quello del monte Nebo<sup>272</sup>. La chiesa di tale monastero è decorata con un mosaico quasi interamente geometrico e piuttosto semplice (fig. 60), il pannello della conca absidale si distingue per la presenza di un motivo fitomorfo composto da due tralci di vite disposti ad S che si dipanano partendo da un'anfora al centro della composizione, sopra quest'ultima è posto un motivo quadrato a doppio nodo (fig. 60a). Il tutto è incorniciato da una semplice fascia con una serie di diamantini geometrici.

L'area presbiteriale e la navata centrale sono invece decorate da un motivo a cerchi composti da fasce annodate, con al loro centro dei fiori stilizzati, entrambi i pannelli sono incorniciati da una fascia con motivi floreali stilizzati nel primo caso e a fasce intrecciate nel secondo. Sia le navate laterali che gli intercolumni presentano pannelli anch'essi di tipo geometrico, così come una delle tre stanze adiacenti alla basilica sul lato meridionale. L'iscrizione dedicatoria della navata centrale ha permesso di datare la struttura al 557/8, ponendo il programma decorativo geometrico della chiesa in linea con le tendenze aniconiche del periodo<sup>273</sup>.

Coeva alla basilica di al-Dayr è la chiesa del Vescovo Isaiah a Gerasa (fig. 61), fu costruita nel 559 secondo l'iscrizione presente al suo interno nell'area presbiteriale<sup>274</sup>, e poi distrutta dal terremoto che decimò la città di Gerasa nel 749. L'apparato figurativo del mosaico è stato, anche in questo caso, distrutto dagli iconoclasti, la data del terremoto ci permette di circoscrivere maggiormente il periodo nel quale occorre la cancellazione delle figure, ovvero probabilmente tra l'inizio delle condanne delle immagini attorno al secondo decennio dell'VIII secolo e il 749, quindi pochi anni prima del concilio di Hieria che ufficializzò formalmente l'iconoclastia per i fedeli cristiani.

Tuttavia la chiesa si presenta ancora ad oggi riccamente mosaicata, le immagini dedicatorie dei benefattori della basilica sono state cancellate assieme al pannello presbiteriale, arricchito con un intricato disegno raffigurante quattro tralci avviluppati convergenti verso il centro circondando un medaglione geometrico, due gazzelle, due cervi e la personificazione della Terra. Il pannello della navata centrale è uno squisito esempio di intreccio tra decorazione geometrica, fitomorfa e figurativa: il perimetro è segnato da una fascia d'acanto con immagini di umani, animali, frutta e fiori; l'intricato tappeto centrale è composto da quadrati maggiori posti in diagonale con quattro quadrati minori agli angoli, i primi al loro interno contengono figure animali, umani, fiori, frutta oltre a figure geometriche di fasce annodate. Gli intercolumni ripetono l'alternanza tra geometria e figure, mentre le navate laterali sono decorate con una griglia geometrica<sup>275</sup>.

Il disegno del pannello centrale è sostanzialmente lo stesso che si può trovare nella più antica chiesa dei SS. Cosma e Damiano, sempre a Gerasa. La chiesa è parte di un complesso che comprende altre due chiese dedicate a San Giovanni Battista e a San Giorgio, costruite ai tempi del vescovo Paolo tra il 526 e il 534. L'iconoclastia dell'VIII secolo ha risparmiato l'apparato figurativo di questo

<sup>272</sup> M. Piccirillo, 2002, p. 188

<sup>273</sup> L'iscrizione recita: "Per la salvezza e la protezione del gloriosissimo e illustrissimo Teodoro, dalle fondamenta fu costruita e ultimata questa sacra casa per lo zelo [del] rinomato amministratore, al tempo della sesta indizione (557/8 d.C.)". M. Piccirillo, 1994, pp. 203, 204

<sup>274</sup> L'iscrizione recita: "Al tempo dei santissimi e beatissimi il metropolita Tommaso e il vescovo Isaia fu consacrato questo santo oratorio fu costruito dalle fondamenta e mosaicato e abbellito con le offerte di Beroio e di Olimpia illustrissimi, per la loro salvezza e di tutti i loro figli, per il riposo dei loro genitori, l'anno 621, il mese di Desio... la settima indizione (559 d.C.)". M. Piccirillo, 2002, pp. 76, 126

<sup>275</sup> M. Piccirillo, 1994, pp. 294, 295

mosaico, lasciandoli intatti e dandoci il più completo apparato figurativo presente a Gerasa (fig. 62)<sup>276</sup>.

Di un secolo più tarda è la chiesa di San Giorgio a Bosra (fig. 63a), edificata nella località di Khirbat al-Samra sulla via Nova Traiana e parte di un gruppo di otto chiese in totale, l'elevato numero di luoghi di culto indica la prosperità di cui godeva l'abitato tra la fine del VI secolo e l'inizio del VII secolo<sup>277</sup>. La chiesa è risalente al 637, secondo quanto recita l'iscrizione della navata centrale<sup>278</sup>, ed è decorata da un programma iconografico quasi interamente geometrico e nel complesso uniforme (fig. 63b): la navata centrale è coperta da un pannello chiuso da una fascia perimetrale con svastiche e quadrati alternati, la decorazione interna di compone di una griglia ortogonale formata da fasce a zig-zag che creano una serie di rombi, all'interno di essi sono iscritte immagini di fiori e frutta, nessuna immagine umana o animale è presente, eccezion fatta per i ritratti dei donatori che sono stati poi distrutti. Le navate laterali ripetono il motivo a griglia diagonale della navata centrale ma di forma regolare<sup>279</sup>. Adiacente alla chiesa di San Giorgio è quella di San Pietro (fig. 64a), sempre risalente al terzo decennio del VII secolo<sup>280</sup>. L'apparato iconografico in questo caso è totalmente di tipo aniconico ed estremamente più semplice e uniforme (fig. 64b), la navata centrale è divisa in tre pannelli di cui quello centrale sopravvive solo la cornice a cerchi adiacenti, il pannello rivolto verso il presbiterio contiene l'iscrizione dedicatoria<sup>281</sup> mentre quello a ovest è decorato con un tappeto floreale a griglia stilizzato. Le navate laterali sono divise invece entrambe in due pannelli, quello occidentale a embricatura e quello orientale con un una griglia ortogonale<sup>282</sup>.

Sempre nell'area di Bosra sono state rinvenute le rovine di dieci chiese facenti parte di un villaggio chiamato Rihab, le costruzioni sono state erette tra la seconda metà del VI secolo e la seconda metà del VII secolo, la chiesa di Santa Maria (582), la chiesa di San Paolo (595) e la chiesa di San Pietro (623) nella navata centrale ripetono lo stesso motivo decorativo, composto da una serie di forme ottagonali con al loro interno figure di varia natura distrutte dagli iconoclasti. La più tarda, dedicata a San Menas (fig. 65a), risale al 635 ed è esclusivamente decorata con motivi geometrici (fig. 65b): la navata centrale è incorniciata da un motivo a svastiche, all'interno si accostano serie di quadrati dai lati polilobati sormontati da una griglia diagonale della tipologia vista nella tomba di Paolo nel monastero di Martyrius, i due pannelli musivi del presbiterio sono decorati con una serie di cerchi intrecciati mentre i pannelli delle navate presentano decorazione a griglia e *semis*<sup>283</sup>. È interessante notare come le chiese di Rihab e di Khirbat al-Samra siano state costruite e mosaicate nel periodo delle guerre di conquista islamiche che culminarono con la conquista di Gerusalemme del 637, ciò

<sup>276</sup> L'iscrizione dedicatoria, che ci fornisce la data di consacrazione, è fiancheggiata da due figure umane identificate come il sacrestano (*paramoniaros*) Teodoro e di sua moglie Georgia, il primo è raffigurato con un incensiere mentre la seconda è rappresentata in atteggiamento orante. M. Piccirillo, 1994 pp. 288, 289; K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 197

<sup>277</sup> M. Piccirillo, 1994, p. 304; M. Piccirillo, 2002, pp. 73, 74

<sup>278</sup> L'iscrizione recita: "Nel mese di Artemisius, al tempo della decima indizione dell'anno 5[32] (637 d.C.). O Signore, abbi pietà e proteggi questo villaggio dal più piccolo al più grande oggi e per sempre". M. Piccirillo, 1994, p. 306

<sup>279</sup> Ibidem, p. 306

<sup>280</sup> M. Piccirillo, 2002, p. 73

<sup>281</sup> L'iscrizione recita: "Al tempo del piissimo e santissimo metropolita Teodoro, [la Chiesa] di San Pietro fu mosaicata per volere di Istris, diacono, nel mese di giugno. Proteggi, o Signore, Serge il conte. Amen. O Signore". M. Piccirillo, 1994, p. 307

<sup>282</sup> Ibidem, p. 307

<sup>283</sup> Ibidem, pp. 301-313

indica come le guerre e i cambiamenti politici avessero poco impatto su queste comunità e sulla loro vita quotidiana<sup>284</sup>

## 2. Mosaici dell'epoca islamica - monumenti omayyadi

L'impiego estensivo del mosaico (in arabo *fusayfisa*<sup>285</sup>) nella civiltà islamica ebbe vita piuttosto breve, e si limitò ai primi due secoli dell'Islam soprattutto legati all'area della Gran Siria; fanno eccezione alcuni siti come la moschea dell' al-Aqṣā dove troviamo una decorazione musiva ispirata alla vicina Cupola della Roccia di XI secolo, i mosaici dell'area del mihrab all'interno della moschea di Cordova (X secolo), e le testimonianze del rivestimento musivo delle moschee di Medina (IX secolo) e la Mecca (X secolo), oggi scomparso<sup>286</sup>. In epoca mamelucca poi sono svariati gli esempi di "revival" di questa tecnica in Siria ed Egitto in seguito ad alcune campagne di restauro dei monumenti omayyadi come la Moschea di Damasco e la Cupola della Roccia<sup>287</sup>.

Quest'ultimo è uno dei più conosciuti e meglio conservati monumenti dell'islam delle origini (fig. 66), iniziato sul finire del secolo VII e ultimato nel 691/72H è in assoluto il più antico giunto fino ai nostri giorni, si differenzia dai semplici edifici di culto a esso contemporanei per la complessità e la ricchezza che possiede essendo il primo edificio religioso ad avere una valenza di tipo estetico e non solo puramente funzionale. Nella breve storia dell'islam rappresenta un incredibile balzo in avanti artistico, stilistico, architettonico e iconografico rispetto ai semplici edifici costruiti sino a quel momento<sup>288</sup>. Il monumento ha un rilevante significato per i conquistatori Omayyadi, i quali non costruirono una nuova capitale ma scelsero come centri del loro potere due città dal grande significato simbolico e dalla forte tradizione romana: Gerusalemme e Damasco<sup>289</sup>. La Cupola della Roccia sorge sul monte del Tempio, prende il nome dal mitico Tempio di re Salomone che lì vi sorgeva dominando la città, è detto anche *al-Ḥarām al-qudsī al-sharīf* (il Nobile Santuario) dai musulmani ed è identificato col monte Moriah dagli ebrei. È un luogo denso di storie e leggende: non solo vi sorgeva il santuario del leggendario re biblico ma la Roccia, secondo la tradizione ebraica, viene identificata come il luogo di sepoltura del progenitore Adamo oltre che del sacrificio di Isacco (ovvero il monte Moriah dell'Antico Testamento)<sup>290</sup>.

Scrivono Eutichio che, all'indomani della presa di Gerusalemme, il patriarca Sofronio concesse al califfo 'Umar di poter edificare un luogo di culto sul Monte del Tempio, come riconoscimento per la magnanimità del conquistatore, l'edificio viene in realtà eretto anni dopo dal califfo 'Abd al-Malik assieme alla moschea al-Aqṣā:

"Do al principe dei credenti un luogo in cui egli possa innalzare un tempio che i re dei Rum (Romani) non sono stati capaci di costruire. Questo luogo è la Roccia, sulla quale Dio

<sup>284</sup> M. Piccirillo, 2002, p. 223

<sup>285</sup> C.M. Tresso, *I viaggi di Ibn Battuta*, Torino 2008, p. 100

<sup>286</sup> O. Grabar, 1973, pp. 48, 49

<sup>287</sup> Per approfondire: F.B. Flood, *Umayyads survivals and Mamluk revivals*, in in *Muqarnas*, vol. 14, Leida 1997, pp. 57-79

<sup>288</sup> N. Rabbat, 2015, p. 95

<sup>289</sup> A. Naser Eslami in A.C. Quintavalle (a cura di), 2007, p. 477

<sup>290</sup> O. Grabar, 1973, pp. 54, 55, 66

parlò a Giacobbe e che Giacobbe chiamò 'porta del cielo'; i figli di Israele la chiamarono Sancta Sanctorum ed è al centro della terra"<sup>291</sup>

È chiaro come al-Ḥarām fosse e sia ancora oggi un luogo altamente simbolico in una città già di per sé piena di spiritualità e fulcro per le tre religioni monoteiste. È altrettanto evidente che l'intenzione di costruire un edificio di culto islamico in un sito tra il sacro e il leggendario di enorme importanza voleva essere una presa di posizione politica da parte della nuova religione dei conquistatori attraverso un'imposizione visuale sulla città di Gerusalemme in un momento non facile per il califfato, segnato da tensioni interne e minacce esterne: 'Abd al-Malik si vide infatti costretto a siglare una tregua con l'imperatore Giustiniano II nel 689, cui truppe minacciavano i confini del suo dominio<sup>292</sup>. Il califfo voleva dunque dare un segnale chiaro ai suoi sudditi ma in un'ottica di continuazione e non di rottura, in quanto l'islam si propone come compimento ultimo dell'ebraismo e del cristianesimo<sup>293</sup>. Nelle dispute che intercorrevano tra queste ultime due religioni l'islam tendeva a condividere il punto di vista giudaico e non è un caso che furono molti gli Ebrei che decisero di convertirsi, il Corano inoltre indica nelle figure di Davide e Salomone gli esempi da seguire per il califfo. Anche da questo punto di vista si può capire la scelta della costruzione dell'edificio su un luogo di grande importanza per l'ebraismo ma su cui i cristiani non costruirono mai alcun edificio<sup>294</sup>; inoltre la Rocca in sé sarebbe di rilevanza per i musulmani in quanto vi si sarebbe svolto il luogo di sacrificio di Isacco da parte di Abramo, di cui gli Arabi si considerano discendenti<sup>295</sup>.

Oggi, secondo la tradizione islamica, il sito scelto per erigere il monumento si lega anche alla sura 17.1, chiamata *Al Isrâ'* (Il Viaggio Notturmo) che così recita:

"Gloria a Colui Che di notte trasportò il Suo servo dalla Santa Moschea (*masjid al-harām*) alla Moschea remota (*masjid al-aqṣā*), di cui benedicemmo i dintorni, per mostrargli qualcuno dei Nostri segni. Egli è Colui Che tutto ascolta e tutto osserva"

Giunto alla *masjid al-aqṣā* Maometto si unì in preghiera con gli altri profeti, tra cui Gesù e Abramo, e ascese fino a raggiungere il trono di Allah, il quale infonde il Profeta con la dottrina per diffonderla tra gli uomini<sup>296</sup>. L'episodio è chiaramente uno dei più importanti, e la *masjid al-aqṣā* viene oggi comunemente identificata come Gerusalemme, e la pietra su cui sorge la Cupola della Rocca è indicata come il luogo da cui Maometto ascese al cielo<sup>297</sup>. Sebbene questa sia la credenza comune che si è imposta nei secoli la prima fonte a nostra disposizione è posteriore alla costruzione del monumento e risale all'VIII secolo<sup>298</sup>, Oleg Grabar ha dunque espresso dei dubbi circa il fatto che il califfo 'Abd al-Malik abbia deciso di edificare il monumento seguendo tale leggenda: il Corano non offre elementi per associare Gerusalemme alla *masjid al-aqṣā*, che viene identificato in diversi modi a seconda della tradizione (secondo alcuni non è il luogo dell'ascensione ma solo il luogo dove si fermò a pregare prima di ascendere dallo stesso luogo dove ascese Gesù,

<sup>291</sup> M. Piccirillo, 2008, p. 199

<sup>292</sup> N. Rabbat, 2015., p. 98

<sup>293</sup> O. Grabar, 1973, pp. 54, 55, 66

<sup>294</sup> N. Rabbat, 2015, p. 99

<sup>295</sup> O. Grabar, 1973, p. 56

<sup>296</sup> [http://www.corano.it/corano\\_testo/17.htm](http://www.corano.it/corano_testo/17.htm)

<sup>297</sup> O. Grabar, 1973, p. 50

<sup>298</sup> N. Rabbat, 2015, p. 97

sul sito dove sorge la Chiesa dell'Ascensione, o *qubbah al-mi'raaj*)<sup>299</sup>, e nemmeno l'iconografia stessa della Cupola fa menzione dell'episodio della vita del Profeta nelle sue iscrizioni<sup>300</sup>.

L'edificio è di tipo centralizzato di forma ottagonale ed è sormontato da una grande cupola (20 m di diametro x 25 di altezza) poggiante su un tamburo aperto da sedici finestre a suo volta sostenuto da quattro pilastri e dodici colonne disposti in forma circolare attorno alla sacra roccia; un'altra serie di archi, composta da otto pilastri e sedici colonne, segue il perimetro ottagonale dell'edificio e divide lo spazio circostante in due deambulatori (fig. 68)<sup>301</sup>. Spesso confusa con una moschea, in realtà la costruzione si avvicina ai *martyria* cristiani di cui riprende la forma; la sua funzione è quella di sottolineare la sacralità del luogo ma non è una sala di preghiera e difatti non è provvista di mihrab<sup>302</sup>. La decorazione esteriore a ceramica è frutto di un rifacimento di epoca ottomana (XVI secolo), mentre i mosaici all'interno, nonostante alcuni restauri, restano fedeli all'impianto iconografico originale di VII secolo (fig. 67). Le pareti interne sono ricoperte da lastre di marmo proconnesio che richiamano la basilica di Santa Sofia ed altri grandi monumenti cristiani come la chiesa Santa Caterina del Sinai, i pilastri dell'ambulacro sono rivestiti con marmi "a macchia aperta" dentro cui si inseriscono dei pannelli con decorazioni geometriche astratte come fossero degli *emblemata*<sup>303</sup>. A prima vista i mosaici possono sembrare appartenenti a una chiesa orientale, e non a torto, essendo a tali edifici che i costruttori si ispirarono; a un esame più accurato però è chiaro come il linguaggio presenti caratteristiche proprie che segnarono poi tutta l'arte islamica successiva. Da un lato vi è la ripetizione sistematica e continuativa degli stessi elementi ornamentali, che in questo caso sono l'acanto, la vite, la rosetta, la ghirlanda e l'albero, i quali creano un motivo unitario nonostante non siano uno la copia esatta dell'altro.

Dall'altro lato la decorazione è quasi esclusivamente di tipo vegetale con piante sia realistiche (come le palmette) sia d'invenzione, che forse alludono ai mitici giardini del re Salomone, e sono totalmente assenti figure sia animali che umane. Già dall'inizio dunque l'arte islamica si distingue per il suo aniconismo almeno per quanto riguarda i luoghi sacri (non avviene lo stesso per le costruzioni civili<sup>304</sup>). I motivi fitomorfi sono arricchiti da cornucopie e vasi, elementi decorativi tipici dell'arte di VI e VII secolo, più originali sono le decorazioni a "gioiello" con corone, braccialetti e diademi presenti nella facciata interna del colonnato e del tamburo; i preziosi sono stati identificati come riproduzione tipiche della gioielleria sia bizantina che persiana e sono simboli di potere e di sacralità, secondo alcuni le corone e gli attributi regali sarebbero simboli dei nemici sconfitti esposti come dei trofei (fig. 75)<sup>305</sup>. La volontà di impreziosire i luoghi sacri è un'usanza che ha luogo anche nella Ka'ba della Mecca, la costruzione cubica che custodisce la Pietra Nera sacra dell'islam, arricchita da diversi regali donati da uomini potenti tra cui anche gioielli e simboli di potere<sup>306</sup>. Lo stesso principio avviene nella Cupola della Roccia però attraverso la decorazione a mosaico e non con oggetti materiali<sup>307</sup>. Per quanto riguarda l'utilizzo figurativo di una vegetazione

<sup>299</sup> O. Grabar, 1973, pp. 51-53; R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina, 2001, p. 15

<sup>300</sup> N. Rabbat, 2015, p. 97

<sup>301</sup> R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina, 2001, p. 16

<sup>302</sup> O. Grabar, 2001, p. 58

<sup>303</sup> A. Guiglia Guidobaldi, C. Barsanti, 2004, p. 161

<sup>304</sup> R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina, 2001, pp. 16, 19

<sup>305</sup> O. Grabar, 1973, pp. 58-59, R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina, 2001, p. 19

<sup>306</sup> O. Grabar, 1973, pp. 60-61

<sup>307</sup> Nelle zone più in ombra le tessere musive sono poste in diagonale, in modo da massimizzare la rifrazione della luce e dunque la luminosità del luogo. L'*escamotage* nacque nell'Impero d'Oriente e si hanno le prime testimonianze del

realistica accostata a piante di pura invenzione sarebbe ispirata, da una parte, ai mitici giardini del Re Salomone, dall'altra sarebbe una simbologia legata al Paradiso. Tale ipotesi è giustificata dal significato escatologico che ha la città di Gerusalemme nei tre monoteismi: essa è sia il luogo della Resurrezione, che del Giudizio, che l'entrata per il Paradiso<sup>308</sup>. Gerusalemme è la più sacra delle città, è la più vicina al mondo ultraterreno ed è riflesso sulla Terra della sua controparte Celeste, un mosaico così prezioso dava l'idea dell'abbondanza dei frutti del Paradiso che nel mondo sensibile erano garantiti dal califfo grazie alle preghiere per la pioggia (*salat al-istisqa*)<sup>309</sup>.

La continuità con il cristianesimo sul piano teologico si riflette dunque a livello artistico attraverso l'adozione e la rielaborazione dei linguaggi propri dell'Impero Romano d'Oriente<sup>310</sup>, come ha ben sintetizzato Uscatescu: "l'arte omayyade è parte della *koiné* mediterranea tardo antica, ed ha ereditato le tendenze estetiche di IV-VII secolo, la continuità è ciò che caratterizza l'architettura omayyade"<sup>311</sup>. Questa civiltà agli albori, fondata su una religione nuova, stava ancora cercando di darsi un linguaggio e un'identità propri, questo avviene attraverso il riutilizzo di forme e simboli noti che venivano comunemente associati con il potere e con il sacro, e nel caso della Terra Santa si guarda al suo passato cristiano<sup>312</sup>. Molte sono le fonti che ci raccontano come al-Malik abbia fatto venire mosaicisti dalla rivale Costantinopoli, i migliori disponibili al tempo. Lo storico arabo Ibn Khaldūn (XIV secolo) scrive come il califfo volesse abbandonare "la rudezza della vita nomade" e per questo "costrinse" l'imperatore a inviargli artigiani da oltre confine:

*" (Le khalife omeïade) El-Ouélîd, fils d'Abd el-Mélek, entreprit de rebâtir la mosquée (de Jérusalem) sur le plan des autres mosquées de l'islamisme, et s'en occupa avec beaucoup d'ardeur, ainsi qu'il l'avait fait pour le Mesdjid el-Haram (le temple de la Mecque), la mosquée du Prophète à Médine et la mosquée de Damas, appelée par les Arabes le Belat (ou nef) d'El-Ouélîd. Pour construire ces mosquées et les orner de mosaïques, il obligea le roi des Grecs à lui envoyer de l'argent et des ouvriers. (...) Quand l'empire est dans la première période de son existence et conserve encore la rudesse de la vie nomade, on est obligé de faire venir de l'étranger les architectes et ouvriers dont on a besoin. C'est ce qui est arrivé au khalife el-Ouélîd Ibn Abd el-Melek, quand il se décida à faire construire la mosquée de Médine, celle de Jérusalem et celle de Damas qui porte son nom. Il fit demander au roi des Grecs, à Constantinople, des ouvriers habiles dans l'art de bâtir, et ce souverain lui en envoya et le mit ainsi en mesure de mener son projet à bonne fin."*<sup>313</sup>

Certo è che i califfi si affidarono a maestranze cristiane per edificare i loro monumenti, anche e soprattutto di provenienza locale; la grande presenza di un abile artigianato locale fece sì che l'arte

suo utilizzo nella chiesa di Hagia Sophia e di S. Polieucto di Costantinopoli. J. Nordhagen, *Il mondo cristiano*, in C. Bertelli (a cura di), 1988, pp. 102, 106

<sup>308</sup> O. Grabar, *¿Existen imágenes sagradas en el islam?*, en *La Aljafería y el Arte del Islam Occidental en el siglo XI*, a cura di G. M. Borrás Gualis & B. Cabañero Subiza, Saragozza 2004, pp. 26-27

<sup>309</sup> G. Necipoğlu, *The Dome of the Rock as Palimpsest: Abd al-Malik's Grand Narrative and Sultan Süleyman's Glosses*, in *Muqarnas* vol. XXV, Leida 2008, p. 56

<sup>310</sup> N. Rabbat, 2015, p. 98

<sup>311</sup> A. Uscatescu, 2007, p. 377

<sup>312</sup> R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina, 2001, p. 15

<sup>313</sup> Ibn Khaldun, *Les prolégomènes. Deuxième partie*. Traduzione di W. Mac Guckin, B. De Slane, Parigi 1863, pp. 205, 284-285

cristiana diventasse il punto di partenza della nuova iconografia islamica<sup>314</sup>. Costantinopoli era un punto di riferimento anche in quanto nuova Roma e sua legittima erede, l'eco della romanità e degli splendori dell'Impero Occidentale scomparso giocò un ruolo fondamentale in questa scelta stilistica agli albori dell'islam.

I luoghi di culto cristiani erano un veicolo per compiere proselitismo e spingere alla conversione attraverso una forma di spettacolarizzazione visuale della religione; la Cupola della Roccia, come primo significativo esempio di architettura islamica, avrebbe dunque dovuto reggere il confronto con i ricchissimi e spettacolari santuari della Cristianità, cosa che le prime spartane moschee non erano in grado di fare<sup>315</sup>. La tipologia martiriale dell'edificio prende a modello i vicini santuario del Santo Sepolcro e la chiesa dell'Ascensione reimpiegando elementi come la cupola, gli archi su pilastri e colonne, l'alternanza di pietra e mattone e l'utilizzo del mosaico per l'apparato decorativo: si tratta di rivaleggiare servendosi della stessa tecnica, che è visivamente la più impattante<sup>316</sup>. Gli Arabi dovevano competere con simili carismatiche costruzioni, e questo è sottolineato dalle iscrizioni presenti nella Cupola della Roccia che si riferiscono sia alla figura di Gesù che a quella della Vergine, affrontando lo spinoso argomento teologico della natura divina di Cristo che i musulmani rifiutano considerandolo solamente un Profeta<sup>317</sup>; in una Gerusalemme ancora largamente popolata da cristiani tale messaggio è indirizzato sia a loro sia agli stessi musulmani, affinché non si convertissero al cristianesimo<sup>318</sup>.

Anch'essa simile a un luogo di culto cristiano, la basilica, sia per tipologia architettonica che per il programma decorativo, la Moschea di Damasco venne costruita nel 706/87H da al-Walīd, successore di 'Abd al-Malik, quindici anni dopo la Cupola della Roccia. Damasco fu convertita in capitale del nuovo Impero, città già peraltro dimora di una comunità proveniente dall'Arabia<sup>319</sup>

La moschea è la prima vera trasposizione monumentale del modello di moschea nato con la casa del Profeta<sup>320</sup>, fa parte di diverse costruzioni imperiali volute da al-Walīd nelle principali città del suo regno, ma è l'unica giunta fino a noi nel suo aspetto quasi originario nonostante sia stata colpita da un incendio nel 1893. Il sito su cui è costruita vide susseguirsi nei secoli un antico tempio arameo, poi romano, e, in epoca cristiana, una chiesa dedicata a San Giovanni Battista. Per circa settant'anni il luogo fu condiviso per il culto dai cristiani e dai musulmani, finché al-Walīd non incorporò parte della chiesa nella moschea di nuova costruzione<sup>321</sup>. A ciò si devono le forme basilicali della sala d'orazione anche se il prototipo principale resta in ogni caso la casa del Profeta: il patio è circondato da un porticato su tre lati, sul quarto di erge la sala di orazione; la sala è divisa in tre navate da due serie di archi composte da un pilastro e due colonne alternati che corrono parallele al muro di *qibla*, le navate sono tagliate perpendicolarmente da una quarta navata assiale che conduce il fedele verso i quattro *mihrab*. Tali navate sono più vicine al modello di basilica cristiana rispetto a quello della sala ipostila che si può trovare nelle moschee costruite precedentemente, anche l'introduzione della nave assiale è una novità che verrà reimpiegata in moschee successive, sempre con l'intento di sottolineare la centralità del *mihrab* ma anche a fini cerimoniali per enfatizzare il ruolo del califfo o

<sup>314</sup> A. Naser Eslami in A.C. Quintavalle (a cura di), 2007, p. 477

<sup>315</sup> O. Grabar, 1973, p. 65

<sup>316</sup> R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina, 2001, p. 17

<sup>317</sup> La lode appartiene ad Allah, Che non ha figlio alcuno, Che non ha associati nella Sua sovranità", (sūra 17, 111).

[http://www.corano.it/corano\\_testo/17.htm](http://www.corano.it/corano_testo/17.htm)

<sup>318</sup> O. Grabar, 1973, p. 65

<sup>319</sup> G. Fowden, 2004, p. 293

<sup>320</sup> T. Burckhardt, *L'arte dell'Islam*, traduzione di L. Tognoli, Milano 2002, p.41

<sup>321</sup> N. Rabbat, 2015, p. 100

dell'emiro<sup>322</sup>. Come la Cupola di Gerusalemme, anche la Moschea di Damasco conserva parte della sua decorazione originaria che, pur essendo estesa, è ad oggi parziale e oggetto di pesanti restauri negli anni sessanta del Novecento; non solo il programma decorativo è anch'esso d'ispirazione romano-orientale, ma pare che numerosi artigiani siano stati chiamati direttamente da Costantinopoli secondo diverse fonti arabe<sup>323</sup>. A tal proposito così scrisse il celebre viaggiatore marocchino Ibn Battuta (1304-1377) parlando dei mosaici damasceni:

"Ne curò la costruzione e la perfetta architettura l'emiro dei credenti al-Walīd ibn 'Abd al-Malik ibn Marwān, che chiese al re dei greci di Costantinopoli di mandargli degli artigiani - e quello gliene mandò 12 000"<sup>324</sup>

L'elemento vegetale domina la moschea, anche qui senza figure umane ed animali, con in più l'aggiunta di elementi architettonici. Il repertorio decorativo di architravi, intradossi e soprarchi è simile a quello di Gerusalemme, si possono riconoscere gli stessi girali d'acanto e le stesse le palmette, comprese le cornici di tipo floreale. Nel portico si conserva invece una rappresentazione topografica di diverse città circondate da dei boschi, descritte con grande accuratezza e precisione; le case, i templi, i campanili mostrano un sapiente gioco di luce e ombra oltre che dei rudimenti di rappresentazione prospettica; allo stesso modo sono rappresentati gli alberi, le cui fronde sono descritte con uno splendido effetto sfumato (fig. 69)<sup>325</sup>. Si è dibattuto molto sul significato dell'apparato iconografico, si tratta della rappresentazione dell'Eden islamico o è una descrizione delle città conquistate dagli Omayyadi? Facendo un parallelo con i mosaici di tipo topografico già analizzati, nel caso di Santo Stefano e della chiesa dell'Acropoli anche coevi (figg. 55, 71), si notano delle somiglianze e delle caratterizzazioni che renderebbero riconoscibile la città rappresentata all'osservatore, che sarebbe quindi reale<sup>326</sup>. Grabar propende per una combinazione di entrambe le tesi, ovvero una rappresentazione idealizzata e simbolica dei domini del califfo come un Paradiso sulla terra, similmente alla lettura che da dei mosaici della Cupola della Roccia<sup>327</sup>. A differenza dei mosaici topografici cristiani, qui non sono indicate le località attraverso delle iscrizioni, aggiungendo dunque uno strato di lettura più simbolico al mosaico<sup>328</sup> dal significato escatologico distinto: come spiega bene Talgam, per i cristiani la Redenzione è già avvenuta per merito di Cristo, dunque possono essere rappresentate strutture esistenti come nei mosaici topografici della chiesa dell'Acropoli di Ma'in e della chiesa di San Giovanni Battista a Bosra o di quella della Mappa; mentre per i musulmani la visione del Paradiso sarà possibile solo dopo il Giorno del Giudizio e dunque la rappresentazione si riferisce a qualcosa che è di là da venire<sup>329</sup>. Come abbiamo visto il tema paradisiaco era comune nelle chiese mediorientali, con la loro abbondanza di alberi, frutti ed animali, la Chiesa era una riproposizione del Paradiso sulla Terra: rifacendosi ai giardini dell'Eden descritti nella Genesi, i frutti degli alberi che nutrono l'uomo sono

<sup>322</sup> R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina, 2001, pp. 22-24

<sup>323</sup> Ibidem, pp. 25, 26

<sup>324</sup> C.M. Tresso, 2008, p. 100; G. T. Rivoira, 1914, p. 103, 104

<sup>325</sup> G. Curatola, G. Scarzia, 2001, p. 52

<sup>326</sup> Tale raffigurazione delle città resterà sostanzialmente invariata per secoli, si trovano rappresentazioni simili anche nell'Egitto mamelucco di XIII secolo. G. W. Bowersock, 2006, pp. 80-81

<sup>327</sup> R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina, 2001, p. 25, 26

<sup>328</sup> N. Rabbat, 2015, pp. 101-102

<sup>329</sup> R. Talgam, 2009, p. 394



associati al messaggio dell'Eucarestia che si ripropone durante il rito.<sup>330</sup> Questo era vero anche per le chiese occidentali: anche se di tre secoli precedente lo stesso tipo di iconografia vegetale lo si ritrova a Ravenna, nelle lunette dei bracci est e ovest del cruciforme mausoleo di Galla Placidia (V secolo) si possono ammirare due mosaici entrambi contenenti due cervi e cui fondo è rappresentato da una serie di tralci d'acanto intrecciati (fig. 76a), i quali si dipanano da una fonte a cui gli animali si stanno abbeverando; il riferimento è al Salmo XLII:1 : "Come il cervo agogna i rivi dell'acque, Così l'anima mia agogna te, o Dio"<sup>331</sup>. I tralci avviluppati del mosaico ravennate sono inoltre simili ai diversi elementi fitomorfi arricciati che si ripetono continuamente sia nel programma decorativo della Cupola del Tesoro (fig. 75) posta nel grande patio della Moschea (fig. 74), ultimata nel 786 e dunque di qualche anno più tarda, ma soprattutto nella Cupola della Rocca di Gerusalemme. Anche altri elementi come le rosette, riscontrabili sia nel Mausoleo Ravennate che in quello della Città Santa, sono di natura simile ed entrambi ispirati all'arte tessile (fig. 76b).

Il complesso di immagini del mausoleo, soprattutto in quanto luogo di sepoltura, richiama al trionfo sulla morte e ad una realtà oltremondana idilliaca, è un'iconografia dunque legata al tema del raggiungimento del Paradiso per i quali viene usato un repertorio d'immagini simili<sup>332</sup>. Le maestranze è assai probabile che venissero anche in questo caso da Costantinopoli per via di uno stile e di un colorismo legati all'oriente ellenistico, durante il periodo tardoantico (soprattutto tra IV e V secolo) la Nuova Roma fu un centro di propulsione artistica che influenzava il repertorio iconografico tanto dell'Occidente quanto dell'Oriente, cui artigiani daranno impulso alla creazione di scuole locali che si svilupperanno nei secoli successivi<sup>333</sup>.

Il programma iconografico scelto per la Cupola della Rocca e la Moschea di Damasco non ebbe seguito nei secoli successivi nell'islam, diventando più strettamente aniconica e senza l'utilizzo di questi visioni dell'Eden. Il motivo potrebbe trovarsi nel fatto che una simile iconografia era troppo simile a quella usata dai cristiani ed il nuovo messaggio del Profeta aveva bisogno di un linguaggio che fosse proprio per potersi differenziare dalle altre fedi anche in maniera visuale<sup>334</sup>.

Per quanto riguarda altri luoghi di culto musulmani, finora non sono rinvenuti pavimenti musivi appartenenti a moschee coeve alle chiese giordane, sembra logico supporre che il programma decorativo non si discostasse molto da quello che possiamo ammirare negli edifici cristiani. Visti i mosaici geometrici ed aniconici della chiesa di Santo Stefano e della Vergine è indubbio che le due culture si siano influenzate vicendevolmente; il motivo a intreccio geometrico, portandosi dietro l'enorme bagaglio figurativo dall'epoca romana in poi ebbe la sua fortuna con l'arte islamica perché si adattava perfettamente alle esigenze dottrinali di questa religione ed ebbe modo di svilupparsi e fiorire negli stili più disparati<sup>335</sup>.

Sono diverse invece le residenze omayyadi extra urbane giunte sino a noi, le quali sono impreziosite da mosaici, stucchi e affreschi che ci aiutano a comprendere meglio l'arte tardoantica anche dal punto di vista non religioso. Così come le moschee seguono dei canoni fissi lo stesso si può dire per i palazzi, che utilizzano forme e soluzioni risalenti alla tarda antichità romana; l'impianto di base comprende una pianta quadrangolare, un'alta muraglia con torri lungo il perimetro e ai quattro

<sup>330</sup> R. Talgam, 2009, pp. 219-222

<sup>331</sup> Salmo XLII, <https://www.bible.com/it/bible/54/PSA.42.DO885>

<sup>332</sup> P.L. Zovatto, *Il mausoleo di Galla Placidia; architettura e decorazione*, Ravenna 1968, pp. 76, 77; C. Rizzardi, *Il mosaico a Ravenna: ideologia e arte*, Bologna 2011, pp. 46, 48, 55

<sup>333</sup> G. de Francovich, *Persia, Siria, Bisanzio nel Medioevo artistico europeo*, Napoli 1984, pp. 69, 70;

<sup>334</sup> O. Grabar, 2004, p. 30

<sup>335</sup> M. Piccirillo in A.C. Quintavalle, 2007, p. 107

angoli, fiancheggiati i grandi portoni d'accesso, all'interno i diversi ambienti (*bayt*) sono organizzati attorno a un cortile centrale<sup>336</sup>. Tali edifici hanno sia forti influenze grecoromane che sasanidi, come il complesso termale di Qusayr 'Amra, che non solo copre le stesse funzioni delle terme di età romana ma possiede anche un complesso iconografico particolarmente influenzato dal mondo preislamico. Il palazzo venne costruito su di un edificio militare romano posto sulla via Nova Traiana, voluta dall'imperatore Traiano, ma la datazione ed il committente sono incerti; l'ipotesi più accreditata lo attribuisce al califfo Hishām, che regnò tra il 724-743/105-125H.<sup>337</sup>

Il monumento è noto soprattutto per l'estensione e conservazione delle sue pitture parietali più che per i mosaici. I pannelli musivi rinvenuti sono di tipo aniconico e composti da una serie di variopinte fasce intrecciate a nodi le quali formano un *pattern* di forme geometriche, la tipologia è la stessa già vista in diverse chiese della regione (figg. 77a, 77b)<sup>338</sup>. Anche gli affreschi sono una preziosa testimonianza del legame dell'arte omayyade con quella grecoromana: la cupola del *caldarium*, ad esempio, è decorata con una descrizione dello zodiaco<sup>339</sup> che si rifà a un manoscritto astronomico greco; essendo anche un palazzo di svago si trovano rappresentate figure di danzatrici, atleti e scene di caccia, che descrivono le attività che si svolgevano in questo sito (fig. 77d)<sup>340</sup>. La particolarità di questi affreschi è la rielaborazione locale del linguaggio figurativo classico, i personaggi sono infatti distintamente arabi nei volti e nell'abbigliamento<sup>341</sup>. Molte figure sia maschili che femminili spiccano per essere nudi o seminudi (fig. 78b), le stesse figure seminude compaiono anche a Khirbat al-Mafjar sotto forma di statue, e si suppone che l'uso di tale palazzo non fosse dissimile da quello di Qusayr 'Amra<sup>342</sup>. Esse sono in aperto contrasto con la pudicizia imposta dal Corano e che fanno parte di un retaggio figurativo grecoromano anche per i temi<sup>343</sup>, come le raffigurazioni di Dioniso e Ariadne in corrispondenza del *tepidarium*. L'ispirazione iconografica però abbraccia anche il mondo cristiano in qualche caso, come una figura di donna orante (fig. 78c) e una figura seduta che richiama un Cristo in trono (e che forse rappresenta il califfo)<sup>344</sup>. Infine i girali di vite alle pareti sono del tutto simili quelli presenti nei mosaici romani e nelle chiese giordane<sup>345</sup>.

<sup>336</sup> R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina, 2001, p. 37

<sup>337</sup> Le iscrizioni parlano di un emiro (principe) forse al-Walid II o Yazid III, successori di Hisham. La somiglianza all'interno con una basilica cristiana ha indotto Otto-Dorn ad attribuirle ad al-Walid I, costruttore della Moschea di Damasco, datando il palazzo al 711-15

<sup>338</sup> Cfr M. Nassar, *The Geometric Mosaics at Qusayr Amra in Context in Greek, Roman and Byzantine studies*, Maggio 2015, Duke University Press

<sup>339</sup> Un altro esempio di uso di temi zodiacali si ritrova nei mosaici pavimentali di alcune sinagoghe, come quelle di Hammath Tiberias, Seffori e Beth Alpha, nell'odierno Israele. Il contesto è dunque religioso e non secolare, le ragioni per cui è stato eseguito non sono chiare. Rappresentano entrambi una divinità solare al centro di un pannello circolare e circondato dai dodici segni zodiacali; la qualità esecutiva varia soprattutto tra quella di Hammath Tiberias (IV secolo) e la sinagoga Beth Alpha (VI secolo). Iconograficamente si differenziano dagli affreschi di Qusayr 'Amra, in cui sono rappresentate le costellazioni oltre che ai segni), ma il tema ellenistico-pagano è il medesimo. K. M. D. Dunbabin, 1999, pp. 188-191

<sup>340</sup> G. Fowden, 2004, pp. 43, 55-56; J. M. Blázquez Martínez, 2003, pp. 11-45.

<sup>341</sup> J. M. Blázquez Martínez, 2003, p. 64

<sup>342</sup> R. Ettinghausen, *From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World. Three Modes of Artistic Influence*, Leida 1972, p. 19

<sup>343</sup> G. Fowden, 2004, pp. 57-64

<sup>344</sup> Secondo Papadopoulou e Blázquez Martínez non solo la figura richiama un Cristo bizantino ma sarebbe a tutti gli effetti una rappresentazione di Gesù. A. Papadopoulou., *Islamic and Muslim Art*, Londra 1980, pp. 70-71; J. M. Blázquez Martínez, 2003, pp. 3, 4, 48, 51

<sup>345</sup> J. M. Blázquez Martínez, 2003, pp. 58-60

Un'altra residenza omayyade che conserva tracce di mosaico è Qasr al-Hallabat, sempre in Giordania. Sono sopravvissuti pochi resti di quello che doveva essere un programma decorativo tanto ampio quanto di notevole qualità, nonostante ciò i frammenti sono sufficienti per poter comprendere l'arte musiva del periodo. Quelli di una stanza del lato nord occidentale (stanza 4) ci permettono di ricostruire approssimativamente l'intero pavimento: anche in questo caso domina il motivo geometrico dai motivi ormai a noi noti, il bordo è composto da una serie di fasce annodate a formare dei cerchi iscritti in dei quadrati nei quali spazi vuoti sono rappresentati fiori e frutti. Il centro è diviso in spazi ovali e circolari attraverso un bordo a motivo intrecciato, negli spazi sono iscritte diverse figure animali realizzate con un'abilità tecnica che tiene conto del volume e del movimento (figg. 79, 81). Un mosaico perfettamente conservato è invece quello rinvenuto in una delle sale del lato nord (stanza 11, fig. 80), l'iconografia richiama strettamente il pavimento del battistero-*diakonikon* del Memoriale di Mosè con la sua teoria di animali, umani e piante disposti a fasce e sospese nel vuoto: al centro nella parte superiore troviamo l'Albero della Vita, fiancheggiato da un toro a destra, da un leone e un serpente a sinistra e diversi altri alberi. Il registro inferiore è occupato da un uomo che tiene alla fune uno struzzo, esattamente come nel santuario sul Nebo, una lepre o coniglio che corre dietro l'uomo ed un altro struzzo. L'ultimo registro presenta altre piante e tre animali, una capra un ariete ed un terzo struzzo. Il tutto è incorniciato da una doppia fascia, una geometrica a rombi ed una tralci di vite arrotolati. Oltre ad essere il più completo mosaico rinvenuto nel sito è anche quello dalla fattura, per così dire, più scarsa, la gamma cromatica è più ristretta rispetto al pannello precedente, le tessere impiegate sono di dimensioni maggiori, le figure sono più approssimative nonostante vi sia comunque un'attenzione per la vitalità degli atteggiamenti e per la volumetria<sup>346</sup>.

Di fattura nettamente superiore sono i mosaici rinvenuti a Khirbet al-Mafjar, residenza che sorge a pochi chilometri a nord della città di Gerico (Arīḥā) in Palestina, in un'area strategica per il controllo delle vie che portano a nord, verso Beit She'an e Damasco. Questo ha lasciato ipotizzare che il palazzo possa essere stato costruito sopra un precedente insediamento militare romano ma non riutilizzandone le strutture, come spesso avvenne per altri palazzi e monasteri di V e VI secolo.

Lo stile architettonico prende spunto tanto dal passato grecoromano quanto dalla Persia sasanide, caratteristica del linguaggio figurativo omayyade. Il sito è anche conosciuto anche come Palazzo di Hishām (Qasr Hishām) ed è dibattito se sia stato voluto dal proprio Hishām ibn 'Abd al-Malik o dal nipote e successore al-Walid II ibn Yazid II (Hamilton)<sup>347</sup>, sappiamo però che è risalente alla prima metà dell' VIII secolo a cavallo tra i due regnanti (743-44/125 H) e fungeva da luogo di ritiro invernale. La sala con il mosaico e l'*hammam* furono distrutti da un violento terremoto nel 748-49/131H, mentre il resto del complesso continuò ad essere utilizzato anche con la fine del dominio omayyade<sup>348</sup>.

Il complesso palaziale (fig. 81) è suddiviso in tre ambienti comunemente identificati come il palazzo principale (*qasr*) a sud-ovest<sup>349</sup>, una sala con complesso termale a nord-ovest, il padiglione

<sup>346</sup> G. Bisheh, *Pavimentazioni musive Omaiadi da Qasr al-Hallabat in Giordania*, in M. Piccirillo, 1986, pp. 129-132, cfr. M. Nassar, M. Asfour, N. Turshan, *Geometrical mosaic decorations at Qasr al-Hallabat: a comparative study*, in *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, Vol. 17, n. 3, 2017 pp. 84-96

<sup>347</sup> R. W. Hamilton, *Khirbat al Mafjar: An Arabian Mansion in the Jordan Valley*, Oxford 1959, pp. 41-42

<sup>348</sup> D. Whitcomb, H. Tāhā, 2015, pp. 9, 13; D. Whitcomb, M. Jennings, A. Creekmore, I. Arce, *Khirbet Al-Mafjar: New Excavations and Hypothesis for an Umayyad Monument in Near Eastern Archaeology* vol. 79 n. 2, Chicago 2016, pp. 78-87

<sup>349</sup> Il palazzo si presenta nella classica struttura dei palazzi omayyadi, perimetro rettangolare, un patio centrale circondato sui quattro lati da una serie di unità abitative (*bayt*) disposte su due piani che comprendono, oltre alle

nella parte est e la moschea nella parte centrale. Fuori dal perimetro, nell'area settentrionale, è stato scavato un altro complesso di edifici (*day'a*) della stessa estensione del primo ma di cui non è chiaro l'uso a causa degli scarsi studi che sono stati effettuati, forse era la zona dedicata alla servitù oppure un caravanserraglio<sup>350</sup>.

Nell'edificio a nord si incontrano una serie di piccole stanze che sono state identificate come ambienti dedicati ai bagni termali e costituiscono l'*hammam* vero e proprio: nel lato ovest si apre una sala absidata detto *diwan*<sup>351</sup>; a fianco ad essa, da un'essedra della sala termale si entra in un vestiario o sala d'attesa, che presenta panche sui quattro lati, da cui poi si accede direttamente al *frigidarium* (con due vasche) al *calidarium* e al *tepidarium*; nel lato est, infine, troviamo le latrine<sup>352</sup>. A questi ambienti si accede da una grande sala ipostila con esedre ai lati, è in tale edificio che presenta l'apparato decorativo più complesso di tutto il sito, ricoperto da ben trentotto diversi mosaici a tappeto per una superficie di 30 x 30m, ritenuto il più ampio mosaico tardoantico completo giunto sino a noi (figg. 82, 83)<sup>353</sup>. Oltre ad esso nella sala sono state rinvenute una serie di pitture parietali e decorazioni in stucco e pietra, lo spazio è dominato da sedici pilastri e le pareti sono scandite da una serie di undici esedre (tre per ogni lato tranne che per la parete ovest, dove l'essedra centrale è sostituita dall'ingresso); la sala era infine sovrastata da una cupola<sup>354</sup>.

Il prototipo di una grande sala con una piccola stanza per le udienze e complesso termale risale all'epoca romana, un esempio è il Palazzo di Diocleziano a Spalato, che peraltro presenta le stesse sale terminanti con abside. La struttura, come doveva presentarsi in alzato, è però assimilabile anche alla più tarda architettura romano orientale: la ricostruzione fatta da Hamilton negli anni sessanta (fig. 84), e ritenuta ancora valida (fig. 85), ci presenta una costruzione simile alle chiese costantinopolitane precedenti, come SS. Sergio e Bacco o Sant'Irene, ma soprattutto a quelle successive, ovvero le chiese del periodo macedone e comneno (dal IX al XIII secolo) come la Nea Ekklesia (fig. 86) o il Myrelaion (fig. 87). Quest'ultime in particolare si distinguono per aver canonizzato l'uso della pianta centralizzata con la suddivisione dello spazio in cinque settori, detto quinconce, con una cupola centrale sormontata da pilastri e ai quattro angoli del quadrato in cui la costruzione è iscritta sono presenti volte a botte o altre cupole minori; lo stesso tipo di suddivisione spaziale è esattamente quella che si trova a Khirbet al-Mafjar. L'ipotesi delle cupole in alzato troverebbe conferma nella suddivisione adottata nel mosaico pavimentale, che rifletterebbe la struttura architettonica perduta<sup>355</sup>: esso presenta un grande scudo circolare in corrispondenza della cupola centrale e quattro più piccoli in corrispondenza dei quattro angoli della sala, tutti delimitati dai pilastri di sostegno. Un po' come avvenne per le basiliche romane la forma a quinconce della struttura ha avuto sia un uso civile sia un utilizzo religioso<sup>356</sup>.

Se i mosaici pavimentali si rifanno alla tradizione antica, altri elementi architettonici e decorativi della sala sono presi dalla cultura figurativa sasanide: il portico d'entrata, ad esempio, è decorato

stanze per la nobiltà, magazzini, stanze per gli ospiti, stanze per la servitù ed una piccola moschea (*bayt al-salah*). D. Whitcomb, H. Tāhā, 2015, pp. 18-19

<sup>350</sup> D. Whitcomb, M. Jennings, A. Creekmore, I. Arce, op. cit., p. 79 A. Uscatescu, 2017, p. 376;

<sup>351</sup> R. W. Hamilton, 1959, pp. 63-67

<sup>352</sup> R. Ettinghausen, 1972, p. 17

<sup>353</sup> D. Whitcomb, H. Tāhā, 2015, pp. 23-24

<sup>354</sup> R. Ettinghausen, 1972, pp. 17, 19

<sup>355</sup> D. Whitcomb, H. Tāhā, 2015, p. 24

<sup>356</sup> R. Ettinghausen, 1972, p. 51-53

con una statua del califfo vestito alla maniera sasanide, e la parte superiore è scandita da una serie di merli scalonati anch'essi di tipo sasanide<sup>357</sup>.

Hamilton, che prese parte agli scavi del complesso tra gli anni trenta e quaranta, pensò inizialmente che la grande sala avesse una funzione connessa all'*hammam* ed e la identificò con il *frigidarium*<sup>358</sup>, successivamente rivide la sua teoria attribuendo alla sala la funzione di *auditorium (majlis)* o un luogo di intrattenimento<sup>359</sup>. Entrambe le teorie erano influenzate dal fatto che al-Walīd fosse una persona amante della cultura ed era solito circondarsi di musicisti e poeti, caratteristiche che la successiva propaganda Abbaside distorse descrivendolo come una persona dissoluta e dedita solo alle feste ed ai piaceri della vita<sup>360</sup>.

La grandiosità e ricchezza dell'ambiente fece sorgere dei dubbi sul suo effettivo utilizzo come bagno termale, le sale adibite ad *hammam* sono infatti molto piccole rispetto al grande spazio che le precede, e sono sufficienti ad ospitare circa una trentina di persone. Negli anni settanta del secolo scorso Ettinghausen avanzò una ipotesi non dissimile dalla nuova ipotesi di Hamilton, e che è oggi largamente accettata: lo studioso ha ipotizzato che in realtà si trattasse di un salone di rappresentanza in seguito all'identificazione di una serie di simboli strettamente legati alla regalità, l'ingresso sarebbe eccessivamente trionfale per un semplice vestibolo d'accesso all'*hammam*, e l'edera V posta esattamente dall'altro lato rispetto all'entrata sarebbe quella destinata al trono; essa spicca rispetto alle altre per il maggior sforzo decorativo che vi è stato applicato e per la presenza catena che scende dalla semicupola che la sovrasta, per la quale sono state avanzate diverse ipotesi<sup>361</sup>. Infine tale semicupola è costituita da mattoni posti a raggiera rispetto alle altre che presentano mattoni posti in orizzontale; tale elemento ricorderebbe una conchiglia, già simbolo legato alle divinità per i Romani (Venere) e che viene utilizzato anche in ambito ebraico<sup>362</sup>. Nell'islam è visto come simbolo sia divino che regale, si può trovare difatti associato al *mihrab* delle moschee ed alle sale del trono, se ne può vedere una raffigurazione nella Moschea di Damasco cui *mihrab* è decorato con una conchiglia<sup>363</sup>.

Il palazzo sarebbe però l'unico di tutte le residenze omayyadi ad avere due ambienti separati utilizzati come sala delle udienze (la sala principale ed il *diwan*)<sup>364</sup>, dunque un'altra, suggestiva, ipotesi è stata avanzata recentemente da Uscatescu, secondo la quale la grande sala sarebbe stata una biblioteca (*bayt al-hikma*). Il modello sarebbe ripreso dai *gymnasion* romani, spesso affiancati a delle terme, come in questo caso, e ad un *akroaterion/auditorium*, che potrebbe corrispondere al *diwan*<sup>365</sup>. La difficoltà con l'identificazione dei luoghi della conoscenza islamici, soprattutto antichi,

<sup>357</sup> R. Ettinghausen, 1972, p. 21

<sup>358</sup> R. W. Hamilton, 1959, pp. 48-52

<sup>359</sup> D. Whitcomb, H. Tāhā, 2015, pp. 17, 21, 24; R. W. Hamilton, *Walid and His Friends: An Umayyad Tragedy* in *Oxford Studies in Islamic Art* n 6, pp.22-32, citato in D. Whitcomb, H. Tāhā, 2015, p. 24

<sup>360</sup> D. Behrens-Abouseif, *The Lion-Gazelle Mosaic at Khirbat Al-Majjar* in *Muqarnas*, vol. XIV, 1997, p. 12 JSTOR, [www.jstor.org/stable/1523233](http://www.jstor.org/stable/1523233). (visitato il 31/1/2019); G. Bisheh, *An Iconographic Detail from Khirbet al-Majjar: The Fruit-and-Knife Motif* in *The Archaeology of Jordan and Beyond Essays in Memory of James A. Sauer*, Winona Lake: Eisenbrauns 2000 p. 59

<sup>361</sup> Le ipotesi sono legate alla simbologia regale, come la "corona pendente" di origine sassanide, e divina, come la "perla pendente" o la catena che scendeva dal soffitto della sala di Salome quando sedeva in giudizio, legando simbolicamente il cielo e la terra. A. Uscatescu, 2017, p. 381

<sup>362</sup> R. Talgam, 2009, p. 151

<sup>363</sup> R. Ettinghausen, 1972, pp. 24-33

<sup>364</sup> Si è ipotizzato che la sala con il mosaico potesse essere dedicata alle udienze private (*majlis al-khass*) per la presenza dell'*hammam*, mentre un'ambiente del *qasr* fosse destinato a quelle pubbliche (*majlis al-'amm*) che in altre residenze omayyadi era situata tendenzialmente al secondo piano. A. Uscatescu, 2017, p. 381

<sup>365</sup> Ibidem, p. 379

è che le fonti letterarie dell'epoca non danno descrizioni architettoniche di questi luoghi, pochi studiosi contemporanei se ne sono occupati e, di conseguenza, non siamo in grado di riconoscerli con sicurezza<sup>366</sup>. Inoltre, Greci e Romani non avevano uno specifico modello architettonico di riferimento per la costruzione delle loro biblioteche, sappiamo però che le tipologie erano due: pubblica e palaziale. Alla seconda tipologia appartarrebbe dunque la sala di Khirbat al-Mafjar. La presenza di una struttura come la *bayt al-hikma* rientrerebbe nell'ottica di conservazione e continuità dell'eredità classica, preservando l'uso dei luoghi di cultura come le *thermae* romane le quali includevano stanze per le udienze, librerie e bagni<sup>367</sup>.

Nelle esedre sono state rinvenute una serie di frammenti di statue dal gusto classico, l'uso stesso delle esedre laterali sarebbe mutuato dagli antichi luoghi di cultura come spazi deputati all'insegnamento dei maestri coi propri allievi e alla conservazione dei manoscritti in apposite nicchie parietali. Ma come si spiega la particolarità dell'esedra V? Nelle biblioteche romane un'esedra principale veniva solitamente costruita parallelamente all'ingresso, contenente una statua di Minerva, dea della conoscenza<sup>368</sup>. Dunque l'esedra V seguirebbe questa consuetudine antica, il mosaico pavimentale che la decora differisce rispetto agli altri mosaici (fig. 91): esattamente come i mattoni che compongono la semi-cupola anche la decorazione pavimentale si presenta a raggiera a differenza degli altri pannelli, è dunque chiaro l'intento di distinguere questa particolare esedra rispetto alle altre. La decorazione pavimentale è di tipo geometrico astratto, con il bordo inferiore che intervalla riquadri con elaborate svastiche blu e rosse e riquadri bianchi con motivi romboidali e a croce, fa eccezione il riquadro bianco centrale dove sono raffigurati un frutto e un coltello (fig. 96). Per quest'ultimo si è ipotizzato che vi fosse una simbologia di tipo erotico: il coltello sarebbe l'elemento fallico maschile e il frutto come metafora del sesso femminile, rispettivamente metafora del califfo e della sua consorte. Ettinghausen si è opposto a questa interpretazione adducendo al fatto che il coltello è di dimensioni troppo ridotte e di fattura troppo anonima per essere una metafora del califfo, oltre a essere improbabile che la rappresentazione dei regnanti potesse essere destinata al pavimento e quindi calpestata<sup>369</sup>. La rappresentazione di cibo non è nuova nell'arte pavimentale romana, simboleggia lo *xenia*, ossia il concetto ellenistico di ospitalità del padrone nei riguardi dei suoi invitati che comprende anche il cibo, e la raffigurazione veniva tendenzialmente posta nei luoghi di ricevimento e di banchetto; in epoca romana la rappresentazione dello *xenia* era più comune nelle zone occidentali dell'Impero mentre in Oriente abbiamo meno esempi, uno di questi si trova ad Antiochia, nella cosiddetta "House of drinking contest" del III secolo d.C.<sup>370</sup>, ma il più simile a quello in esame si trova in una villa romana rinvenuta a Nahal Refa'im, nei pressi di Gerusalemme, con alcune pietanze poste in un riquadro su fondo bianco, come a Khirbat al-Mafjar (fig. 97a)<sup>371</sup>. L'interpretazione sarebbe dunque più didascalica e meno aulica, è probabile che il mosaico fosse sia un segno di ospitalità sia dell'attività che lì si svolgeva: essendo il palazzo anche una residenza agricola potrebbe non solo indicare l'area deputata ai banchetti ma anche la produzione che lì aveva luogo, proprio come negli affreschi di Qusayr 'Amra. Ettinghausen ha identificato il frutto come un etrog, frutto del cedro e tipico della regione, il quale necessita un

<sup>366</sup> Ibidem, p. 387

<sup>367</sup> Ibidem, p. 390, 391, 393

<sup>368</sup> I frammenti di una statua di Minerva di III secolo d.C. sono stati rinvenuti sotto la esedra II. Ibidem, p. 393, 394, 397

<sup>369</sup> R. Ettinghausen, 2017, pp. 23,24

<sup>370</sup> C. Bertelli, *Dalle origini alla fine dell'Antichità.*, in C. Bertelli (a cura di), 1988, p. 11

<sup>371</sup> R. Talgam, 2014, pp. 48-49

coltello per poter essere mangiato a causa della sua scorza dura, ciò spiegherebbe dunque la presenza dell'arnese<sup>372</sup>. Il motivo del frutto e del coltello è presente nell'iconografia cristiana ed è mutuata da quella ebraica, abbiamo visto come essa sia presente in diverse chiese della regione: nella cappella della Theotokos sul Monte Nebo (fig. 97b), nella chiesa del Diacono Tommaso nei pressi del Nebo (fig. 97c), nella chiesa degli Apostoli (fig. 97e) ed in quella della Vergine a Madaba (fig. 97d), nella chiesa di San Giorgio a Khirbet es-Samra, nella chiesa di Santa Sofia di Rihab, nella chiesa dei Leoni a Umm al-Rasas (fig. 97f) e negli scavi di una chiesa a Hawfa al-Wastaniyya. Tali immagini non hanno una posizione preminente all'interno del programma decorativo, come invece succede nel palazzo omayyade, dunque non si pensa potessero avere un significato particolare. L'iconografia dei mosaici a Khirbat al-Mafjar pesca a piene mani dalle chiese cristiane ma se vi sia uno slittamento di significato di questa come di altre immagini utilizzate non è chiaro e la questione rimane dunque aperta<sup>373</sup>.

Il punto di partenza della raggiera che decora l'edera V è rappresentato da una mezza rosetta stilizzata, la quale presenta quattro petali stilizzati di colore rosso e blu sfumati in diverse tonalità, intervallati da cinque sepalii appuntiti color giallo ocra, la stessa si trova ripetuta svariate volte all'interno del programma decorativo parietale ma nel palazzo è presente anche nella decorazione parietale sia a stucco che ad affresco. Il motivo a rosetta è molto probabilmente parte dell'influenza dei tessuti sasanidi esattamente come per tutte le decorazioni di tipo fitomorfo. Sempre a Ravenna e sempre nel mausoleo di Galla Placidia, dove già abbiamo notato come lo stesso motivo vegetale torni a Damasco e Gerusalemme, un motivo simile ma più elaborato si può apprezzare nella volta dei bracci nord e sud, è realizzato attraverso una sequenza di grandi fiori stilizzati variopinti alternati a piccole margherite, sarebbe anch'esso un elemento decorativo derivato dall'arte sasanide, di cui erano molto apprezzate le stoffe decorate in maniera simile anche in epoca romana<sup>374</sup>.

I colori del fiore stilizzato sono ripresi nella raggiera che è formata da una embricatura con le squame semicircolari divise in due perpendicolarmente al centro, ciascuna squama presenta la stessa tonalità di colore nella metà destra più scura e in quella sinistra più chiara. I vari colori servono a creare un ulteriore motivo geometrico che forma una serie di figure romboidali variopinte divise da un bordo di scaglie bianche e nere. Le scaglie inoltre aumentano di dimensione man mano che si allontanano dal centro, in una perfezione geometrica che rimarca la grande maestria dei mosaicisti.

La raggiera dell'edera è estremamente somigliante al mosaico absidale coevo della chiesa di Santo Stefano a Umm al-Rasas (fig. 93), il quale non è formato da squame ma da una serie di rombi formata da una serie di rombi variopinti, detto "a gallone"<sup>375</sup>. I colori utilizzati sono di tonalità simili ed entrambe le trame presentano una griglia radiale con le forme che si allargano allontanandosi dal centro, essendo la chiesa contemporanea al palazzo qui non si tratta solo di un riutilizzo di forme decorative arcaiche ma dell'uso trasversale di tale motivo geometrico in luoghi dall'uso differente. Essendo inoltre l'abside il fulcro della liturgia e del luogo di culto cristiano, il fatto che a Khirbat al-Mafjar si sia scelta la medesima iconografia è un ulteriore indizio a supporto del fatto che questa edera avesse un ruolo preminente rispetto alle altre.

Il motivo a embricatura era molto usato nella decorazione a mosaico di età romana, vicino a Khirbat al-Mafjar scavi recenti hanno portato alla luce una serie di pavimenti musivi nell'antica Cesarea

<sup>372</sup> R. Ettinghausen, 1972, p. 35

<sup>373</sup> G. Bisheh, 2000 pp. 59-65

<sup>374</sup> C. Rizzardi, 2011, pp. 54, 55, R. Ettinghausen, 1972, pp. 37-39

<sup>375</sup> K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 339

Marittima (fig. 94), databili tra la fine del I e l'inizio del II secolo d.C. . Il mosaico apparteneva a una grande *domus* romana situata non distante dal Circo di Erode, e in un medaglione pavimentale si può apprezzare sostanzialmente lo stesso identico motivo dell'abside del palazzo omayyade, solo molto semplificato quasi completamente in bicromia bianco-nera, bicromia che all'epoca era maggiormente in voga nei mosaici della penisola italiana: il bordo è formato da una serie di svastiche intervallate da un quadrato rosso che entra anche all'interno la decorazione a formare una croce che divide il medaglione in quattro sezioni; la decorazione radiale, molto più semplice, è composta dalle medesime squame tagliate perpendicolarmente, di colore bianco e nero tutte della stessa dimensione, le quali hanno come punto di partenza la medesima rosetta stilizzata con petali a forma di cuore, di colore rosso, uno per ciascuna sezione del medaglione. L'embricatura si diffuse presso i Romani nel II secolo d.C. (fig. 92), ma l'ispirazione è orientale, il decoro era infatti già utilizzato presso gli Egizi e gli Assiri, e secondariamente anche dai Greci. Il motivo del clipeo con embricatura variopinta è infatti una creazione ellenistica, tradotta in un sobrio bianco e nero dai Romani, e tale decorazione policroma si mantenne viva nelle aree di influenza e tradizione greca come appunto la Siria, la Tunisia (a Dar Zmela) e l'Egitto<sup>376</sup>.

Un altro mosaico geometrico di tipo radiale è il pannello circolare posto al di sotto dell'ipotetica cupola centrale (pannello 1, fig. 88), altri quattro pannelli a cerchio più piccoli (pannelli 2, 3, 4, 5) sono disposti ciascuno tra quattro pilastri, i due scudi a nord (2, 5) presentano una decorazione più fitta rispetto ai due a sud (3, 4). Sono i pannelli circolari a scandire tutta la composizione decorativa della sala: ciascuno di essi è circondato da quattro pannelli rettangolari con decorazioni dello stesso tipo disposte a coppie opposte; il medaglione centrale, ad esempio, è affiancato da due pannelli floreali a est ed ovest (11, 12) e da due pannelli geometrici a nord e sud (13, 14), tale *pattern* è ripetuto per i due cerchi minori a nord, mentre i due a sud presentano due pannelli rettangolari dissimili su due lati ciascuno (10, 23, 24, 25) e sono separati da un lungo pannello geometrico (27), il lato meridionale è invece occupato da una larga piscina scavata posteriormente. Infine tre lunghi pannelli a mosaico intrecciato ricoprono i lati perimetrali del pavimento (28, 29, 30)<sup>377</sup>.

La decorazione del pannello 1 è comparabile con il mosaico dell'edra, tranne che per il modulo ripetuto di forma triangolare e non semicircolare. Il bordo è formato da un nastro sinuoso continuo, una tipologia comune in epoca romana e si può apprezzare ad esempio nel mosaico di Romolo e Remo nel Museo di Ma'arrat al-Nu'man in Siria (fig. 90)<sup>378</sup>.

La tipologia di mosaico radiale con una testa o maschera al centro, detto a scudo<sup>379</sup>, è tipicamente italico ma diventò popolare in Grecia, un esempio lo si ritrova nella villa romana di età imperiale (seconda metà del II secolo d.C.) rinvenuta a Corinto dove l'*emblemata* centrale raffigura una testa dionisiaca, più tardi è il mosaico di Tiche rinvenuto a Beth Shean cui decorazione geometrica è di tipo a gallone (fig. 95)<sup>380</sup>. L'assenza di tale raffigurazione centrale è la distinzione maggiore tra il mosaico classico e cristiano rispetto alla raggiera del palazzo. Un'altra differenza rispetto al mosaico radiale con embricatura è l'utilizzo dei triangoli al posto delle squame o del gallonato, un'invenzione romana (fig. 89) che semplifica il disegno di provenienza greca, in modo da ottenere

<sup>376</sup> G. Becatti, 1963, pp. 283, 284; R. Talgam, 2014, pp. 22-23

<sup>377</sup> D. Whitcomb, H. Tāhā, 2015, p. 24

<sup>378</sup> G. Bowersock, 2006, p. 36

<sup>379</sup> K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 341

<sup>380</sup> K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 212; R. Talgam, 2009, pp. 363-365



una trama geometrica più lineare e semplice da disegnare nella consueta pragmaticità che li contraddistinse, perdendo però così l'effetto tridimensionale<sup>381</sup>.

La posizione del mosaico doveva riflettere la presenza della cupola sovrastante, come avveniva negli edifici romani<sup>382</sup>. La similarità con il mosaico del trono lascia pensare che ci sia una correlazione anche simbolica tra le due e forse anche un significato legato alla simbologia divina della cupola e della sfera celeste<sup>383</sup>. La stessa correlazione avvenne pochi secoli dopo nella moschea di Cordova, dove il luogo riservato al califfo durante le orazioni era al di sotto la cupola principale davanti il *mihrab*, impreziosita da mosaici con significati di tipo astrologico<sup>384</sup>. I califfi si mostrano come garanti dell'ordine cosmico e, se la sala fosse stata effettivamente una biblioteca, questo avveniva anche attraverso la scienza, la conoscenza dei movimenti celesti e il controllo dei cicli stagionali. La cupola, molto probabilmente dotata di un *oculus* per il calcolo degli equinozi, avrebbe dunque anche motivazioni di tipo pratico e non solo simbolico<sup>385</sup>.

Quattro esedre presentano una decorazione geometrica a gallone non radiale (figg. 98, 99, 100), già apprezzabile in mosaici di età romana nella regione della Siria e che abbiamo visto nel mosaico di Tiche a Beth Shean, allo stesso modo è decorata parte del cosiddetto *diwan* con in più una fascia composta da nodi intrecciati (fig. 101). Il motivo geometrico importato dall'Occidente venne qui elaborato in maniera originale dando un senso di tridimensionalità attraverso il colore, l'uso diagonale delle tessere serve a creare un effetto di sfumatura nel disegno. Questa tecnica particolare è definita dall'archeologo Doro Levi "stile arcobaleno" e si diffuse a partire dal II secolo per raggiungere il culmine nel IV secolo<sup>386</sup>.

Altre due esedre (IV e IX) sono invece decorate secondo lo schema decorativo vegetale che abbiamo visto entrare in voga nell'area siriana a partire dal V secolo. L'esedra IX (fig. 102) è coperta un classico mosaico a *semis* con una serie di rosette stilizzate complete di gambo, poste in diagonale su fondo bianco, confrontabile con il mosaico della cappella maggiore nel monastero di Martyrius (fig. 103); la IV (fig. 104) ripropone la stessa trama di rosette però inserita in una embricatura che ripete i colori del fiore, ciascuna di rosetta è isolata e inserita in una squama.

Altri confronti possono essere fatti con i pannelli floreali 11 e 12 (fig. 105), composti da quadrati polilobati suddivisi in quattro settori e decorati con rosette, sono praticamente identici al pannello sud-est della tomba di Paolo (fig. 106), nel monastero di Martyrius ed alla navata centrale della chiesa di San Menas (fig. 107). Il pannello 27 presenta la stessa tipologia di griglia a *semis* che può vedersi nella sinagoga di Gerico (figg. 108, 109)<sup>387</sup>.

Vi sono poi due piccoli pannelli a mosaico posizionati all'ingresso della sala e del *diwan* e che Ettinghausen ha interpretato come simboli di tipo apotropaico (fig. 110). La cornice è a diamante e l'interno presenta una serie di nastri legati tra loro formando dei nodi, la stessa decorazione si può trovare anche in alcune chiese del Medio Oriente; nella tradizione locale tale tipo di composizione a nodi veniva posto nei pressi delle porte per scacciare gli spiriti maligni, tenendo conto della loro collocazione all'interno del complesso musivo si può quindi pensare che siano stati realizzati con la

<sup>381</sup> G. Becatti, 1963, p. 285

<sup>382</sup> G. Becatti, 1963, p. 285

<sup>383</sup> R. Ettinghausen, 1972, p. 40

<sup>384</sup> C. Ewert, *La mezquita de Cordoba: Santuario modelo del occidente islamico*, in *La arquitectura del Islam occidental*, a cura di Rafael Lopez Guzman, Barcelona 1995, pp. 54-55

<sup>385</sup> A. Uscatescu, 2017, p. 417

<sup>386</sup> K. M. D. Dunbabin, 1999, pp. 163, 176

<sup>387</sup> R. Talgam, 2009, p. 408

medesima intenzione<sup>388</sup>. Altri nodi di Salomone sono rintracciabili come elemento centrale ed isolato di alcuni pannelli musivi all'interno della sala, due dei quali (diversi tra loro) a lato del grande mosaico circolare al centro (pannelli 13 e 14).

Il motivo intrecciato domina il mosaico di Khirbet al Mafjar, lo si può trovare nei quattro pannelli circolare minori e nei tre lunghi mosaici perimetrali, pannelli 28, 29 e 30 (fig. 113), l'edera XI (fig. 121) oltre ai pannelli 6, 8, 9, 10, 25 (figg. 112, 114, 115, 116). Come abbiamo visto, il pavimento intrecciato prese piede durante il VI secolo e vi sono diversi esempi di questa decorazione in luoghi di culto cristiano. Un esempio viene sempre dal Monastero di Martyrius nel il pavimento del refettorio, il quale, lo ricordiamo, è composto da una ricca trama intrelacciata a forma di medaglioni ripetuti (fig. 125), simili soprattutto al pannello 8, e da una serie di pannelli a diamante anch'essi annodati negli intercolumni, questi ultimi ricordano i nodi di Salomone di Khirbet al-Mafjar (fig. 111).

Tra i mosaici che abbiamo analizzato quello della chiesa della Vergine, che ricordiamo è posteriore allo stesso periodo omayyade, presenta la stessa trama intrecciata (fig. 123), così come un pannello musivo al termine della navata meridionale a lato del presbiterio nella chiesa di santo Stefano (fig. 122) ; un altro mosaico a intreccio posteriore è quello del monastero Khan el Ahmar (fig. 126), databile alla metà o comunque seconda metà dell'VIII secolo, che però manca della precisione e della ricchezza cromatica presente nel palazzo omayyade. Altri esempi possono essere trovati nella chiesa del Martire a Tel Atzaba (Beth She'an), di fine IV-inizio V secolo sono i mosaici nella chiesa della Natività a Betlemme (fig. 127) e quelli di una chiesa rinvenuta a Shiloh (fig. 124)<sup>389</sup>. L'uso estensivo del mosaico geometrico a decorazione del pavimento, come abbiamo visto, non è una caratteristica esclusiva della neonata civilizzazione islamica, tale tipologia iniziò già IV secolo a sostituire pian piano il classico repertorio figurativo ellenistico-romano del mosaico pittorico soprattutto nell'architettura ecclesiastica ma anche nelle residenze private, com'era appunto il palazzo di Khirbat al-Mafjar<sup>390</sup>.

Il *diwan* differisce rispetto agli altri ambienti nella sua decorazione musiva di tipo figurativo, e per questa ragione doveva essere una sala dall'interesse particolare. La piccola sala absidata avrebbe avuto un uso di tipo conviviale, testimoniato da una panca che corre lungo il suo perimetro, e, seguendo l'ipotesi della sala come biblioteca, rappresenterebbe la sopravvivenza in epoca tardoantica degli *auditoria/akroateria* grecoromani, dove il maestro sedeva in una *cathedra* circondato dai suoi allievi<sup>391</sup>. La sua forma rettangolare con esedra si lega all'aula di Porta Marina a Ostia, anch'essa interpretata, secondo alcuni, come un luogo d'insegnamento.

La sala presenta uno dei mosaici pavimentali più celebri del Medio Oriente (fig. 128), esso raffigura un grande albero (forse un melo) al centro, presumibilmente l'Albero della Vita, fiancheggiato sulla sinistra da due gazzelle intente a cibarsi dalle sue fronde mentre a destra si vede un leone avventarsi su una terza gazzella; è l'unico mosaico totalmente di tipo figurativo di tutto il complesso. Scene simili sono un tema comune in epoca romana, lo abbiamo visto nelle pareti della villa di Porta Marina ad Ostia (fig. 129) e nei *sectile* della basilica di Giunio Basso, lo si ritrova poi a Costantinopoli e in tutto il Medio Oriente, compresa la Persia sasanide fino a risalire all'antica Mesopotamia<sup>392</sup>.

<sup>388</sup> R. Ettinghausen, 1972, p. 47

<sup>389</sup> R. Talgam, 2009, pp. 104, 108, 157-159, 402-403

<sup>390</sup> K. M. D. Dunbabin, 1999, p. 176, 177

<sup>391</sup> A. Uscatescu, 2017, p. 403

<sup>392</sup> R. Ettinghausen, 1972, p. 44; D. Behrens-Abouseif, 1997, p. 13

Le interpretazioni della scena sono state le più disparate: forse, similmente all'*etrog*, si voleva rappresentare simbolicamente le battute di caccia a cui si dedicava la nobiltà soggiornando in questo palazzo. La caccia è considerato tanto in epoca classica quanto in quella tardoantica (e fino a tempi recenti) una delle principali attività ricreative dell'uomo, usanza condivisa anche nella cultura sasanide. Come precedentemente accennato, gli affreschi di Qusayr 'Amra ci presentano scene di caccia non solo come attività appannaggio di nobili e principi ma anche come inevitabile necessità del regno animale<sup>393</sup>.

Il simbolismo del leone che sottomette la gazzella si è ipotizzato potesse essere anch'esso di tipo erotico (come il frutto e il coltello) il predatore rappresenterebbe metaforicamente la forza virile dell'uomo pronta a sopraffare la debole e indifesa preda femminile, inoltre la gazzella era spesso associata alle donne per la sua bellezza e la sinuosità delle forme. Le altre due gazzelle impassibili e calme, forse consapevoli dell'inevitabilità del loro destino e della loro natura di essere più deboli<sup>394</sup>. Altre interpretazioni meno edonistiche vedono sempre il leone come simbolo di forza ma non necessariamente sessuale, il leone è comunemente legato alla regalità ed è un concetto trasversale a diverse culture<sup>395</sup>, l'animale è inoltre presente assieme alla statua del califfo nel portale d'ingresso alla sala; l'atto predatorio sarebbe quindi un riferimento al potere del califfo sui suoi nemici mentre le due gazzelle possono simboleggiare la pace sotto il dominio omayyade. Una visione di tipo paradisiaco che abbiamo già visto rappresentata nella moschea di Damasco<sup>396</sup>. Troviamo svariati esempi di figure animali e scene di caccia nei mosaici pavimentali della regione sia in ambito secolare che religioso. I mosaici rinvenuti a Lod (fig. 130) raffigurano diversi animali comprese due scene di caccia che sono una copia delle scene di fiere negli spettacoli del circo, molto in voga nell'Impero d'Occidente. Nell'ambito cristiano a Kissufim troviamo la stessa iconografia in due scene però separate e in due registi sovrapposti nella navata laterale nord, il mosaico è datato al VI secolo e oggi si trova all'Israel Museum di Gerusalemme (fig. 131)<sup>397</sup>. L'uso abbondante di figure animali sia nella tradizione grecoromana classica che in quella cristiana sottintendeva a un significato apotropaico, forse la scena di caccia poteva avere una funzione di protezione dai mali associata all'uso dei nodi di Salomone presenti nel mosaico della sala<sup>398</sup>.

Se invece si guarda all'ambiente come a uno spazio di conoscenza, l'albero potrebbe essere una raffigurazione dell'Albero della Conoscenza, presente sia nella Bibbia che nel Corano<sup>399</sup>. Oppure seguire un significato astrologico tipico dell'area persiana, ovvero il Leone simbolo del sole e legato alla costellazione omonima che vince sulla costellazione del Toro, lasciando che all'inverno segua la primavera, a volte il toro poteva essere sostituito da un cervo<sup>400</sup>.

Qualunque sia il significato che il califfo voleva attribuire al mosaico è molto probabile che l'ispirazione maggiore derivasse dalle residenze romane, non trattandosi di un luogo di culto ma di un palazzo imperiale, il soggetto in questione era infatti particolarmente in voga presso gli antichi e sicuramente gli Omayyadi ne erano ben a conoscenza.<sup>401</sup>

<sup>393</sup> G. Fowden, 2004, pp. 91-92

<sup>394</sup> G. Fowden, 2004,, pp. 91-92 ; D. Behrens-Abouseif, 1997, p. 15

<sup>395</sup> P. Testini, *Gli animali tra apparato decorativo e simbologia* in M. Piccirillo, 1986, p. 138

<sup>396</sup> R. Ettinghausen, 1972, p. 46

<sup>397</sup> R. Talgam, 2009, pp. 69, 119; R. Hachlili, 2009, p. 160

<sup>398</sup> E. Dauterman, H. Maguire, 2007, pp. 66-67

<sup>399</sup> A. Uscatescu, 2017, pp. 412, 413

<sup>400</sup> D. Behrens-Abouseif, 1997, p. 13

<sup>401</sup> R. Hachlili, 2009, p. 161

Khirbet al Mafjar sembra riassumere tutte le tendenze artistiche musive tardoantiche raccogliendo le principali forme di espressione artistica del repertorio figurativo romano specifico della cultura siriana tardo antica, ovvero il tappeto floreale (a griglia e *semis*), l'embricatura, lo stile arcobaleno, il gallone, i quadrati polilobati, le scene con animali come il leone a caccia, l'albero da frutto, il frutto ed il coltello, le decorazioni a fasce annodate, il mosaico radiale.

Il repertorio formale oggi lo troviamo nell'architettura religiosa dell'area, in un sorta di catalogo che raccoglie tutte (o quasi) le tipologie decorative possibili. Come abbiamo visto gli Omayyadi, per decorare le loro residenze, riprendono sia il repertorio figurativo classico e pagano, come in Qusayr 'Amra che è per certi aspetti affine alla Sala d'Ippolito, sia quello geometrico per il quale è assai probabile (se non certo) che vi fosse un utilizzo trasversale comune anche nell'ambito degli edifici laici prima dell'arrivo dei musulmani.

Gli elementi più simbolici, tra cui l'Albero della Vita, le figure animali e i nodi di Salomone, sollevano la questione sul significato che venne dato loro dai regnanti musulmani, se tali simboli siano stati presi e il loro senso adattato ai fini della nuova religione o se fosse solo una mera copia di motivi decorativi diffusi come poteva essere per quelli geometrici. Come già ribadito è chiaro che il linguaggio cristiano e romano sia stato fatto proprio e messo al servizio dell'islam, il significato generale che se ne trae è quello di una rappresentazione paradisiaca del regno omayyade, propagandato tanto nelle moschee quanto nelle residenze principesche, avvalendosi di simboli disseminati nelle chiese e che rimandavano allo stesso concetto di un Eden che era però ultraterreno e non reale, un mondo mistico, perfetto e ancestrale che è promesso ai fedeli dopo la morte e che invece gli Omayyadi avrebbero portato a compimento qui sulla terra.<sup>402</sup>

L'indiscussa qualità dei mosaici di Khirbat al-Mafjar è indicativa dell'alto livello di competenze che possedevano i mosaicisti locali che è apprezzabile sia nei palazzi degli Omayyadi sia nelle costruzioni cristiane precedenti o posteriori alla conquista. Ma non ci si avvaleva solo di artisti strettamente locali: nel vasto Impero che erano riusciti rapidamente a formare gli Omayyadi erano in grado di attingere a una serie di maestranze altamente specializzate dentro i loro confini, ed è anzi provato che vennero mandati a Gerusalemme e Damasco una serie di artigiani e costruttori dall'Egitto; è altresì noto come non ci fossero remore nel chiamare mosaicisti dal rivale Impero Romano d'Oriente, anche se non è chiaro se questi siano stati anche incaricati di formare gli artigiani del posto<sup>403</sup>.

A Khirbat al-Mafjar è particolarmente evidente come la vecchia nozione ottocentesca, che parla di una corruzione e decadimento dell'arte romana in seguito alla caduta dell'Impero, non abbia ragione d'essere. È indubbio come lo sconquassamento socio-politico avvenuto in epoca tardoantica abbia avuto una sua influenza sulle arti, ma è altrettanto vero che maestranze capaci non erano venute meno. L'intricata e complessa trama geometrica del palazzo è sufficiente a smontare questa visione, la perfezione di tipo geometrico, che prende a piene mani dal vocabolario iconografico romano ma si adatta alle nuove esigenze islamiche, si inserisce nel solco del cambiamento artistico che iniziò ben prima della caduta di Roma e vide un abbandono del canone classico, realistico e tridimensionale a favore di precetti estetici nuovi, simbolici, irrealistici e bidimensionali. È dunque qui che ha inizio l'estetica puramente geometrica tipica dell'arte islamica.

<sup>402</sup> G. Bisheh, in M. Piccirillo, 1986, pp. 132, 133, P. Testini, *Gli animali tra apparato decorativo e simbologia*, in M. Piccirillo, 1986, p. 137

<sup>403</sup> G. Fowden, 2004, pp. 254-256, 293

## Capitolo IV. L'eredità del mosaico nell'islam

### 1. Mosaici omayyadi nella Moschea di Cordova

La dinastia omayyade non cessò di esistere in seguito al massacro perpetrato dagli Abbasidi, l'unico superstite della dinastia fu 'Abd al-Rahmān ibn Mu'āwiya (731-788/113-172H) che trovò riparo in Hispania, la quale sotto il dominio islamico prese il nome di al-Andalus.

Gli omayyadi di Spagna regnarono fino all'XI secolo ed ebbero come loro capitale Cordova, che divenne un'importante centro artistico e culturale sia dell'Europa medievale che del Dar al-Islam. L'apogeo del regno omayyade si raggiunse nel IX secolo con i regni di 'Abd al-Rahmān III (889 – 961/277-355H) e del figlio al-Ḥakam II (915-976/302-366H), è a loro che si deve il patrocinio di due monumenti cardine dell'arte islamica: la cittadella di Medina al-Zahra, fuori Cordova, e l'ampliamento della Moschea di Cordova<sup>404</sup>. Lo sviluppo artistico e culturale segue di pari passo le conquiste politiche di 'Abd al-Rahman, che si autoproclamò califfo nel 929/316H mettendo fine all'emirato indipendente di Cordova. Questa politica si opponeva agli altri due califfi che controllavano il Nord Africa e il Medio Oriente: i Fatimidi del Cairo e gli Abbasidi di Baghdad<sup>405</sup>.

Cordova fu una grande città per il suo tempo, in una cronaca medievale araba, "La configurazione del mondo" di Ibn Hawqal, è paragonata alla vasta Baghdad e quindi richiede la presenza di due moschee *aljama* (moschee del venerdì), che solitamente era una per città<sup>406</sup>. È dunque questa una delle ragioni che portano all'ampliamento della moschea, ma la principale intenzione era quella di dare una legittimità e anche una glorificazione visiva al neonato Califfato, e faceva parte di un vasto programma architettonico che comprendeva anche la costruzione di Madinat al-Zahra<sup>407</sup>.

La moschea cordovese segue il tipico impianto rettangolare, diviso in un patio e una sala d'orazione divisa in diciassette navate. Dalla sua costruzione nel 784-86 subì una prima modifica da parte di 'Abd al-Rahmān II nell'848, 'Abd al-Rahmān III patrocinò l'ampliamento del patio e la costruzione del nuovo minareto ma il contributo più sostanzioso venne dato dal al-Ḥakam che fu responsabile dell'allungamento della struttura (e conseguente sproporzione rispetto al patio) e della costruzione del complesso del *mihrab* e delle cupole che lo precedono. L'area del *mihrab*, detta *macsura*, è separata dal resto della moschea a sottolinearne l'importanza, ai semplici archi a tutto sesto che dominano la sala ipostila si scelse di utilizzare una nuova forma d'arco polilobato che crea un fitto intreccio decorativo. L'innovazione principale, già adottata nella moschea di Qayrawan in Nord Africa, è rappresentata dalla costruzione di sei cupole, tre sono di accesso all'area della *macsura* e corrispondono alle tre presenti nel *mihrab*: le cupole sono formate dalla sovrapposizione di due quadrati con nervature, la prima cupola centrale fu converita nel primo altare della cattedrale (*Capilla de Villaviciosa*) ed è di forma rettangolare mentre le due laterali sono quadrate (una è andata distrutta), tutte sono segnate da una serie di archi incrociati. Le tre cupole del *mihrab* seguono lo stesso schema (fig. 132), eccezion fatta per quella centrale che è di forma ottagonale ed è decorata a mosaico così come la porta del suddetto *mihrab* e le due porte laterali. La decorazione con stelle della cupola centrale è legata simbolicamente alla sfera celeste, così come allo spazio,

<sup>404</sup> E. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina, 2001, p.83

<sup>405</sup> J. M. Safran, *The Second Umayyad Caliphate: The Articulation of Caliphal Legitimacy in Al-Andalus*, Londra 2000, p. 37; L. Bariani, *Almanzor*, San Sebastian 2003, pp. 27, 28, 39

<sup>406</sup> Ibn Hawkal, *La configuracion del mundo*, traduzione di M. J. Romani Suay, Valencia 1971, p. 65

<sup>407</sup> C. Ewert, 1995, p. 53; S. Calvo Capilla, *Las mezquitas de al-Andalus*, Almeria 2014, p. 84; Janina M. Safran, 2000, p. 52,

chiamato *qubba*, di cui fa parte: è un cubo coronato da una cupola, che simboleggia rispettivamente la terra e il cielo (fig. 133)<sup>408</sup>.

L'uso della decorazione musiva è un chiaro richiamo visivo degli Omayyadi di al-Andalus a quelli siriani, pur non essendo immuni alle innovazioni stilistiche abbasidi i califfi cordovesi preferirono adottare uno stile che non fosse legato a quello dei rivali a Samarra ma che li collegasse ai propri antenati. Non è solo il mosaico ad essere dipendente dall'arte omayyade, gli stucchi ed i marmi della Moschea di Cordova sono composti da girali fitomorfi carichi di frutta e rosette che richiamano ai monumenti siriani come 'Mshatta<sup>409</sup>.

Per realizzare la decorazione musiva dell'area mihrab, al-Ḥakam II chiede all'imperatore di Costantinopoli Niceforo II di mandargli operai e materiali specializzati. Le relazioni tra i due poteri non erano rari, nonostante si contendessero il controllo del Mediterraneo assieme ai Fatimidi ciò non ha impedito la circolazione e la contaminazione culturale. Nel mondo islamico, così come nel mondo cristiano, fu data importanza al pellegrinaggio verso i luoghi sacri, in questo caso la Mecca, che divenivano occasione di crescita culturale: era consuetudine che i viaggiatori si fermassero nelle principali città per fini di studio, c'è una letteratura specifica su questo, le *Rihlas*, che si traduce come "viaggio in cerca del sapere" che elenca le scuole e gli insegnanti frequentati, così come la descrizione dei monumenti visitati.<sup>410</sup>

Molti dei resoconti di viaggi servirono agli storici arabi per realizzare i loro trattati storici e geografici, uno dei questi è l'opera magistrale dello storico marocchino ibn Idhāri, scritto nel 1312 e intitolato *Kitāb al-bayān al-mughrib fī ākhhbār mulūk al-andalus wa'l-maghrib* o "Storia del Marocco e al-Andalus". Nel testo si parla dell'ampliamento della moschea e della richiesta da parte del califfo di artigiani bizantini:

*"En djomâda II (juin 965) fut achevée la coupole dominant le mihrâb, travail qui faisait partie des agrandissements de la mosquée. On commença les incrustations de mosaïque de cet édifice. El-Hakam avait écrit au roi des Roûm à ce sujet et lui avait ordonné (sic) de lui expédier un ouvrier capable, à l'imitation de ce qu'avait fait El-Welîd ben Abd el-Melik lors de la construction de la mosquée de Damas. Les envoyés du khalife lui ramenèrent le mosaïste, ainsi que trois cent vingt quintaux de cubes de mosaïque que le roi des Roûm lui envoyait à titre de présent. Le prince hébergea et traita largement le mosaïste, auprès de qui il plaça plusieurs de ses mamlouks en qualité d'apprentis, et ces esclaves travaillant avec lui acquirent un talent d'invention qui leur fit dépasser leur maître; ils restèrent ensuite à travailler seuls quand le maître mosaïste, de qui l'on pouvait dorénavant se passer, eut quitté le pays, non d'ailleurs sans avoir reçu du prince de riches cadeaux et des vêtements. Les ouvriers habiles venaient à l'envi et de toutes parts travailler au monument. Dans la seconde décade de chawwâl (9-19 oct.), El-Hakam se rendit à cheval d'Ez-Zahrâ à la mosquée, où il entra pour examiner les agrandissements et leur degré d'avancement: il fit enlever les quatre magnifiques colonnes qui se trouvaient dans les jambages de l'ancien mihrâb et qui n'ont pas leurs pareilles, et les fit mettre de côté pour les replacer dans le mihrâb nouveau quand le degré d'achèvement de celui-ci le permettrait. En moharrem 355 (28 déc. 965), il fit placer l'ancienne chaire à côté du*

<sup>408</sup> E. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Madina, 2001, pp. 84-85; C. Ewert, 1995, pp. 54-55

<sup>409</sup> E. Baer, *Islamic ornament*, Edinburgo 1998, pp. 12-15

<sup>410</sup> S. Calvo Capilla, *Viajes por el Mediterraneo entre los siglos VIII y XII: tras los pasos de los viajeros andalusies, fatimies y bizantino*, in *Colección Estudios*, no 112, Cuenca 2007, pp.141, 144, 151, 152, 153, 159

*mihrâb et érigea (à nouveau) l'ancienne tribune (makçoûra). Dans la kibla des agrandissements il fit ériger une tribune de bois sculpté intérieurement et extérieurement et couronnée d'un chapiteau; longue de soixante-quinze coudées et large de quarante-deux, sa hauteur jusqu'au sommet de ce dernier était de huit coudées. C'est en redjeb (juin-juil. 966) que fut terminé cet agrandissement et que fut érigée la tribune.*"<sup>411</sup>

L'indiscutibile abilità dei mosaicisti bizantini non è l'unica ragione che spinge il califfo a chiamare gli artigiani da Costantinopoli a Cordova, al-Ḥakam voleva legittimare il suo potere come erede degli Omayyadi di Damasco e discendente di 'Abd al-Malik e al-Walīd, che a loro volta avevano chiamato mosaicisti bizantini per decorare la moschea di Damasco e la Cupola della Roccia.<sup>412</sup> I due monumenti trasmettono messaggi precisi attraverso la decorazione: il primo con i paesaggi paradisiaci che secondo Grabar rappresentano idealmente i possedimenti degli Omayyadi, il secondo con una serie di *suras* coraniche su Cristo e la Vergine, per glorificare Teologia islamica in una città simbolo del cristianesimo. Lo stesso fece al-Ḥakam II nelle iscrizioni poste all'interno della moschea, dove sono scelte *suras* precise in difesa dell'ortodossia malikī e la legittimità del califfo come *imam* supremo e protettore della fede<sup>413</sup>. Anche sotto l'aspetto iconografico vi sono delle somiglianze con i mosaici dei due monumenti orientali, riscontrabile oltre che nell'abbondante uso dell'oro anche nell'impiego di elementi di tipo fitomorfo che, in questo caso, è estremamente stilizzato da essere vicino all'astrazione (fig. 134). Dal punto di vista teologico l'uso del mosaico, in particolare dell'oro, era strettamente correlato alla divinità e all'idea di luce come sinonimo di verità, giustizia e intelletto. Insieme al simbolismo legato alla sfera celeste che abbiamo menzionato, aiutava a identificare il Califfo come l'ombra di Dio sulla terra nello svolgimento dei riti religiosi all'interno della moschea, che avevano anche valenza civile. Per entrambe le culture islamica e cristiana orientale questa decorazione è anche legata all'evocazione del mitico trono del re Salomone, descritto come coperto di pietre preziose<sup>414</sup>. L'aggiunta della *macsura*, zona riservata esclusivamente al califfo, fa anch'essa parte del messaggio ideologico che si vuole trasmettere con la fondazione del nuovo califfato, il regnante non è solo un leader politico ma anche una guida spirituale e religiosa, difensore dell'ortodossia religiosa e dell'*imam*. Come sottolineano le iscrizioni, gli Omayyadi si proclamano come gli unici "Emiri dei credenti" come eredi degli Omayyadi d'Oriente.

Il califfo decise di preservare anche le vecchie colonne del *mihrab* precedente, anch'esso è un messaggio simbolico: al-Ḥakam II non vuole solo rifarsi ai suoi antenati in Siria ma anche a quelli locali. Inoltre mantiene lo stesso orientamento della *qibla* verso sud, sebbene non sia diretta verso la Mecca. È l'orientamento che hanno tutte le più antiche moschee di Al-Andalus, dal momento che hanno ripreso l'usanza siriana di collocare la *qibla* a sud in direzione della penisola arabica. Il califfo, informato dai suoi astronomi, sapeva che l'orientamento di la vecchia moschea non era corretta, ma decise di tenerla in modo da non alterare l'eredità dei suoi antenati.<sup>415</sup>

<sup>411</sup> Ibn Idhari, *Histoire de l'Afrique et de l'Espagne, Intitulée Al-Bayano'l-Mogrib (Volume 2)*, traduzione di E. Fagnan, Algeri 1904, pp. 389, 390, 392, 393

<sup>412</sup> Janina M. Safran, 2000, p. 47; S. Calvo Capilla, 2014, pp. 91

<sup>413</sup> O. Grabar, *¿Existen imágenes sagradas en el islam?*, en *La Aljafería y el Arte del Islam Occidental en el siglo XI*, a cura di G. M. Borrás Gualis & B. Cabañero Subiza, Zaragoza 2004, pp. 26-32, S. Calvo Capilla, 2014, pp. 84-86

<sup>414</sup> S. Calvo Capilla, 2014, pp. 89-96; S. Calvo Capilla, *La ampliación califal de la Mezquita de Córdoba: Mensajes, formas y funciones*, en *Goya: revista de arte*, Madrid abril-junio 2008 no 323, p. 94; C. Ewert, 1995, p. 55

<sup>415</sup> C. Ewert, 1995, p. 61; S. Calvo Capilla, 2014, pp. 84, 86-87

Il testo non ne fa menzione ma pare che al-Ḥakam ricevette non solo un mosaicista ma anche 325 tonnellate di tessere<sup>416</sup>, ibn Idhāri ci racconta che l'esperto artigiano era anche incaricato di insegnare agli artigiani locali la sua tecnica, una volta adempiuto al suo dovere tornò in patria insieme alla sua ricompensa, lasciando che i suoi studenti finissero il lavoro. Al-Ḥakam voleva creare, a imitazione di Costantinopoli, un gruppo di artigiani specializzati in mosaici ma non abbiamo altre testimonianze di mosaici coevi o posteriori ascrivibili a questa scuola di mosaicisti. L'arabesco ed il motivo geometrico divennero il tratto davvero distintivo dell'arte islamica non più però attraverso l'impiego di tessere musive ma tramite l'impiego soprattutto dello stucco e dell'arte ceramica, riproducibile in serie<sup>417</sup>.

## 2. Mosaici, *sectile* e ceramiche

L'arte geometrica e l'arabesco sono senza dubbio un tratto caratteristico e peculiare della produzione artistica islamica al pari dell'arte calligrafica, tali composizioni aniconiche che abbiamo potuto apprezzare sottoforma di mosaico non si limitano a questa specifica tecnica ma sono applicate alla decorazione in ceramica, stucco, legno, metallo, pietra, cotto, avorio, all'arte tessile ed alla miniatura. Il divieto delle rappresentazioni figurative nell'ambito religioso ha poi permesso l'affinamento e l'evoluzione di tale tipo di decorazione fino a divenire comune anche nelle costruzioni di tipo religioso; la civiltà islamica è l'unica a dare una continuità a tale tipo di rappresentazione artistica che invece fu limitata a essere arte "di contorno", se non quasi del tutto assente, sia in Europa che nell'Impero Romano d'Oriente. Lontano da essere un'arte di tipo marginale, l'ornamento nella civiltà islamica si può trovare ovunque ed è specialmente evidente nell'architettura dove l'elemento decorativo è predominante, un atteggiamento che è stato definito come un vero e proprio *horror vacui* dagli orientalisti dell'epoca coloniale<sup>418</sup>.

Grabar suddivide l'ornamentazione islamica in tre tipologie: floreale, geometrico e misto. Il primo si riferisce alle palmette, i girali d'acanto, le viti e le rosette derivanti principalmente dall'arte grecoromana e da quella sasanide, repertorio largamente usato agli albori dell'Islam; il secondo tipo deriva anch'esso dall'arte pre-islamica ed è rielaborato via via in maniera sempre più originale, anche trasferendo i motivi tipicamente musivi su nuovi media come lo stucco; il terzo gruppo si compone di forme miscelanee che non possono essere inserite nelle prime due categorie<sup>419</sup>. L'arabesco si pone a metà tra il geometrico ed il floreale e, contrariamente a quanto possa far intendere il nome, non è una parola derivante dall'arabo ma bensì dall'italiano "arabesco", che sta a indicare una decorazione formata da motivi vegetali ripetuti e intrecciati; l'origine etimologica tradisce un'origine chiaramente non strettamente orientale, difatti questo tipo di decorazione così peculiare dell'arte islamica è un retaggio romano, assolutamente lampante se si pensa ai diversi esempi di decorazione fitomorfa che abbiamo visto fin'ora, passando da Roma, a Ravenna sino a Gerusalemme, Damasco e la Giordania, dove è abbondante l'uso dei girali di acanto che sono alla base dell'arabesco. La Cupola della Rocca è comunemente considerato il punto di partenza di tale arte (fig. 135) e gli Omayyadi di Cordova riutilizzarono a loro volta il linguaggio figurativo siriano

<sup>416</sup> A. Naser Eslami in A.C. Quintavalle (a cura di), 2007, p. 483

<sup>417</sup> X. Barral i Altet, *Volte e tappeti musivi in Occidente e nell'Islam*, in *Il Mosaico*, a cura di C. Bertelli (a cura di), p. 168

<sup>418</sup> O. Grabar, 1973, pp. 190-191, 198; M. Keene, S. Kaoukji, *Arte della civiltà islamica: al-Fann : la collezione al-Sabah, Kuwait : Milano, Palazzo Reale, 21 ottobre 2010-30 gennaio 2011*, Milano 2010, pp. 199, 201

<sup>419</sup> O. Grabar, 1973, pp. 195-196



a cui erano strettamente legati<sup>420</sup>. La prima fase, cosiddetta "di formazione" era ancora largamente debitrice dell'arte precedente, a questa fase ne segue "di integrazione" a partire dal X secolo dove si andarono ad assumere forme via via forme sempre più astratte, l'area di Samarra iniziò a sviluppare uno stile proprio già dal IX secolo nella decorazione a stucco che fu fondamentale per lo sviluppo dell'arte islamica<sup>421</sup>. Creswell suddivise l'arabesco in stile A, B e C che sono in sequenza dal più naturalistico al più astratto, ciò non sottintende a un ordine cronologico nell'utilizzo perché i tre stili sono usati anche in contemporanea tra loro: lo stile A è il più legato all'arte tardoantica l'elemento principale è costituito dal tralcio e dalla foglia. Lo stile B presenta qualche elemento di astrazione come l'utilizzo di puntini decorativi e foglie non attaccate a uno stelo, e predilige l'utilizzo della semipalmetta. Lo stile C è il più diffuso a Samarra (fig. 136) perché prevedeva l'utilizzo di una tecnica che permetteva la produzione in serie di pannelli, è detto anche *bevelled style*, "stile del taglio obliquo". È lo stile più astratto in cui gli elementi fitomorfi sono ridotti a una serie di linee curve terminanti in una spirale e dalla ripetizione modulare<sup>422</sup>. La vite, il fiore, l'elemento vegetale in genere non è rappresentato in maniera realistica ma stilizzata, scomponendo e ricomponendo gli elementi al fine di creare un'immagine più astratta che reale, ma comunque riconoscibile come elemento di tipo fitomorfo. In questo senso l'arabesco è a metà tra motivo floreale e geometrico. La ripetizione modulare e simmetrica del motivo ad arabesco e di quello geometrico risultava decisamente d'impatto e allo stesso tempo era molto pratica per la copertura di grandi superfici parietali<sup>423</sup>. Dal punto di vista simbolico l'elemento vegetale, a volte associato all'utilizzo di animali, generalmente si connette all'idea dell'Albero della Vita, dell'Eden e dell'abbondanza<sup>424</sup>.

Lo sviluppo e la diffusione maggiore del motivo arabescato si ebbe tra XII e XIII secolo, quando arrivò ad essere usato sostanzialmente per qualunque manufatto ed arrivando a un notevole grado di raffinatezza ed elaborazione. Nel XIII secolo i contatti con le popolazioni mongole apportarono motivi d'ispirazione cinese all'interno dell'arabesco, creando la forma a noi maggiormente nota a metà tra il geometrico ed il vegetale che ebbe una grande fortuna nel Rinascimento europeo<sup>425</sup>. La "fase finale" della maturazione artistica si ebbe tra XIV e XVII secolo specialmente in Persia ed Asia centrale, con alcune commistioni derivate dall'arte cinese<sup>426</sup>.

L'elemento puramente geometrico compare anch'esso già agli albori dell'Islam e divenne presto uno dei motivi dominanti dell'arte islamica, per poi diffondersi dal Marocco all'Egitto, dalla Persia all'Anatolia<sup>427</sup>. L'intreccio geometrico romano e tardoantico è spesso basato sull'utilizzo di un nastro annodato e che venne molto impiegato dagli Omayyadi, nell'arte islamica successiva tale nastro scomparve favorendo l'accostamento di forme geometriche<sup>428</sup>. Le composizioni dei primordi mostrano un uso di forme semplici come rombi cerchi e quadrati<sup>429</sup>, e che divennero sempre più

<sup>420</sup> O. Grabar, 1973, pp. 191-192, 195; M. Keene, S. Kaoukji, 2010, p. 225; G. Curatola, G. Scarcia, 2001, p. 41; L. Mecarelli Stufiera, *E l'arte si versò nel codice. Modelli decorativi di manoscritti islamici*, in "Libri islamici in controllo: ricerche, modelli, esperienze conservative" a cura di V. Sagaria Rossi, Roma 2008, p. 50

<sup>421</sup> E. Baer, 1998, pp. 7

<sup>422</sup> V. Cabiale, *Gli stucchi di Samarra: osservazioni sull'origine del c.d. Stile C*, in "I solai in gesso. Giochi artistici d'ombra dal Monferrato", a cura di O. Musso, Roma-Bagnasco di Montafia (AT) 2011, pp. 351-352

<sup>423</sup> G. Curatola, G. Scarcia, 2001, pp. 41-42

<sup>424</sup> E. Baer, 1998, pp. 90, 93

<sup>425</sup> H. Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, traduzione di M. Gregorio, Torino 2010, pp. 50-51

<sup>426</sup> E. Baer, 1998, pp. 7, 15, 23

<sup>427</sup> G. Curatola, G. Scarcia, 2001, pp. 39

<sup>428</sup> T. Burckhardt, 2002, p. 80

<sup>429</sup> O. Grabar, 1973, p. 198;

complesse a partire dal IX secolo grazie ai raggiungimenti che gli eruditi della corte abasside raggiunsero nei campi della matematica, della geometria e delle scienze in generale<sup>430</sup>. Molto utilizzato era anche il cerchio, già a partire dagli Omayyadi, la forma si prestava alla realizzazione di disegni semplici o complessi, spesso i cerchi ripetuti erano interrotti ed intrecciati tra di loro creando un effetto di movimento attorno a più assi. Tra gli esempi di epoca omayyade troviamo i mosaici di Qusayr 'Amra e Khirbat al-Mafjar, e le grate delle finestre di Qasr al-Hair al-Gharbi e della Moschea di Damasco (fig. 137).<sup>431</sup>

Specialmente tra il X ed il XVI secolo<sup>432</sup> il cerchio fu alla base delle decorazioni geometriche più complesse costuite dalla suddivisione dello stesso, volto a creare un modulo poligonale ripetuto.<sup>433</sup>

Il cerchio è divisibile di base in tre, quattro e cinque parti, tale divisione può essere ulteriormente incrementata con la divisione nei multipli in sei, otto, dieci, dodici e sedici parti. Il cerchio non venne più utilizzato in modo esplicito ma sottinteso, come base perfetta e simbolicamente legata a Dio che è presente all'interno di ogni forma esistente<sup>434</sup>. Avendo a disposizione strumenti elementari come riga e compasso il cerchio risultava un ottimo punto di partenza per ottenere un disegno regolare senza ricorrere a calcoli troppo complessi, realizzando una forma poligonale semplice e regolare iscritta nel cerchio è possibile ottenere forme via via più complesse unendone i vertici, il primo stadio è la forma a "stella", quello più complesso è a "rosetta" (fig. 138). Ad esempio la divisione in otto parti è la più diffusa perché forse sottintende ai primi otto seguaci di Maometto, inoltre compare già agli albori dell'Islam nella pianta della Cupola della Rocca<sup>435</sup>. Nell'arte decorativa gli ottagoni possono diventare stelle a otto punte o rosette ad otto petali, e così per tutte le forme. La divisione in sei è la più semplice perché ottenibile attraverso il raggio, assieme a quella in dodici parti sottintenderebbe un significato di tipo cosmologico: sei sono i giorni della creazione mentre dodici sono i segni zodiacali delle costellazioni che il sole attraversa durante un anno<sup>436</sup>. La divisione in cinque e dieci parti è invece quella che fa comprendere il nesso tra arte islamica ed arte classica: essa corrisponde infatti alla regola aurea di derivazione classica, che si riconduce al pentagono; venne spesso impiegata dai romani in architettura e anche nella decorazione musiva, compresa quella della Siria, da cui gli Omayyadi appresero la decorazione geometrica<sup>437</sup>. È stato inoltre scoperto come tale suddivisione stia alla base del cosiddetto piastrellato *girih* (fig. 139), ovvero una serie di cinque poliedri equilateri di forme diverse nati a partire da una stella decagonale, i quali possono essere accostati tra loro in un'infinita varietà di soluzioni. Tale decorazione, sviluppatasi assieme all'arabesco ed incrociandosi con esso, in persiano prende il nome di *girih* che significa letteralmente "nodo", e nasce a Baghdad attorno all'XI secolo. Già il nome tradisce il legame con i pavimenti classici e tardoantichi a nodi, ampiamente utilizzati

<sup>430</sup> M. R. Embi, Y. Abdullahi, *Evolution of Islamic Geometrical Patterns in Global Journal Al-Thaqafah* Vol. 2 Issue 2, Universiti Sultan Azlan Shah December 2012, p. 28

<sup>431</sup> E. Baer, 1998, pp. 44-46

<sup>432</sup> Ibidem, p. 47

<sup>433</sup> Per approfondire la ripartizione del cerchio e la creazione della griglia geometrica dal punto di vista aritmetico e scientifico si vedano K. Critchlow, *Islamic patterns : an analytical and cosmological approach*, Londra 2001 (prima edizione 1976) e I. El-Said, *Islamic Art and Architecture. The system of geometric design*, Reading 1993

<sup>434</sup> T. Burckhardt, 2002, p. 81

<sup>435</sup> T. Burckhardt, 2002, p. 31

<sup>436</sup> T. Burckhardt, 2002, p. 81; M. R. Embi, Y. Abdullahi, 2012, p. 29; L. Mecarelli Stufiera, 2008, p.55; K. Critchlow, 2001, pp. 57-58

<sup>437</sup> T. Burckhardt, 2002, p. 81; L. Mecarelli Stufiera, 2008, pp. 54-55, 57-58

in epoca omayyade, a cui tale decorazione si ispira però togliendo l'elemento curvilineo a favore delle linee rette<sup>438</sup>.

La composizione nata da tale suddivisione può essere letta solo in una relazione tra le parti, che concorrono a creare un insieme unitario e simmetrico, centrando il disegno anche attorno a più figure. La ripetizione modulare del disegno è solitamente volta a suggerire una potenziale ripetizione infinita in qualunque direzione, al di là della superficie, e senza un vero e proprio punto focale creando un effetto caleidoscopico; lo sguardo dell'osservatore è così libero di vagare all'interno dell'opera secondo il punto di vista che preferisce, creando suggestioni sempre nuove<sup>439</sup>. Nel caso della ripetizione modulare del motivo a "stella" o "rosetta" su di un soffitto esso sta a indicare la moltitudine del firmamento, creando un movimento vorticoso che richiama al ruotare delle costellazioni, tale decorazione è particolarmente usata nelle cupole in quanto simbolo della sfera celeste per via della sua forma emisferica<sup>440</sup>. Tale motivo potenzialmente infinito è applicabile a un gran numero di manufatti artistici come le grate lignee, i tappeti (specialmente persiani) e i rivestimenti in ceramica<sup>441</sup>.

Quest'ultima divenne tra i metodi decorativi privilegiato dell'arte islamica assieme allo stucco, sono diversi gli usi della ceramica la quale può essere utilizzata come un inserto fra i mattoni, come mattonella di diverse forme o come "mosaico ceramico" (fig. 140)<sup>442</sup>. Il rivestimento con mattonelle ceramiche è utilizzato per coprire ampi spazi di superficie architettonica, sia nelle forma più semplice (quadrata o rettangolare) che in quelle complesse (a stella, esagonali o ottagonali) le mattonelle sono accostate ai lati, nel secondo caso facendo combaciare le forme distinte. Possono essere decorate singolarmente con un motivo autonomo oppure possono andare a comporre un disegno unitario come in un puzzle<sup>443</sup>. Più complessa è la realizzazione del "mosaico ceramico", ottenuto tagliando una lastra cotta e invetriata in forme diverse che andranno poi a essere incastrate, le tessere possono essere utilizzate per coprire sia piccole che grandi superfici, applicando le lastre su pannelli di stucco poi giustapposto alla muratura<sup>444</sup>.

La tecnica ceramica era già nota in epoca antica, in Egitto e Mesopotamia, ma iniziò a diffondersi nell'arte islamica a partire dal IX secolo con gli Abassidi, in concomitanza con l'abbandono della tecnica musiva; potrebbe esistere, come no, un collegamento di tipo politico tra i due avvenimenti, essendo l'arte musiva ampiamente utilizzata dalla dinastia Omayyade ormai caduta forse era un modo per gli Abassidi di creare un nuovo linguaggio visivo che li distinguesse dai predecessori. Allo stesso modo in cui gli Omayyadi si avvalsero dell'arte romana e sasanide per creare continuità e come la scelta di al-Hakam di realizzare una decorazione musiva di Cordova fosse legata al suo volere di richiamare la sua opera a quella dei suoi antenati di Siria.

L'uso della ceramica si diffuse in tutto l'impero, tra i più antichi esempi troviamo il rivestimento del mihrab della moschea di Sidi 'Uqba a Qayrawan (prima costruzione del 670 d.C., ricostruita a partire dall'836), incorniciato da 139 mattonelle quadrate di ceramica invetriata con una decorazione geometrica individuale (fig. 142)<sup>445</sup>. Risalgono all'862-63 e sono tra i primi esempi di ripetizione

<sup>438</sup> H. Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, traduzione di M. Gregorio (ed. or. München 2008) Torino 2010, pp. 50-51, 124, 118

<sup>439</sup> O. Grabar, 1973, pp. 198-199; G. Curatola, G. Scarcia, 2001, p. 40

<sup>440</sup> E. Baer, 1998, pp. 100-104

<sup>441</sup> G. Curatola, G. Scarcia, 2001, p. 40

<sup>442</sup> G. Curatola, G. Scarcia, 2001, p. 79

<sup>443</sup> Ibidem, p. 89

<sup>444</sup> Ibidem, p. 96

<sup>445</sup> M. R. Embi, Y. Abdullahi, 2012, p. 30

geometrica sebbene non vadano a comporre un insieme unitario, si pensa siano state importate proprio dalla capitale Abasside, Samarra, permettendoci di ricostruire la decorazione utilizzata in quell'area all'epoca di cui oggi sono stati scavati solo frammenti<sup>446</sup>. Altri esempi coevi che possono essere utili in tal senso sono decorazioni geometriche in stucco che impreziosiscono la moschea di Ibn Tulun in Egitto (876-79 d.C.), qui si possono rintracciare tra i primi esempi dell'utilizzo della stella a otto e sei punte, mentre le prime rosette a otto e dodici petali sono rintracciabili negli stucchi del Palazzo Abbaside di Baghdad (1179-1230) e della madrasa di Mustansiriya (1233)<sup>447</sup>.

Oltre allo stucco e alla ceramica la decorazione geometrica veniva realizzata anche attraverso l'utilizzo dell'intaglio geometrico nei rivestimenti in marmo, il *sectile* romano, era noto anche agli islamici sia per l'utilizzo pavimentale che parietale. Il *sectile* e la ceramica possono essere messe in stretta relazione attraverso l'utilizzo similare anche nelle decorazioni, troviamo diversi esempi tra XIII e XV secolo, il più antico in questo senso è il rivestimento del mihrab della madrasa al-Firdaws di Aleppo (1233-36) (fig. 143), risalente alla dinastia Ayyubide, costituito da un motivo ad intreccio sinuoso che nella parte superiore forma stelle a otto punte. L'utilizzo del intaglio marmoreo fu caratteristico soprattutto dinastia mamelucca regnò su Siria ed Egitto tra il 1250 ed il 1517, per quasi tre secoli fu tra le più prolifiche in campo artistico grazie ad un governo ed un'economia stabili. Lo stile mamelucco è influenzato da diverse culture tra cui i predecessori Ayyubidi, l'arte di al-Andalus e quella siculo-normanna. Due esempi eccezionali, entrambi in Egitto, sono il mausoleo del Sultano al-Manṣūr Qalāwūn (1284-85) è rivestito con degli impressionanti intagli geometrici di pietre dure (fig. 144), assieme a decorazioni in legno, stucco ed affresco. I vari disegni geometrici si compongono di una serie di stelle a sei, otto e dodici punte, assieme ai primissimi esempi dell'uso di stelle a dieci punte nella zona del mihrab<sup>448</sup>. Al suo interno si può ammirare uno dei rari esempi di mosaici islamici successivi al X secolo di una tipologia che richiama il tardoantico (fig. 145): un vaso da cui si dipanano girali di vite con grappoli in madreperla e fiori. Affine è la decorazione della tomba di Baybars nella madrasa Al-Zahiriyah a Damasco (1277), voluta sempre dal sultano Qalāwūn, con intagli marmorei ed un fregio musivo chiaramente ispirata all'iconografia della Gran Moschea omayyade con un fondo oro su cui si stagliano alcuni edifici fiancheggiati da alberi (fig. 146). Si è ipotizzato un utilizzo delle stesse maestranze damaschine per entrambi i mosaici<sup>449</sup>.

Un altro esempio di utilizzo di *sectile* è costituito dal pavimento della madrasa del complesso di Sultan Hassan (1356-63) composto di un'intreccio geometrico di forme diverse realizzate in marmi policromi (fig. 147)<sup>450</sup>; l'apparato decorativo generale sia della *madrasa* che della moschea rappresenta uno stadio ulteriore nella realizzazione di intrecci geometrici, combinando insieme diverse stelle e rosette<sup>451</sup>. In marmo e madreperla è il pannello parietale appartenente al Mausoleo di Barbay (1432) e oggi al Museo del Cairo, caratterizzato dalla ripetizione di croci ed ottagoni poligoni a incastro<sup>452</sup>.

L'utilizzo del mosaico ceramico adotta gli stessi principi del *sectile* ma è più economico e semplice da realizzare. La tecnica è diffusa un po' in tutte le terre dell'islam (Persia, Anatolia, India, Spagna e

<sup>446</sup> G. Curatola, G. Scarcia, 2001, p. 79

<sup>447</sup> M. R. Embi, Y. Abdullahi, 2012, p. 30

<sup>448</sup> G. Curatola, G. Scarcia, 2001, pp. 54-55; M. R. Embi, Y. Abdullahi, 2012, pp. 31, 33

<sup>449</sup> F.B. Flood, 1997, p. 67

<sup>450</sup> G. Curatola, G. Scarcia, 2001, pp. 54-55; Per approfondire: G. Haider, M. Moussa, *Explicit and Implicit Geometric Orders in Mamluk Floors: Secrets of the Sultan Hassan Floor in Cairo*, in *Nexus V: Architecture and Mathematics*, Firenze 2004, pp. 93-104

<sup>451</sup> M. R. Embi, Y. Abdullahi, 2012, p. 33

<sup>452</sup> E. Baer, 1998, p. 49

Nord Africa) tra XIII e XV secolo. Nella zona della Persia l'utilizzo del mosaico ceramico è composto prevalentemente da arabeschi e motivi vegetali, la gamma cromatica non è ampia, il colore più utilizzato è il turchese, seguito dal blu e dal bianco; Spagna e Nord Africa si caratterizzano invece per la decorazione prevalentemente geometrica, utilizzando l'arabesco negli stucchi. Tra i primi esempi di mosaico ceramico troviamo proprio gli *alicatados* spagnoli, i cui più celebri si trovano all'Alhambra di Granada e nell'Alcazar di Siviglia, pannelli composti di differenti motivi stellari e poligonali, principalmente a sei, otto, dodici e sedici punte, dai colori brillanti (bianco, azzurro, giallo, verde, bruno), associati ad esempi di intreccio geometrico ed arabesco in stucco, legno e pietra (figg. 140, 141). Anche in Marocco si diffuse questo tipo di decorazione prendendo il nome di *zellige*, tra gli esempi più antichi troviamo le madrasa al-'Attarin (1323-25) e Bu Inaniyya (1350-51) di Fez<sup>453</sup>.

---

<sup>453</sup> G. Curatola, G. Scarcia, 2001, pp. 96-97; M. R. Embi, Y. Abdullahi, 2012, p. 38

## Capitolo V. L'estetica bizantina e islamica

### 1. L'estetica e la bellezza nelle due culture

Un punto di partenza per comprendere sia l'estetica bizantina che quella islamica può essere Plotino, in questo senso il filosofo creò un programma preciso per l'arte: gli oggetti dovrebbero essere rappresentati senza imperfezioni, perfettamente illuminati, nello stesso piano prospettico e chiari in tutti i loro dettagli, senza le deformità causate dalle ombre e dalla prospettiva. Queste regole sono state applicate nell'arte cristiana delle origini e si sono mantenute in seguito nell'estetica medievale occidentale ed orientale, poiché sappiamo che l'arte islamica deve molto all'arte bizantina per questa ragione riflette ancora alcune di queste regole. Nella cultura aniconica islamica, in un primo momento, la pittura si è ispirata a Plotino e riguardava elementi concreti, ma poi le forme naturali sono state sostituite da forme geometriche o stilizzate, trascendendo i fenomeni materiali per realizzare una contemplazione più interiore che può raggiungere una comunione con la divinità stessa<sup>454</sup>.

Gran parte dell'estetica bizantina si fonda sull'eredità ellenistico-romana di cui Costantinopoli si fece custode per tutta la durata della civiltà bizantina, ciò è testimoniato dalle reminiscenze classiche presenti nella sua arte e dalla salvaguardia dei testi antichi. La filosofia estetica bizantina ha le sue basi nel pensiero stoico, gnostico e neoplatonico, tenendo ovviamente al centro i principi del cristianesimo<sup>455</sup>. La filosofia di Plotino ebbe una grande influenza su quella cristiana, il quale affermò che il fine dell'uomo è il cammino verso la conoscenza dell'Uno, il principio creatore, fino all'immedesimazione con esso in una sorta di deificazione. Principi in cui i cristiani, con la loro dottrina, potevano facilmente identificarsi<sup>456</sup>.

I primi pensatori cristiani sintetizzarono la filosofia antica con i saperi biblici, avendo come fine ultimo la gnosi, il sapere; seguendo la filosofia classica per cui non esista nulla di inconoscibile. Come scrisse Clemente d'Alessandria (ca 150-215 d.C.), uno dei Padri della Chiesa, la conoscenza cristiana è basata sulla fede e ha come obiettivo ultimo la salvezza, che può avvenire attraverso la conoscenza del principio creatore, cioè Dio, la gnosi suprema; la sapienza sarebbe dunque una forma di elevazione spirituale dell'uomo, unico essere in grado di raggiungere la salvezza in quanto dotato di un'anima, che gli permette di pensare e di conoscere il mondo che lo circonda attraverso il ragionamento<sup>457</sup>. La differenza con il pensiero classico sta però nell'inconoscibilità di Dio, già Clemente lo affermava e nei secoli questo atteggiamento si andò sedimentando, delineando l'idea di un principio divino inconoscibile, a cui la mente umana non può accedere razionalmente; questo però non deve scoraggiare il fedele dal cercare di avvicinarsi il più possibile al sapere pur nell'impossibilità di descrivere il divino<sup>458</sup>. Pseudo-Dionigi l'Aeropagita (V o VI secolo) affermò chiaramente l'insufficienza del pensiero logico quando si tratta di comprendere ciò che è trascendente, delineando un netto confine tra due livelli di esistenza: quello terreno e quello celeste. Quest'ultimo era il mondo perfetto, il mondo delle idee dove ogni oggetto terrestre trovava il suo prototipo ideale, per comprendere quest'ultimo si deve rinunciare al sapere, liberando la mente da

<sup>454</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia de la estética I. La estética antigua.*, Madrid 1987, p. 200; H. Belting, 2010, p. 39

<sup>455</sup> V.V. Byckov, *L'Estetica Bizantina*, traduzione di F. S. Perillo, Lecce 1983, pp. 12, 14-16

<sup>456</sup> Ibidem, p. 30

<sup>457</sup> V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, traduzione di G. Fossati, Torino 2014 (prima edizione 1948-49, prima edizione in italiano 1967), p.22; V.V. Byckov, 1983, pp. 23-25

<sup>458</sup> V.V. Byckov, 1983, pp. 26-27, 42-43

ogni condizionamento terreno per potersi dare all'esperienza mistica<sup>459</sup>. Ciò è possibile attraverso i Sacramenti (battesimo, eucarestia e cresima) ed attraverso la liturgia, intesa anche come piacere estetico ed emozionale (Filone di Alessandria)<sup>460</sup> e piena di messaggi simbolici a partire dal luogo di culto, cui struttura e apparato decorativo richiama allusivamente al mondo ultraterreno<sup>461</sup>. Le immagini ed i simboli giocano un ruolo essenziale per il raggiungimento della Verità perché strumento di conoscenza fondamentale e mezzo indispensabile affinché l'Uomo possa intraprendere il cammino spirituale<sup>462</sup>; anch'esse sono un'esperienza visiva, estetica, e fanno parte del cammino che porta alla comunione con Dio in quanto sua manifestazione fisica nel mondo sensibile<sup>463</sup>. Rifacendosi alle idee di Plotino, per i Bizantini le immagini non andavano semplicemente "viste" ma andavano "lette", implicando una predisposizione interiore dell'anima che permettesse all'osservatore di andare al di là del valore formale dell'immagine e della sua eventuale somiglianza con la divinità<sup>464</sup>. La *mimesis* non è da intendersi in maniera superficiale, esse imitano l'idea-prototipo dell'oggetto rappresentato e quindi la sua essenza, tanto più l'immagine riesce ad avvicinarsi all'idea tanto più l'immagine è apprezzata perché permette di avvicinarsi a Dio<sup>465</sup>.

Gli eruditi islamici avevano un'atteggiamento simile rispetto alla questione della *mimesis* ma adottarono soluzioni più radicali. Alhazen (matematico, astronomo e fisico che visse tra il X e l'XI secolo, periodo in cui si diffusero ampiamente le decorazioni geometriche) discute le immagini nel suo *Kitāb al-Manāẓir* ("Libro sulla teoria della visione"), un trattato sull'ottica: le immagini non si formano nell'occhio ma nell'immaginazione e appartengono ai sensi interiori, quindi ciò che noi vediamo sono immagini mentali. Ecco perché la riproduzione delle immagini del mondo sensibile sarebbe la produzione di "idoli" e sarebbe ingannevole, lo stesso affermò Platone ma le soluzioni adottate per alleviare questo problema sono diverse: per Platone un esempio di arte "giusta" è quella egizia, che riproduce l'idea di un oggetto o di un essere umano senza *mimesis* esattamente come fanno i bizantini, mentre i musulmani tendono maggiormente all'astrazione<sup>466</sup>.

L'arte sacra cristiana, in tutte le sue forme, inizia a delinearci a partire dal VI secolo, non a caso è in questo periodo che venne eretta l'impressionante fabbrica di Santa Sofia; la quale, come altri luoghi di culto, concentra il programma iconografico sulla comunicazione del dogma cristologico secondo vari livelli di lettura<sup>467</sup>. Il livello più basilico è in forma didattica ed accessibile a qualunque fedele, il secondo livello è di tipo simbolico e presuppone una conoscenza del linguaggio allegorico dei testi sacri. Il simbolo permette di effettuare un'associazione mentale tra l'immagine e l'idea quando non è possibile rappresentarla in maniera più concreta. Tale linguaggio simbolico si basa sulle pitture criptiche delle catacombe paleocristiane, che si avvalevano anche della tradizione letteraria classica<sup>468</sup>. Il simbolo è fondamentale per accedere alla Verità assoluta, in quanto il suo essere misterioso e allegorico lo rende adatto a spiegare ciò che non può essere spiegato né a parole né attraverso l'arte figurativa<sup>469</sup>. Un terzo livello attribuiva invece un'energia miracolosa e divina alle

<sup>459</sup> V. Lazarev, 2014, p. 21; V.V. Byckov, 1983, pp. 47-48

<sup>460</sup> V. Lazarev, 2014, p. 21; V.V. Byckov, 1983, pp. 57-63, 112

<sup>461</sup> V. Lazarev, 2014, p. 25

<sup>462</sup> V.V. Byckov, 1983, pp. 152-153

<sup>463</sup> Ibidem, pp. 54-55

<sup>464</sup> Ibidem, p. 100

<sup>465</sup> V. Lazarev, 2014, p. 27

<sup>466</sup> H. Belting, 2010, pp. 42-43, 101, 103

<sup>467</sup> V.V. Byckov, 1983; pp. 65-66, 70

<sup>468</sup> Ibidem, pp. 71-72, 76-77

<sup>469</sup> Ibidem, p. 145

immagini, assottigliando il confine tra la rappresentazione e l'oggetto stesso della rappresentazione, si diffusero ad esempio icone sacre "non create da mano umana" (*acheiropoietos*). Cristo, la Vergine o un santo erano realmente presenti nell'immagine e per questo aveva diversi effetti taumaturgici: toccare le icone poteva avere effetti curativi, ed inoltre rivestivano spesso il ruolo di palladi delle città di età ellenisitico-romana, proteggendone le mura dagli invasori.

Importante era il concetto di isomorfia, ovvero la raffigurazione della divinità doveva corrispondere a dei canoni precisi per essere considerata un'icona sacra. Tale canone prevedeva che l'immagine si ponesse a metà tra i due piani dell'esistenza, non era simile al mondo terreno ma nemmeno a quello spirituale; essendo riflesso sensibile del secondo le immagini avevano una composizione fissa e immutabile come lo è l'essenza dell'idea, il mondo metafisico, reso attraverso una similitudine deformata con il mondo terreno priva di connotazioni realistiche e avulsa dalle leggi fisiche, in cui spazio e tempo non esistono; per questo nell'arte bizantina non abbiamo proporzione nei corpi, profondità e concretezza nelle figure<sup>470</sup>. Nel pensiero di Gregorio di Nissa (335-394) si può trovare la base del pensiero estetico bizantino per quanto concerne l'arte figurativa, il quale a sua volta si fondava su idee filosofiche classiche tra cui quelle di Platone, Aristotele e Plotino. Per il filosofo l'immagine conteneva al suo interno l'idea (*eidos*) infusa nell'opera dall'artista, ma il rapporto di *mimesis* tra oggetto rappresentato e idea originaria non avrebbe nessuna connotazione negativa (a differenza di quanto affermava Platone) in quanto tutte contenti "l'immagine intellettiva" e manifestazione sensibile della divinità, il che permette di accedere alla conoscenza e ponendo l'arte (scultorea, pittorica o musiva) allo stesso livello della filosofia<sup>471</sup>.

Il mistico Ibn 'Arabi (1165-1240) espresse bene la differenza tra l'arte islamica e quella cristiana orientale nelle sue *Rivelazioni meccane (al-Futūḥāt al-Makkiyya)*:

"I Bizantini hanno sviluppato l'arte della pittura alla perfezione perché, per essi, la natura singolare di nostro Signore Gesù, quale è espressa nella sua immagine, è il supporto per eccellenza della concentrazione sull'Unità divina."<sup>472</sup>

Rifacendosi anch'essi all'Uno plotiniano, e in generale dalle stesse basi grecoromane, i filosofi islamici arrivarono a conclusioni artistiche totalmente differenti: nel breve passaggio è esplicitata la differente concezione islamica dell'impossibilità di rappresentare l'unità, che viene scomposta in diversi frammenti ripetuti infinitamente attraverso un utilizzo estensivo dell'ornamento. Il gusto che la civiltà islamica ha per la decorazione è qualcosa di profondamente spirituale e inseparabile dalla religione, come scrive Joaquin Lomba Fuentes:

"el Islam tiene en su misma médula una profunda y clara vocación por la belleza, con lo cual, el arte no es un añadido externo al contenido religioso ni una forma de dar culto y honrar a Dios sino una manera de vivir en profundidad la religión misma"<sup>473</sup>

Il concetto di bellezza è notorio che sia preminente nella filosofia estetica bizantina, ma è fondamentale anche in quella islamica. Essa è associata al concetto di "bene" o "buono"

<sup>470</sup> V. Lazarev, 2014, pp. 27-28; V.V. Byckov, 1983; pp. 73-74; 169-170

<sup>471</sup> V.V. Byckov, 1983, pp. 142-143, 154-155

<sup>472</sup> T. Burckhardt, 2002, p. 50

<sup>473</sup> J. Lomba Fuentes, *El papel de la belleza en la tradición islámica en Anales de seminario de filosofía vol. 17*, Madrid 2000, p. 38



(*kalokagathia* καλοκαγαθία), idea nata in epoca classica secondo cui alla perfezione esteriore è associata quella morale, la bellezza dell'anima riflette la bellezza corporea. Il termine greco è costituita dalle parole "bello" (*kalos* καλός) e "buono" (*kagathos* κάγαθός), per i Greci la bellezza è collegata con le buone azioni, con la virtù, per tanto esiste una complementarità tra "bello" e "buono": la bellezza non può che essere buona e ciò che è buono è necessariamente bello<sup>474</sup>.

L'idea si associa alla *pankalia*, nata dagli stoici e che ha avuto una continuità nella teologia cristiana e islamica. Posidonio ha scritto:

"Il mondo è bello, e ciò risulta evidente per la sua forma, il suo colore e la varietà degli astri nel mondo, il mondo è sferico e questa è la migliore di tutte le forme ... e il suo colore è bello ... ed è bellissimo per la sua grandezza. In realtà, è bello tutto ciò che contiene tutte le cose della natura, come un animale e un albero. Anche questi fenomeni completano la bellezza del mondo"<sup>475</sup>

Il mondo che Dio ha creato con la sua bontà è in sostanza bello, perfetto e ordinato; pertanto, se il mondo è la creazione di Dio e Dio ama la bellezza, nulla al mondo può essere brutto. Ciò significa che Dio stesso è a sua volta sia bello che buono, le radici di questo parallelismo sono profonde e si trovano nella Grecia antica, la cui filosofia era molto ben conosciuto dagli studiosi arabi.

Nella cultura bizantina il bello è una forma di conoscenza in quanto attrae l'uomo verso il divino, il quale testimonia la sua esistenza attraverso la bellezza e l'armonia della natura<sup>476</sup>. Qui si apre un conflitto specialmente per quanto riguarda la sfera artistica, secondo una corrente di pensiero la bellezza fisica del corpo riflette quella interiore per tanto anche la rappresentazione artistica dev'essere gradevole allo sguardo; un'altra corrente invece ritiene la bellezza esteriore ingannevole e fonte di pensieri anche peccaminosi, che distraggono da quella che è la perfezione interiore e non dando un vero nutrimento all'anima<sup>477</sup>.

Secondo Pseudo-Dionigi la bellezza divina assoluta è anche forza creatrice, è origine di tutto ma anche fine ultimo dell'esistenza, in contrapposizione al "brutto" che è sinonimo del "male"<sup>478</sup>. Per i primi pensatori cristiani, come Clemente d'Alessandria, la bellezza del corpo non doveva essere offuscata dal lusso e dall'opulenza, considerati un inganno; pensiero coerente con il cristianesimo delle origini, che aveva presa soprattutto all'interno dei ceti meno abbienti<sup>479</sup>.

L'arte e la bellezza hanno un importante significato religioso anche nell'islam in quanto lo stesso profeta Maometto disse: "Dio è bello e ama la bellezza", ed è per questo che l'uomo deve cercare l'abbellimento di se stesso e delle opere che egli crea<sup>480</sup>. Diversi *sufi* hanno trattato il concetto di bellezza, ibn Abi Hayala di Tlemcen (mistico letterario, giurista e algerino vissuto nel XIV secolo)<sup>481</sup> affermò che la bellezza è la prima felicità dell'uomo, e anche un mezzo importante per raggiungere Dio stesso. Ma questo godimento della bellezza non è qualcosa di superficiale, dobbiamo fare lo sforzo di guardare alla bellezza formale (bellezza manifesta: *zāhir*) cercando la

<sup>474</sup> V.V. Byckov, 1983, p. 90

<sup>475</sup> W. Tatarkiewicz, 1987, p. 203

<sup>476</sup> V.V. Byckov, 1983 pp.79, 84

<sup>477</sup> Ibidem, pp. 92-93, 97

<sup>478</sup> Ibidem, pp. 95, 103

<sup>479</sup> Ibidem, pp. 90-91

<sup>480</sup> J. Lomba Fuentes, 2000, p. 42

<sup>481</sup> J. M. Puerta Vilchez, *El amor supremo de Ibn al-Jatib en Actas del Ier Coloquio Internacional sobre Ibn al-Jatib: Loja, 28 y 29 de octubre de 2005*, Granada 2007, p. 7

bellezza intrinseca (bellezza nascosta: *bāṭin*) con tutti gli strumenti che l'uomo possiede. Similmente Ibn Hazm di Cordova (filosofo e teologo del secolo X-XI) scrisse che la bellezza interiore deve manifestarsi esternamente, deve essere percepita nell'anima non solo attraverso un'impressione sensoriale<sup>482</sup>.

Il detto principio di *kalokagathia*, bellezza e bontà, è traslato dai Greci (dai pitagorici) all'ordine del *cosmos*, che è ordinato nei suoi armoniosi movimenti astronomici in modo completamente perfetto e funziona perfettamente. La bellezza è armonia di tutte le cose insieme, è *symmetria*: con i pitagorici nasce il parallelo tra bellezza e simmetria, questo significa la relazione armonica tra le parti attraverso la proporzione, la matematica, la regolarità e un'adeguata distribuzione degli elementi. La bellezza è una questione di numeri e misura<sup>483</sup>.

Gli Stoici affermarono che non c'è solo bellezza nella totalità di quella esistente, ma anche in quella particolare, perché il mondo è fatto senza difetti. Insieme alla simmetria, che è la bellezza assoluta, gli Stoici ci parlano del *decorum*, la bellezza relativa e particolare: tutte queste parti della bellezza individuale devono aver un posto nella totalità, nella simmetria, cercando un accordo tra gli elementi. Inoltre, la bellezza (generale o particolare) non ha alcuna correlazione con la sua utilità ed esiste per sé stessa<sup>484</sup>. I musulmani mettono in pratica questo problema, che si esprime nella decorazione o negli elementi architettonici che non sono necessariamente "utili", fanno parte dell'opera generale ed esistono con un ruolo più simbolico che pratico; ciò che è considerato un semplice ornamento in senso occidentale, nel mondo arabo è un'opera d'arte in sé, è un simbolo e una rappresentazione del mondo. La differenza tra arte ed arte applicata non è contemplata nel mondo arabo, come scrive Belting: "ogni utensile è di per sé nobilitato dalla decorazione geometrica, che rappresenta un'estetica artistica universalmente valida, e non è sminuito dalla sua funzione d'uso"<sup>485</sup>.

La filosofia araba è profondamente legata agli insegnamenti degli antichi, la sua nascita è dovuta alla continuità culturale tardoantica che si presentò sottoforma anche di continuità amministrativa durante il dominio omayyade, lasciando intatte i sistemi educativi romani precedenti permettendo così il passaggio degli insegnamenti alla cultura islamica emergente e che venne mantenuta anche dalla dinastia Abbaside<sup>486</sup>. La civiltà islamica fu sempre molto attenta alla conoscenza e alla ricerca nei campi della scienza, specialmente nella fisica, nell'astronomia e nella matematica; molte sono le opere giunte in Europa a partire dalla Bagdad del IX secolo, dove ebbe luogo un vero e proprio Rinascimento culturale. Il califfo al-Manṣūr fondò nella capitale abbaside una "Casa della Saggezza" nell'830, un luogo dedicato alla ricerca e alla traduzione dei classici greci che poi giunsero in Occidente<sup>487</sup>, tra cui le ricerche sui principi di Euclide che portarono alla creazione di teoremi non euclidei che giunsero a Roma sul finire del XVI secolo<sup>488</sup>.

Il legame con la matematica avvicina le tesi islamiche ai pitagorici, secondo i quali tutto è spiegabile attraverso la matematica, cui uso (specialmente attraverso la musica e la poesia) è un modo per purificare l'anima e avvicinarsi al divino, alla verità e al principio creativo unico. La matematica aristotelica è fondamentale nell'estetica e nell'arte islamica, è l'unico modo permesso al fedele di

<sup>482</sup> J. Lomba Fuentes, 2000, pp. 38-40

<sup>483</sup> W. Tatarkiewicz, 1987, pp. 87, 88

<sup>484</sup> W. Tatarkiewicz, 1987, 197-199

<sup>485</sup> H. Belting, 2010, p. 48

<sup>486</sup> A. Uscatescu, 2017, p. 416

<sup>487</sup> M. Keene, S. Kaoukji, 2010, pp. 199, 200

<sup>488</sup> G. Curatola, G. Scarzia, 2001, p. 39

poter rappresentare Dio e la sua creazione che sono legate al concetto di infinito. Il concetto di infinito, di eternità, è riflesso nella produzione artistica aniconica, specialmente geometrica, in cui il modulo si ripete virtualmente senza fine ma è tagliato volontariamente da una cornice che suggerisce un insieme più ampio; il motivo resta dunque, in qualche modo, incompiuto perché ciò che l'uomo può rappresentare è solo una parte di questo infinito in quanto essere limitato, che non può rappresentare né comprendere l'eternità nella sua completezza<sup>489</sup>. Come affermò Grabar, tale forma di rappresentazione astratta non è solo una simbolica rappresentazione semplificata della realtà, è bensì una realtà essa stessa, resa attraverso forme astratte e geometriche senza corrispondenza naturale, senza mimesi. Una forma di spiegazione del reale come qualunque formula matematica però resa concreta attraverso l'arte, la composizione è regolata da principi matematici esattamente come lo è l'universo<sup>490</sup>. Belting spiega la differenza tra la concezione geometrica islamica ed europea: "nella cultura araba possiamo pertanto parlare di una *geoemtria rappresentata*, in quanto cioè rappresentazione di leggi cosmiche e non soltanto ornamento o tecnica, a differenza della *geometria che rappresenta* propria dell'arte occidentale, la quale era un modo per rappresentare immagini"<sup>491</sup>.

Sempre Grabar afferma che l'estetica astratta dell'Islam può essere intesa attraverso due principi: uno è riassunto nella frase *li-'llah al-baqi* ("Ciò che rimane è Dio" o "per Dio"), sta a significare che solo Dio può rendere qualcosa di permanente e nessuna creazione umana può riflettere la realtà, la permanenza divina è provata dall'irrealtà del visibile. La seconda è l'atomismo, un esempio di simbolismo che fa parte della teologia *ash'arita* e concepisce il mondo come un insieme di atomi, dette tracce di Dio, che producono cambiamenti nel mondo la cui causa risale alla volontà del Creatore. L'assunto è derivato dalla filosofia greca e afferma che ciascuna cosa è formata da una combinazione di distinte unità che mutano sempre e non restano ferme, l'unica cosa immobile e immutabile può essere solo Dio<sup>492</sup>. Tale principio si riflette sia nell'uso della scomposizione geometrica che nell'uso delle *muqarnas*: si tratta di una sorta di piccole celle o nicchie che si riproducono come un alveare nei pennacchi delle cupole, esse hanno un carattere sia statico che mobile, pur essendo un elemento immobile sembrano cambiare forma con la luce del sole e, come nel motivo geometrico, riflettono il movimento delle sfere celesti<sup>493</sup>.

Alla base c'è sempre l'idea di *symmetria* greca: la vera bellezza nell'unità perché il mondo è l'unità, l'ordine e l'armonia di elementi diversi. L'arte deve rendere visibile l'unità attraverso forme fisiche in modo che si possa intendere l'eternità e l'infinito, ordine e armonia sono quindi concetti fondamentali dell'arte bizantina e islamica per comunicare questo messaggio di unità del mondo<sup>494</sup>. Esiste un principio *sufi* che ci parla di questo, in base al quale l'Unità di Dio si riflette nel mondo attraverso l'armonia, ed ogni forma della composizione concorre a creare una unità composta armonica vale a dire "unità nella molteplicità" (*alwalda fil-kalra*) e la "molteplicità nell'unità" (*al-kalra filwahda*). Anche i filosofi bizantini si sono espressi al riguardo: secondo Basilio il Grande (330-379 d.C.) la bellezza aveva a che fare con la proporzione delle parti, l'esecuzione equilibrata di un'opera condizionerebbe lo spettatore che allo stesso modo riuscirebbe a trovare un equilibrio

<sup>489</sup> M. Keene, S. Kaoukji, 2010, p. 199; L. Mecarelli Stufiera, 2008, pp. 54-55

<sup>490</sup> T. Burckhardt, 2002, pp. 81-82; O. Grabar, 1973, p. 202; J. Lomba Fuentes, 2000, pp. 43-46

<sup>491</sup> H. Belting, 2010, p. 121

<sup>492</sup> O. Grabar, 1973, p. 203; M. Abdul Hye, Ph.D, *Ash'arism in Philosophia Islamica*, [www.muslimphilosophy.com/hmp/14.htm](http://www.muslimphilosophy.com/hmp/14.htm)

<sup>493</sup> T. Burckhardt, 2002, pp. 82-83

<sup>494</sup> J. Lomba Fuentes, 2000, pp. 43-46

interiore dell'anima<sup>495</sup>, in questo l'immagine sarebbe più efficace della parola perché riesce a trasmettere ciò che non può essere né spiegato né descritto<sup>496</sup>. Procopio di Cesarea (490-565 d.C.) descrisse la basilica di Santa Sofia nel suo trattato *Sugli edifici* evidenziandone l'armonia compositiva e la proporzione delle parti, le quali creano una bellezza complessiva a partire da singoli elementi. Tale equilibrio consente all'osservatore di non concentrarsi su un particolare ma di ammirare la bellezza del monumento nel suo complesso<sup>497</sup>.

Per gli islamici all'ordine e all'armonia è necessario che si aggiunga il movimento illimitato: questo viene fatto attraverso la ripetizione infinita dell'arabesco e dei poligoni geometriche. L'utilizzo delle forme geometriche è profondamente simbolico: il cerchio è la più perfetta delle forme e rappresenta la sfera celeste, mentre il quadrato rappresenta la terra, queste due forme intrecciate insieme volgono a formare un disegno unitario. La divisione del cerchio abbiamo visto che sott'intende a una serie di significati legati alla rappresentazione del creato: ogni singolo poligono è creato attraverso l'utilizzo del cerchio, simbolo della perfezione divina e dell'Uno e simile all'Essere di Parmenide, di forma sferica. Esso non si vede ma esiste soggiacente all'interno di ogni forma così come in ogni cosa del mondo è presente Dio, Egli non è visto ma è creatore di tutto, si può solo intuire senza manifestare<sup>498</sup>.

Un elemento fondamentale dell'estetica tanto bizantina quanto islamica è la luce. Già per i popoli antichi la luce costituiva un elemento divino tanto sia nei politeismi che nei monoteismi, in quanto l'opposizione luce-tenebre corrispondeva a quella tra bene e male oltre che conoscenza-ignoranza. Essendo la luce sinonimo del bene i Bizantini associarono la luce alla bellezza, come scrissero Giovanni Damasceno (676-749 d.C.), Basilio il Grande e Pseudo-Dionigi, e, come per la bellezza, esiste una luce materiale ed una spirituale, attraverso la prima è possibile giungere alla seconda<sup>499</sup>. Ovviamente tutto ciò si rifletté inevitabilmente nella liturgia (l'uso abbondante di candele, lampade e lucernai), nel vestiario (ricchissimo di gioielli) e nella produzione artistica: nel mosaico e nella pittura l'idea di luce si trasmette attraverso l'utilizzo dell'oro, carattere distintivo dell'arte bizantina; non è però una luce reale quanto metafisica, che permea l'intera composizione senza provenire da un punto preciso. Dal punto di vista estetico-emozionale le chiese rivestite di pareti d'oro, associate alla luce naturale o a quella dei candelabri, crea un'atmosfera calda e particolare, quasi surreale, aiutando lo spirito nella preghiera e distaccando il fedele dal mondo reale<sup>500</sup>.

La luce è anche un elemento chiave dell'arte delle *muqarnas* islamiche perché rientra a far parte del concetto di unità e scomposizione, essa rimane indivisibile anche nella rifrazione dei colori. La luce è ovviamente abbinata a Dio, perché in grado di rendere visibili le cose così come tutto ciò che esiste è partecipe della luce divina. Alla luce è associato poi il colore che ne rivela tutte le potenzialità creatrici, la combinazione dei due elementi è spesso sapientemente usata all'interno dell'architettura islamica.<sup>501</sup> Luce e colore sono, insieme, produttori di bellezza, in quanto in grado di stimolare l'occhio e produrre un'esperienza estetico-emozionale<sup>502</sup>.

Per i Bizantini non era solo l'oro a essere sinonimo della luce, ma anche il colore, anch'esso importante nell'ambito dell'esperienza estetica dei fedeli in quanto in grado di scaturire una reazione

<sup>495</sup> V.V. Byckov, 1983, p. 103

<sup>496</sup> M. Andaloro, *Bisanzio: lo statuto dell'immagine*, in A.C. Quintavalle (a cura di), 2007, p. 79

<sup>497</sup> V.V. Byckov, 1983, pp. 134, 136

<sup>498</sup> J. Lomba Fuentes, pp. 43-46; L. Mecarelli Stufiera, 2008, pp. 56-59

<sup>499</sup> V.V. Byckov, 1983, pp. 111, 113

<sup>500</sup> Ibidem, pp. 116-118

<sup>501</sup> T. Burckhardt, 2002, pp. 86-87

<sup>502</sup> H. Belting, 2010, p. 117

emotiva e fonte d'attrazione visiva. Per i bizantini il colore aveva diversi significati simbolici precisi (verde-giovinezza, bianco-luminosità, azzurro-mistero, nero-morte, rosso-energia)<sup>503</sup>. Il più importante dei colori era il porpora in quanto univa due estremi dello spettro cromatico: l'azzurro ed il rosso, il freddo ed il caldo, la quiete ed il dinamismo, la sfera celeste e a quella terrena. Era associato al potere temporale dell'imperatore cui trono e vesti erano porpora, mentre in ambito religioso porpora era il Vangelo dell'altare e il velo della Vergine di Sant'Anna; anche il colore era soggetto a dei canoni fissi come tutta l'arte bizantina.

Nei luoghi di culto e nei palazzi sin'ora analizzati è quanto mai evidente quanto fosse importante il colore, il mondo tardoantico e medievale (sia in Oriente che in Occidente) era estremamente variopinto, brillante e colorato; esattamente come lo era l'universo ellenistico-romano, distantissimo dal bianco candido ed assoluto di Winckelmann e Canova.<sup>504</sup>

## 2. Il problema delle immagini nell'VIII secolo

La grande importanza giocata dall'immagine sta alla base del problema iconoclasta nel cristianesimo orientale, che durò più di un secolo dal 726 all'843, interrompendosi brevemente tra il 787 e l'815<sup>505</sup>. Il movimento ha avuto profonde motivazioni ideologiche e teologiche che sono state largamente studiate ed approfondite, non è mia intenzione quindi addentrarmi troppo nel merito di una questione tanto complessa. È necessario avere però una certa comprensione del fenomeno che rientra nel più ampio discorso dell'estetica bizantina ed anche islamica, e per comprendere l'uso del disegno geometrico nell'arte.

L'atteggiamento cristiano orientale nei confronti delle rappresentazioni religiose è profondamente distinta dalla concezione occidentale: le immagini non sono solo una raffigurazione illustrativa di personaggi sacri o episodi testamentari, ma incarnazione stessa della divinità<sup>506</sup>. La figura di Cristo riprodotta attraverso l'arte costituiva la manifestazione stessa del dogma dell'Incarnazione e rifiutarne l'adorazione equivaleva, per gli iconoduli, a negarla, perché se Dio si è fatto Uomo allora è lecita la sua rappresentazione<sup>507</sup>; la creazione dell'immagine non è frutto solo della mano dell'artista ma è una riproduzione del prototipo originale ispirata dal divino, e per questo incarna l'essenza stessa di Cristo, della Vergine o del santo rappresentato<sup>508</sup>. L'enorme diffusione delle icone erano dunque indispensabili ai fini del culto ed erano frutto di una grande devozione popolare, le immagini si trovavano ovunque ed a loro erano attribuite proprietà magiche, di protezione dal male, di chiaro retaggio grecoromano<sup>509</sup>. Nell'VIII secolo gli iconoduli avevano inoltre iniziato ad associare archetipo e immagine, l'icona era una riproduzione fedele del divino e in essa si manifestava la doppia natura di Cristo, umana e divina, divenendo a tutti gli effetti qualcosa di sovrannaturale. Per gli iconoclasti ciò non era né possibile né accettabile perché la natura divina era incomprensibile e indescrivibile, l'icona è qualcosa di materiale e tangibile e pertanto non può in alcun modo incarnare il Verbo di Dio, è pertanto una "falsa immagine" ingannevole e blasfema<sup>510</sup>.

<sup>503</sup> V.V. Byckov, 1983, pp. 123-125

<sup>504</sup> Ibidem, pp. 120-123, 172

<sup>505</sup> J. Nordhagen, *Il mondo cristiano*, in C. Bertelli (a cura di), 1988, p. 109

<sup>506</sup> Ibidem, pp. 102, 103

<sup>507</sup> V. Lazarev, 2014, p. 27

<sup>508</sup> J. Nordhagen, in C. Bertelli (a cura di), 1988, p. 109

<sup>509</sup> S. Ognibene, 2002, p. 120

<sup>510</sup> V.V. Byckov, 1983, pp. 160-161; S. Ognibene, 2002, pp. 120-121, 127

Dall'abuso di queste immagini oltre la sfera della funzione civile e religiosa nasce l'iconoclasmo: già a partire dal IV secolo le immagini sacre iniziarono a essere viste dagli iconoclasti come un retaggio pagano e superstizioso, legato anche ad interessi economici per quanto riguardava, ad esempio, le immagini portatili; erano una zavorra che impediva al cristiano di percorrere la corretta via della fede<sup>511</sup>. Il partito iconoclasta si rifaceva inoltre all'Antico Testamento (Esodo e Deuteronomio) in cui si esplicita la proibizione di creare immagini che possano essere confusi con gli idoli, portando dunque le stesse argomentazioni per cui Ebrei e musulmani non accettano le raffigurazioni<sup>512</sup>.

Tali istanze trovarono consistenza con la figura di Leone III Isaurico (r. 717-741)<sup>513</sup>, il primo imperatore cristiano a intraprendere una politica attiva contro le immagini con la storica distruzione dell'icona di Cristo sopra la porta della *Chalké* a Costantinopoli nel 726, a cui fece seguito un editto emesso nel 730 e che creò inoltre la prima frattura fra Chiesa orientale e Chiesa occidentale<sup>514</sup>.

L'iconoclastia ed il rifiuto delle immagini furono trasversali sia all'Impero d'Oriente che a quello islamico, se nel primo la distruzione riguardò soprattutto le icone nel secondo, come abbiamo visto, sono i mosaici a dare testimonianza del passaggio degli iconoclasti<sup>515</sup>.

Vi è però una differenza tra iconofobia e iconoclasmo, l'Impero d'Oriente è iconoclasta nel senso che si adoperò per distruggere le immagini che la propria stessa civiltà produsse, unicamente di tipo antropomorfo, in una sorta di pentimento e tentativo di purificazione. L'Islam delle origini ebbe invece una dottrina di tipo iconofobico ed aniconico, simile a quella ebraica e tipica delle popolazioni semitiche che si oppone all'idolatria ed al politeismo<sup>516</sup>, ovvero sin dagli inizi si adoperò per evitare la riproduzione in immagine di qualunque essere vivente, specialmente in contesti sacri. Difatti l'episodio iconoclasta fondante della religione islamica riguarda immagini altrui e non proprie: si tratta della distruzione degli idoli tribali da parte di Maometto a La Mecca, ponendo fine così al "tempo dell'ignoranza (*jāhiliyya*)"<sup>517</sup>.

Il Corano di per sé non specifica il divieto assoluto di rappresentare tali immagini, ed appare ovvio considerando i palazzi omayyadi che abbiamo visto. La dottrina contro la traduzione in immagine venne elaborata dai teologi musulmani, in particolare sunniti, a partire dagli *Hadith* (aneddoti sulla vita del Profeta, alla base della Sunna<sup>518</sup>) e con riferimento specifico alle moschee, rifanno alla formula *Lā ilāha illā Allāh* ("Non vi è altra divinità oltre a Dio") per contrastare l'uso degli idoli. Come esplicitato dall'*Hadith Al-Rashid* il divieto è indirizzato agli artisti ai quali è vietato agire come Allah e voler infondere il *ruh* (respiro) alle loro creazioni, l'opera di Dio e le sue leggi possono essere studiate, analizzate e seguite ma mai emulate<sup>519</sup>.

Il cristianesimo orientale tornò sui suoi passi moltiplicando l'uso delle icone, risolvendo la dialettica distinguendo l'icona dall'idolo, la prima non è una mera rappresentazione fisica ma qualcosa di più

<sup>511</sup> J. Nordhagen, *Il mondo cristiano*, in C. Bertelli (a cura di), 1988, p. 109

<sup>512</sup> S. Ognibene, 2002, p. 121

<sup>513</sup> C.C. Sahner, 2017, p. 10; Questo fu solo il culmine di una serie di movimenti iconoclasti e dibattiti sul tema che stavano avvenendo in Medio Oriente, come in Armenia o in Bythinia nella città di Claudiopolis, dove il vescovo Tommaso promulgò indipendentemente un editto iconoclasta nella sua città qualche anno prima di Leone III; G. Bowersock, 2006, p. 95

<sup>514</sup> S. Ognibene, 2002, pp. 124, 125

<sup>515</sup> G. Bowersock, 2006, p. 91

<sup>516</sup> T. Burckhardt, 2002, p. 47

<sup>517</sup> H. Belting, 2010, pp. 69-70

<sup>518</sup> A. K. Cragg, *Hadith*, in "Encyclopædia Britannica", 2017. Visitato il 18/12/2018

<https://www.britannica.com/topic/Hadith>

<sup>519</sup> M. Piccirillo, *Iconofobia o iconoclastia nelle chiese di Giordania?*, pp. 175, 182-184;

profondo, che va al di là della sfera terrena e cerca di creare un ponte tra i due piani dell'esistenza<sup>520</sup>. L'islam non ebbe una crisi paragonabile in merito all'uso delle immagini, differenziandosi tra i Sunniti più intransigenti e gli Sciiti più aperti al suo uso<sup>521</sup>, in generale restò fedele al dogma originario e sviluppò l'arte geometrica. La profusione del geometrismo nell'arte abbiamo visto che fu trasversale ai cristiani e musulmani attorno all'VIII secolo e coincide con un episodio interessante e totalmente isolato nell'islam, e che potrebbe legarsi alla distruzione delle immagini nelle chiese di Giordania, è costituito dall'editto del califfo Yazīd II (687-724/71-105H)<sup>522</sup>, che si pone all'apice di una serie di animosità pregresse tra cristiani e mussulmani<sup>523</sup>. Tra queste vi erano gli attriti tra il califfo 'Abd al Malik, suo fratello governatore dell'Egitto e i fedeli cristiani; il primo sappiamo che fu responsabile delle iscrizioni polemiche in merito alla natura divina di Gesù nella Cupola della Roccia, il secondo minacciò i cristiani a causa dell'uso delle immagini.<sup>524</sup>

Yazīd regnò per un breve periodo di soli quattro anni (720-724/101-105H)<sup>525</sup> e l'editto di Leone III è di due anni posteriore alla morte del califfo. Le fonti greche, di dubbia attendibilità, ci dicono che Leone III fu ispirato proprio dal califfo omayyade, a sua volta ispirato da un suo suddito ebreo<sup>526</sup>; sappiamo che sia gli Ebrei che gli Arabi mossero spesso critiche verso le pratiche di adorazione delle immagini adoperate dai cristiani, ma non vi è prova che tali rimostranze abbiano avuto un effetto concreto su Leone III. A differenza di quello che avvenne nell'Impero d'Oriente l'iconoclastia di Yazīd ebbe vita brevissima, venne subito revocato dal suo successore Hishām e nessuna politica simile venne intrapresa dopo la sua morte<sup>527</sup>.

A partire dallo storico Vasilev è stato generalmente accettato il 721/102H come anno di promulgazione dell'editto di Yazīd<sup>528</sup>, data che sarebbe confermata dal confronto fra alcune fonti: la prima è di Giovanni di Gerusalemme, il quale al secondo concilio di Nicea riporta che il califfo morì due anni e mezzo dopo la promulgazione dell'editto; nella stessa occasione Severus ibn al-Muqaffa riferì che il divieto venne istituito all'inizio del regno. Anche lo storico egiziano Ibn 'Abd al-Hakam (803-807) nella sua *Storia della Conquista dell'Egitto* parla dell'anno 721, così come le siriane *Cronache del 819 e dell'846* e l'*Antirrheticus III*, trattato del patriarca di Costantinopoli, Niceforo I (in carica 806-815).

Esistono però anche altre testimonianze che invece postpongono l'editto e sono state sottolineate da Bowersock: l'autore egiziano al-Kindi (H284-350/897-961) nel *Tasmiyat Wulat Misr* lo collocò nell'anno 722-3/104H così come Teofane (758/60-818) nelle sue *Cronache di Teofane Confessore*; al 723 fece riferimento Pseudo Dionisio di Tell Mahre (m. 845) e Giorgio il Monaco (*Cronache di*

<sup>520</sup> M. Andaloro, in A.C. Quintavalle (a cura di), 2007, p. 78

<sup>521</sup> H. Belting, 2010, p. 68

<sup>522</sup> M. Piccirillo, in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de'Maffei*, 1996, pp. 184; C. C. Sahner, 2017, pp. 51-53

<sup>523</sup> S. Ognibene, 2002, pp. 131-132

<sup>524</sup> H. Belting, 2010, pp. 71-72

<sup>525</sup> C.C. Sahner, 2017, p. 5

<sup>526</sup> Le fonti greche parlano di un mago ebreo che avrebbe convinto Yazid a bandire le immagini in cambio di una lunga vita e della sicurezza di poter regnare altre trent'anni. Gli adoratori di icone al secondo concilio di Nicea nel 787 nominano un certo Tessarakontapechys, le Cronache di Teofane si riferiscono invece a tale Beser. La storia è chiaramente fantasiosa e priva di fondamento, una leggenda atta a condannare i distruttori delle immagini. G. Bowersock, 2006, p. 97; C.C. Sahner, 2017, pp. 11, 12

<sup>527</sup> G. Bowersock, 2006, pp. 92, 95, 96, 97

<sup>528</sup> A. A. Vasilev, *The Iconoclastic Edict of the Caliph Yazid II A. D. 721*, in *Dumbarton Oaks Papers Dumbarton Oaks Papers* Vol. 9/10, Washington D.C. 1956, pp. 23-47

*Giorgio il Monaco*, 860/870), ripreso poi da autori tardi come Giorgio Kedreno e Giovanni Zonaras (XII secolo); le *Cronache di Zuqnin* (775), scritte presso un monastero nella regione di Diyar Bakr, parlano invece del 723-24, alla fine del regno di Yazīd<sup>529</sup>.

Attualmente si tende a propendere per il 723, considerando le dettagliate cronache di Teofane e le fonti più antiche provenienti dal Medio Oriente, ritenute più affidabili, come *Zuqnin* e al-Kindi. Vi sono inoltre prove archeologiche a supporto di tale teoria, come il pavimento musivo della chiesa di San Giorgio a Deir al-'Adas, vicino Damasco, datato al 722<sup>530</sup>.

È stato molto dibattuto se l'editto di Yazīd abbia avuto concrete conseguenze sui luoghi di culto cristiani, ma secondo diverse fonti la legge pare fosse mirata a colpire proprio i cristiani nei loro luoghi di culto e negli edifici a esso legati (e secondo alcune fonti anche nelle case private), e faceva parte di una serie di politiche in funzione anti-cristiana<sup>531</sup>. Fonti arabe invece parlano della distruzione di immagini anche presso edifici islamici<sup>532</sup>.

La distruzione delle immagini avvenuta nelle chiese mediorientali non pare probabile possa essere attribuita all'imperatore di Costantinopoli Leone III, essendo il territorio sottoposto al dominio omayyade. Inoltre ad essere vietate non sono solo le immagini sacre antropomorfe ma anche le figure di animali, cosa che non avvenne nell'iconoclasmo bizantino<sup>533</sup>. Le motivazioni che spinsero il califfo ad adottare un divieto così ferreo non sono note e sono state avanzate diverse ipotesi. Una si lega con il primo centenario della nascita dell'islam, l'anno 100 dell'Egira, e le profezie apocalittiche a esso legate: forse il califfo si convinse dell'avvicinarsi del Giorno del Giudizio ed ebbe timore di essere condannato all'inferno per aver permesso l'adorazione delle immagini sotto il suo regno<sup>534</sup>. Bowersock, Talgam e Ognibene hanno avanzato l'ipotesi che il motivo che spinse il califfo a far togliere le immagini dalle chiese nei suoi domini avesse un intento molto pragmatico: all'inizio dell'era islamica non era raro che i musulmani utilizzassero le chiese cristiane per pregare, e quindi l'intento sarebbe stato quello di conformare tali luoghi di culto alla dottrina islamica in previsione di tali occasioni<sup>535</sup>.

Ai tempi degli Omayyadi sappiamo che la corte era itinerante, e Yazīd passò gran parte della propria vita proprio in Giordania, nella località di Balqa. I mosaici che abbiamo esaminato sono difatti le uniche dell'area mediorientale a presentare tali segni di distruzione e dove il califfo riuscì efficacemente ad applicare il divieto, le chiese coeve nelle regioni a nord, dell'Egitto e del Nord Africa non portano tracce di iconoclastia; sembra perciò lampante il legame tra l'editto e la rimozione delle immagini nelle chiese giordane<sup>536</sup>.

Anche la maniera in cui sono stati sfigurati i mosaici induce a pensare che i cristiani seguirono i dettami del califfo, cercando di minimizzare il più possibile il danno attraverso una rimozione certosina delle tessere e, in qualche caso, ricomponendole successivamente in composizioni astratte o nature morte. Alcuni scavi di Piccirillo, eseguiti nel 1990 nella chiesa del prete Wua'il a Umm al-

<sup>529</sup> C.C. Sahner, 2017, pp. 10- 13, 16, 20, 21, 25-27; G. Bowersock, 2006, pp. 104, 105

<sup>530</sup> K. M. Dunbabin, 1999, p. 184; G. Bowersock, 2006, p. 105.

<sup>531</sup> Per le altre politiche anche cristiane si vedano le *Cronache di Zuqnin* (775) e le *Cronache di Michele il Siriano* (XII secolo). C.C. Sahner, 2017, pp. 10, 11, 19, 28-30.

<sup>532</sup> Ibn 'Abd al-Hakam nella *Storia della Conquista dell'Egitto* parla dei bagni di Abu Murra, in Egitto, costruiti durante il governo di 'Abd al-'Aziz b. Marwan (m. H85/704) i quali ospitavano una serie di splendide statue in marmo che vennero distrutte in seguito all'ordine di Yazid II. L'editto avrebbe avuto dunque conseguenze anche in province distanti dalla Siria. Ibidem, pp. 20-21

<sup>533</sup> G. Bowersock, 2006, p. 95; K. M. D. Dunbabin, 1999, pp. 203, 204

<sup>534</sup> C.C. Sahner, 2017, pp. 34, 35

<sup>535</sup> G. Bowersock, 2006, p. 110; Talgam, 2014, pp. 428, 429; S. Ognibene, 2002, p. 140

<sup>536</sup> C.C. Sahner, 2017, pp. 36, 38, 39



Rasas, hanno rinvenuto dei frammenti di pittura parietale che testimoniano il danneggiamento intenzionale di una figura ad affresco, a prova del fatto che, com'era prevedibile, anche le icone e i le pitture parietali non vennero risparmiate. Inoltre alcune immagini pavimentali nei presbiteri restarono intatte, essendo il luogo accessibile solo alla curia e non ai fedeli laici, né tantomeno ai musulmani, esse erano nascoste alle autorità<sup>537</sup>.

Come abbiamo visto i cristiani stavano tendendo verso rappresentazioni sempre più geometriche e astratte, senza però abbandonare le rappresentazioni figurative che vennero realizzate anche ridosso del 723, come nella chiesa di Santo Stefano a Umm al-Rasas, cui mosaico risale al 718-20, e che non rappresenta un caso isolato: agli stessi anni risalgono i mosaici figurativi rinvenuti nelle località di al-Quwaysma (717/718), la chiesa dell'Acropoli a Ma'in (719/720) e Deir al-'Adas (722)<sup>538</sup>. Questo cambio di atteggiamento repentino nei confronti delle immagini parrebbe spiegarsi solo con l'applicazione forzosa dell'editto di Yazīd, non sono però chiare le ragioni per cui i mosaici non vennero ripristinati una volta che Hishām revocò il divieto. È il motivo per cui alcuni storici propendono per un moto iconoclasta nato in seno alla locale comunità cristiana; mentre secondo altri l'editto accelerò solo la tendenza aniconica che già si stava sviluppando e che venne influenzata dalla prossimità con la cultura islamica invisa alle immagini<sup>539</sup>.

Un'esempio di iconoclasmo al di fuori della Giordania è rappresentato dalla "House of the Sea Goddess" di Antiochia, cui mosaico pavimentale di V secolo rappresenta una divinità marina circondata da quattro medaglioni contenenti altrettante personificazioni dal valore protettivo (Creazioni, Rinnovamento, Virilità e Forza), come ha ben spiegato Maguire tali personificazioni avevano un significato per i pagani che venne poi cristianizzato, a differenza dell'immagine della divinità marina, ed i loro volti sono poi stati meticolosamente eliminati. La motivazione potrebbe essere il crescente disdegno per le rappresentazioni della natura (animali, piante ed allegorie) tra IV ed VIII secolo che avevano implicazioni simili all'iconoclasmo, il rischio era che si andassero ad idolatrare più le creature di Dio che il Creatore stesso; inoltre l'Uomo sarebbe più degno di essere rappresentato in quanto ha le sembianze di Dio ed è dotato di anima, a differenza dell'animale<sup>540</sup>. Ci sono pervenuti diversi testi scritti (Atanasio di Alessandria, IV secolo, e San Nilo del Sinai, V secolo) che condannano l'utilizzo apotropaico di tali immagini comparandoli ai pagani, anche l'utilizzo dei motivi vegetali iniziò a essere malvisto, soprattutto la vite in quanto era associata ai riti in onore di Dioniso. Prevedibilmente furono condannate anche le rappresentazioni allegoriche della Terra, dell'Oceano, dei Fiumi; nel caso del Nilo il problema era sentito in quanto nel V secolo erano ancora celebrate le antiche festività nilotiche. Che gli episodi iconoclasti nelle chiese giordane siano stati una conseguenza diretta dell'editto di Yazīd o meno, certo è che la presenza dei musulmani e delle loro istanze iconofobe deve aver influenzato i cristiani, accelerando il dibattito sulle immagini che sfociò con l'iconoclasmo del 726; sarebbe per questo motivo dunque che le chiese successive come Santo Stefano e la Chiesa della Vergine non tornarono alla rappresentazione figurativa alla morte del califfo. Nel complesso clima iconoclasta è anche probabile che i cristiani del luogo avessero distrutto le immagini della natura e quelle allegoriche, preservando le icone sacre; Maguire pone due esempi tra quelli fin qui analizzati: uno si trova nella cappella di Teodoro, cui distruzione delle immagini è limitata solo alle personificazioni dei Fiumi e non degli animali. Il secondo è

<sup>537</sup> M. Piccirillo, in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de'Maffei*, 1996, pp. 175, 182-184; C.C. Sahner, 2017, p. 41; G. Bowersock, 2006, pp. 99- 100,

<sup>538</sup> G. Bowersock, 2006, pp. 101, 103

<sup>539</sup> C.C. Sahner, 2017, pp 41, 42

<sup>540</sup> V. Lazarev, 2014, p. 28

l'iscrizione nella Chiesa della Vergine dove è dibattuto se essa si riferisse a un'immagine della Vergine col Bambino posta sulla parete. Secondo lo studioso questo è più che probabile e sarebbe la prova che per le comunità locali le icone non fossero un problema, ma che ci fosse un rifiuto per le immagini della natura volontario da parte dei fedeli, e non un'imposizione o un'influenza da parte dei musulmani<sup>541</sup>.

---

<sup>541</sup> H. Maguire, *Nectar & Illusion. Nature in Byzantine Art and Literature*, Oxford 2012, p. 23-47

## Capitolo VI. La moda Orientalista, l'idea di Bisanzio e dell'Islam dal Settecento in poi

### 1. La questione bizantina

L'arte occidentale, quella bizantina e quella islamica sono state a lungo considerate separatamente producendo una storiografia distinta che negli ultimi anni ha intrapreso un percorso di intercomunicazione. Per tale motivo bizantinismo e orientalismo sono trattati separatamente in questo capitolo.

Nonostante gli intensi scambi che avvenivano per il Mediterraneo durante il periodo medievale i tre poli culturali sono divisi da muri immaginari creati nei secoli successivi, a partire dal Trecento quando Giotto segnò la cesura tra l'arte europea e la "maniera greca" fino alla canonizzazione accademica dell'Ottocento con la divisione delle discipline storico-artistiche<sup>542</sup>.

Con la conquista ottomana del 1453 l'Impero Romano d'Oriente entrò nella storia e nel mito, è solo successivamente che venne coniato il termine bizantino: risale originariamente al XVI secolo, quando Hieronimus Wolf pubblica il suo *Corpus Historiae Byzantinae*<sup>543</sup> (1561) forgiando questa dicitura che ebbe fortuna nell'ambiente illuminista francese del secolo successivo con la pubblicazione del primo volume *Byzantine du Louvre (Corpus scriptorum historiae byzantinae)* nel 1648, considerato il primo studio del settore<sup>544</sup>. L'opera di Wolfe storicamente si inserisce all'interno della reazione alla minaccia ottomana che premeva alle porte dell'Impero asburgico nei Balcani, l'intento era quello di raccogliere il maggior numero possibile di notizie sugli Ottomani attraverso la raccolta di testi dei loro nemici storici, i bizantini<sup>545</sup>.

Il termine "bizantino" da allora serve a sottolineare un cambio politico e religioso rispetto a quello che era l'Impero Romano precristiano classico e non ancora diviso in due; i contemporanei però non si riconoscevano come bizantini, nonostante l'avvento del cristianesimo gli appartenenti all'Impero d'Oriente si consideravano a tutti gli effetti romani, e tali li consideravano gli Arabi che continueranno a riferirsi all'imperatore di Costantinopoli come "Re dei di Rum (Roma)" anche nei secoli successivi. Gli Europei preferirono riferirsi ad essi come Greci, ritenendo il Sacro Romano Impero come erede di Roma. Tracciare una distinzione tra l'arte di Roma e di Costantinopoli non è però errato, la nuova capitale imperiale si trasformò presto in un centro di sviluppo artistico e iniziò a delineare un proprio percorso artistico particolare di cui bisogna però tener ben presente l'origine grecoromana<sup>546</sup>.

Per quello che concerne l'arte del mosaico essa non ha sempre goduto della stessa fortuna. A Costantinopoli sopravvisse fino all'età paleologa ma scomparve di seguito all'invasione turca, in Europa ebbe uno stretto legame con il potere durante l'Età di Mezzo, basti pensare ai mosaici che decoravano la cupola della cappella palatina di Acquisgrana, voluta da Carlo Magno. A Roma la

<sup>542</sup> A. C. Quintavalle, *Racconti d'Oriente*, in A.C. Quintavalle (a cura di), 2007, pp. 13-14

<sup>543</sup> R. Lavagnini, *Bisanzio nella letteratura del XIX e XX secolo*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 3. *Le culture circostanti*, I. *La cultura bizantina*, a c. di G. Cavallo, Roma 2004, pp. 731

<sup>544</sup> M. Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003, pp. 55

<sup>545</sup> D.R. Reinsch, *Hieronimus Wolf as Editor and Translator of Byzantine Texts in The Reception of Byzantium in European Culture since 1500*, a cura di P. Marciniak & D.C. Smythe, Farnham 2016, pp. 46, 52-53

([http://www.academia.edu/20411821/Hieronimus\\_Wolf\\_as\\_Editor\\_and\\_Translator\\_of\\_Byzantine\\_Texts\\_in\\_P.\\_Marciniak\\_D.C.\\_Smythe\\_The\\_Reception\\_of\\_Byzantium\\_in\\_European\\_Culture\\_since\\_1500\\_Farnham\\_2016\\_43-53ham](http://www.academia.edu/20411821/Hieronimus_Wolf_as_Editor_and_Translator_of_Byzantine_Texts_in_P._Marciniak_D.C._Smythe_The_Reception_of_Byzantium_in_European_Culture_since_1500_Farnham_2016_43-53ham))

visitato il 01/02/2019

<sup>546</sup> C. Rizzardi, 2011, pp. 33, 34

tecnica murale continuò a essere utilizzata durante tutto l'Alto Medioevo e l'inizio del Basso, nella Sicilia normanna abbiamo degli splendidi esempi di XII secolo, a Venezia abbiamo invece la possibilità di osservare l'evoluzione dell'arte musiva parietale dal XII secolo sino ad epoca moderna, ed ebbero una grande influenza su altre opere del centro-nord Italia durante il XIII e XIV secolo in città come Roma, Firenze, Siena, Orvieto e Pisa. Durante l'Alto Medioevo la penisola si distinse per l'abilità delle sue botteghe di mosaicisti, che venivano richiesti anche Oltralpe ma senza riuscire a diffondere un gusto che restò tipicamente italico, lo stesso non vale per l'arte pavimentale che ebbe fortuna in nord Europa sino al XIII secolo<sup>547</sup>. A Venezia, a Roma e a Praga si possono ammirare una serie di esempi di arte musiva di epoca moderna, che, ovviamente, riflette il gusto del tempo con rappresentazioni dal gusto rinascimentale e manierista<sup>548</sup>.

Agli albori della storia dell'arte nel XVIII secolo era ancora preminente il gusto per le forme classiche di tipo ellenistico romano, forte era l'eco del Rinascimento e la convinzione che lì si fosse arrivati al massimo apice delle possibilità della creazione artistica. Lo storico dell'arte francese Seroux D'Agincourt, seguace di Winckelmann, palesa il gusto neoclassico nel suo *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, (pubblicato nel 1823 ma scritto prima della Rivoluzione francese) in cui già dal titolo è chiara l'idea di un'arte tardoantica "decadente"; tutto quello che si distaccava da questi canoni veniva considerato "arcaico", "degenerato" o semplicemente "brutto"<sup>549</sup>; il termine stesso "bizantino" è sinonimo di qualcosa di negativo, di cavilloso e complicato, oppure di un'eccessiva raffinatezza e decoratività<sup>550</sup>. La decadenza non era solo artistica ma anche sociale e politica, inevitabile in quanto Bisanzio si poneva storicamente alla fine di un lungo ciclo di grandi imperi, l'illuminista francese Chares de Secondat de Montesquieu (1689-1755) considerava l'Impero d'Oriente un luogo decadente per via della sua stretta relazione tra Stato e Chiesa<sup>551</sup>. Se queste opere non venivano disprezzate erano quantomeno del tutto ignorate, D'Agincourt nella sua opera praticamente non ne fa menzione, compromettendo quindi già dagli albori di questa disciplina un'analisi storico-artistica obiettiva che potesse dare una visione più ampia dell'evoluzione dell'arte, non solo temporalmente ma anche geograficamente.

Dal punto di vista temporale l'intero periodo della storia dell'arte che va dalla fine dell'Impero Romano d'Occidente fino al Trecento è stato (e nella vulgata lo è tuttora) visto come un periodo di decadenza e regresso sotto ogni punto di vista, incluso artistico, da cui Giotto riuscirà a liberarci abbandonando la vecchia "maniera greca", così invisiva al Vasari. Il biografo e artista aveva un'avversione totale per questo tipo di arte e ridusse l'utilizzo di stilemi bizantini a un fatto episodico, dovuto alla presenza di artisti "greci" nella Firenze di fine Duecento<sup>552</sup>. Dal punto di vista geografico la netta impostazione eurocentrica ha impedito uno sguardo d'insieme sullo

<sup>547</sup> X. Barral i Altet, *Volte e tappeti musivi in Occidente e nell'Islam*, in C. Bertelli (a cura di), 1988, pp. 165-172

<sup>548</sup> C. Bertelli, *Rinascimento del mosaico*, in C. Bertelli (a cura di), 1988, pp. 225-232

<sup>549</sup> M. Bernabò, 2003, pp. 58-59

<sup>550</sup> F. Lollini, 1999, p. 299

<sup>551</sup> I. Foletti, *Tra classicismi e avanguardie: la ricezione dell'estetica bizantina in Francia e in Russia tra Otto e Novecento*, in *Phantazontes. Visioni dell'arte bizantina*, a c. di V. Cantone e S. Pedone, Roma 2013, p. 177; A. Cameron, *The Use and Abuse of Byzantium. An Essay on Reception* (Lezione inaugurale al King's College di Londra, 1990), Londra 1992, ristampata in A. Cameron., *Changing Cultures in Early Byzantium*, Aldershot 1996, testo n°XIII, p. 10

<sup>552</sup> F. Lollini, *Il "bizantinismo perenne". Appunti liberi*, in *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia*, Catalogo della mostra (Ferrara 1999), a cura di di R. D'Amico, Ferrara 1999, p. 230

sviluppo storico artistico che potesse comprendere l'intero bacino del Mediterraneo, che restò un crocevia di spostamenti e commerci ben oltre la caduta di Roma e per tutto il Medioevo<sup>553</sup>.

Il mosaico non era solo caduto in disuso all'interno dell'arte europea, ma tra Seicento e Ottocento non veniva nemmeno particolarmente apprezzato nella forme bizantine, che sono quasi sinonimo di quest'arte. Decisamente taglienti sono le opinioni che danno dei mosaici di Ravenna due viaggiatori francesi vissuti nel XVIII secolo, de la Roque e Cochin, per i quali sono *mauvaises* ("brutti"), senza fornire alcuna descrizione ulteriore: il primo scrisse "*la voûte du chœur est ornée en mosaïque, mais du plus mauvais genre*" parlando dei mosaici del Duomo, del Mausoleo di Galla Placidia disse "*Ces tombeaux font du plus mauvais genre, & la mosaïque qui occupe toute la voûte, beaucoup plus mauvâise encore*", e i mosaici di San Vitale li definì "*fur-tout font d'un genre détestable*";<sup>554</sup> mentre Cochin, parlando sempre di San Vitale, non fu da meno "*Il n'y a rien de fort curieux pour le goût, fi ce n'est quelques mosaïques de ces temps-là, fort mauvaises*"<sup>555</sup>.

È soprattutto la mancanza di naturalismo in confronto ad opere di I, II o III secolo che ha dato origine a una distinzione di tipo qualitativo tra arte classica e bizantina. La sproporzione delle figure, la ripetizione, la staticità, l'assenza di chiaroscuro e il bidimensionalismo sono state tacciate come decadenza e inesperienza da parte degli artisti non più in grado di realizzare opere che imitassero la natura, senza però comprendere come ciò sia frutto di un diverso modo di interpretare il mondo, in maniera più simbolica e meno immediata<sup>556</sup>. Il francese Hyppolite Taine riassume bene questo pregiudizio nella descrizione spietata che fornisce dei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo, in occasione del suo viaggio nel 1864:

*"les artistes (...) Ils ont désappris l'observation du modèle vivant, les Pères la leur ont interdite ; ils copient des types acceptés ; de copie en copie, leur main machinale répète servilement des contours que leur esprit a cessé de comprendre et que leur imitation maladroite va fausser. D'artistes ils sont devenus ouvriers, (...) ils ont oublié la moitié de leur art. Ils n'aperçoivent plus les diversités de l'homme, ils répètent vingt fois de suite le même geste et le même vêtement ; leurs vierges ne savent toutes que porter une couronne et s'avancer d'un air immobile (...) Nulle physionomie ; souvent les traits du visage sont aussi barbares que les dessins d'un enfant qui s'essaye. Le col est roide, les mains sont en bois, les plis de la draperie sont mécaniques. Les personnages sont des ébauches d'hommes plutôt que des hommes; (...) je veux dire l'abâtardissement du modèle par delà l'ineptie du mosaïste et la décadence de l'homme par delà la décadence de l'art. En effet, il n'y a pas un de ces personnages qui ne soit un idiot hébété, aplati, malade. Ils ont cette mine terne, cette sorte d'affaissement et de résignation mollasse où la creature vivante, inutilement frappée, ne rend plus de son"*<sup>557</sup>

Di stesso tenore sono le opinioni sull'architettura e l'apparato musivo di San Vitale, arrivando a paragonare la figura di Teodora a una *sauteuse* (casseruola di rame di forma tronco-conica):

<sup>553</sup> M. Andaloro, *Bisanzio e il Novecento*, in *Splendori di Bisanzio*, Catalogo della mostra, Ravenna 1990, a c. di G. Morello, Milano 1990, pp. 63-64

<sup>554</sup> M. de la Roque, *Voyage d'un amateur des arts, En Flandre, dans les Pays-Bas, en Hollande, en France, en Savoye, en Italie, en Suisse, Fait dans les Années 1775-76-77-78*, pp. 144-147

<sup>555</sup> Cochin C. N., Christian M., *Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin. Édité en fac-similé avec une introduction et des notes*. Roma 1991, p. 120

<sup>556</sup> F. Lollini, 1999, p. 229

<sup>557</sup> H. Taine, *Voyage en Italie*, Parigi 1876 (terza edizione), pp. 211-212

*La dégradation est visible à l'instant dans les chapiteaux des piliers et des colonnes. Ils sont couverts de lourdes fleurs et d'une résille grossière;(...); l'élégant chapiteau corinthien s'est déformé entre ces mains de maçons et de brodeurs jusqu'à n'être plus qu'une complication de dessins barbares. Et tout de suite l'impression devient décisive quand on regarde les mosaïques. On voit l'impératrice Théodora, l'ancienne sauteuse (...). Il n'y a plus en elle que le regard ardent, l'énergie fiévreuse de la courtisane rassasiée et maigre, maintenant enveloppée et surchargée du luxe monstrueux de l'impératrice (...). Les femmes qui l'entourent (...) même ampleur des yeux qui absorbent tout le visage (...). Justinien (...) C'est une figure de bois, inerte; (...) parfois même dans une tête de saint Pierre ou de saint Paul on démêle un reste du type antique ; mais les figures sont roides, inarticulées, presque semblables à celles d'une tapisserie féodale. Toujours reparaissent les grands yeux caves, les cornées blanches, le visage mort, livide, brunâtre ; le Christ semble un être dissous ramené du sépulcre, une vision de malade.*<sup>558</sup>

Per l'Europa, la Grecia iniziò a rappresentare un polo d'attrazione per la sua eredità ellenistica con l'inizio della Guerra d'Indipendenza dall'Impero ottomano nel 1821 e la sua conseguente liberazione un decennio più tardi, tali eventi scatenarono le pulsioni romantiche degli Europei che ebbe come conseguenza da una parte una simpatia e un'interesse per la Grecia e la sua cultura, dall'altra il disprezzo per la cultura islamica degli oppressori<sup>559</sup>. L'interesse si mosse anche sul piano dell'eredità artistica cristiana, senza che però venisse immediatamente compresa, Adolf Napoléon Didron (1806-1867) compì un viaggio in Grecia nel 1845 con il preciso scopo di studiarne l'arte medievale. Il viaggiatore fu colpito dalla complessità delle tematiche teologiche nei monumenti di Atene, Daphni e del Monte Athos, rimanendo però interdetto dalla ripetitività dell'iconografia, comprese le icone che venivano realizzate al Monte Athos da una bottega ancora attiva ed eseguite da un abile maestro, di cui Didron nota la destrezza esecutiva ma la contemporanea mancanza di *inventio*. Ai suoi occhi il monaco-pittore non era altro che un semplice artigiano, distante dall'idea romantica dell'artista creativo del suo tempo<sup>560</sup>.

L'idea di Didron venne superata dai primi studi bizantini in senso moderno, che iniziarono proprio dalla Francia per poi diffondersi in tutta Europa<sup>561</sup>. Nel XIX secolo iniziò quella che Andaloro definisce una "riconciliazione (...) tra l'Occidente e la figuratività bizantina, segnati da una lunga spaccatura apertasi agli inizi del Trecento"<sup>562</sup>, una riconciliazione dagli aspetti spesso contraddittori e che non trovava (come abbiamo visto) tutti concordi nel giudizio su Bisanzio, ma mossa da una forte fascinazione per questa civiltà che risultava, per certi versi, enigmatica.

Già negli anni venti dell'Ottocento si possono leggere opinioni totalmente differenti da parte dei viaggiatori d'Oltralpe, come Antoine Claude Pasquin Valery che descrive in maniera entusiasta la chiesa di San Vitale:

<sup>558</sup> Ibidem, pp. 221-222

<sup>559</sup> R. Lavagnini, 2004, pp. 736-737

<sup>560</sup> I. Foletti, 2013, pp. 178-182

<sup>561</sup> M. Bernabò, 2003, p. 55

<sup>562</sup> M. Andaloro, 1990, p. 56

*"magnifique et hardi monument de l'architecture des Goths, monument capital pour l'histoire de l'art, offre le style bysantin dans toute sa pureté, dans tout son éclat oriental. Bâtie sous Justinien, à l'imitation de Ste-Sophie, Charlemagne la fit copier pour l'église d'Aix-la-Chapelle- A la voute du choeur une vaste et belle mosaïque (...) sont véritablement vivantes (...) me semblait que cette ville euriuse était aujourd'hui plus Costantinople que Costantinople elle-même"*<sup>563</sup>

È interessante notare come il cambio di prospettiva verso l'arte bizantina avvenne in parallelo alla nascita dei movimenti impressionisti ed espressionisti, che rompevano i canoni classici in un processo simile a ciò che avvenne in epoca tardoantica. Attraverso l'evoluzione che stava avvenendo nell'Ottocento si riuscì a comprendere maggiormente i mutamenti artistici dell'antichità compiendo un parallelismo storico involontario, come vi erano estimatori e denigratori delle nuove forme artistiche altrettanto divise erano le opinioni sull'arte bizantina<sup>564</sup>. Nell'Ottocento stava avvenendo inoltre una riscoperta dell'arte medievale che trova i suoi inizi già nel XVIII secolo, l'interesse crebbe nel XIX secolo, quando venne coniato il termine "Primitivi" per indicare i pittori che precedettero i grandi maestri del Rinascimento; l'apice di questa nuova moda si ebbe sul finire del secolo e all'inizio del Novecento anche per via di motivazioni di tipo nazionalistico, oltre che di tipo religioso, filosofico e artistico<sup>565</sup>.

Difatti, dietro il grande interesse dei francesi verso l'arte bizantina vi erano anche motivi politici, con l'avvento del Secondo Impero e l'ascesa al trono di Napoleone III nel 1852 si cercò di creare una narrativa che legittimasse il cambio politico; si voleva tracciare un filo rosso che collegasse l'Impero di Roma, a Carlo Magno e a quello attuale, Bisanzio era un anello fondamentale e l'architettura bizantina si poteva collegare alla Cappella palatina di Aquisgrana<sup>566</sup>. L'interesse per i monumenti bizantini crebbe anche dal punto di vista scientifico, quelli maggiormente presi in considerazione negli studi dell'epoca erano i luoghi di culto sfavillanti come San Marco e Torcello a Venezia, di cui sono celebri le descrizioni di Ruskin, assieme alle chiese normanne di Sicilia, quelle di Roma e Ravenna, quest'ultima definita "una Pompei bizantina" da Diehl, e, naturalmente, Costantinopoli, città divenuta meta esotica di moda<sup>567</sup> e Santa Sofia oggetto di studio. È a metà Ottocento che risalgono le prime documentazioni grafiche della decorazione parietale (Salzenberg, 1854) e i primi restauri (Gaspare e Giuseppe Fossati, 1847-49)<sup>568</sup>. Sul finire del XIX secolo comparvero le prime pubblicazioni sui grandi monumenti bizantini sia greci che costantinopolitani, come Daphni, San Luca e San Salvatore in Chora. Tutti monumenti che restituivano un senso di ricchezza che finì per creare il mito di un Impero Bizantino di "porpora e oro", cosa che manca nei pavimenti musivi analizzati e forse per questo messi da parte per molto tempo<sup>569</sup>.

<sup>563</sup> A. C. P. Valery, *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828, ou L'indicateur italien par m. Valery*, Bruxelles 1835, Livre XI, chap. II, p. 319

<sup>564</sup> Ibidem, pp. 61-62

<sup>565</sup> E. Castelnuovo, *L'infatuazione per i primitivi intorno al 1900*, in *Arte e Storia nel Medioevo. IV. Il Medioevo al passato e al presente*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino 2004, pp. 785-786, 789

<sup>566</sup> Ibidem, pp. 189-190; Il parallelo tra un monarca moderno e gli imperatori di Costantinopoli venne fatto per la prima volta all'epoca di Luigi XIV, il Re Sole, ai fini di legittimare la sua monarchia assoluta. S. Ronchey, *Bisanzio continuata. Presupposti ideologici dell'attualizzazione di Bisanzio nell'età moderna*, in *Lo spazio letterario del Medioevo, 3. Le culture circostanti, I. La cultura bizantina*, a cura di G. Cavallo, Roma 2004, pp. 716-719

<sup>567</sup> M. Bernabò, 2003, pp. 43-44

<sup>568</sup> A. Guiglia Guidobaldi, in A.C. Quintavalla, 2007, p. 165

<sup>569</sup> C. Rizzardi, 2011, pp. 31, 32; J. Nordhagen, *Splendori di Bisanzio*, in *Il Mosaico*, in C. Bertelli (a cura di), 1988, p. 101

La visione che avevano gli occidentali, specialmente fuori dall'ambito scientifico, era quella di una Costantinopoli ammantata di Oriente, una degenerazione asiatica di ciò che era stato l'Impero Romano<sup>570</sup>; nella cultura popolare, nei romanzi e nel teatro, si adottò una visione "orientalista" di Costantinopoli, vista come un luogo esotico e misterioso, pieno di intrighi, di lusso, di figure femminili sensuali e corrotte, *in primis* l'imperatrice Teodora assimilabile a figure come Salomè e Cleopatra. Sempre Valery nel suo resoconto su San Vitale definì il ritratto di Teodora: "*ont encore un certain air lascif qui rappelle ses longues prostitution*"<sup>571</sup>, mentre Taine l'apostrofò: "*la prostituée du cirque*"<sup>572</sup>. L'opinione è condivisa da Augustin Marrast, autore de le *Esquisses byzantines* (1874), un trattato su Bisanzio di gusto più letterario che scientifico, a cui seguì *Le vie byzantine au VI siècle*; Marrast non è generoso nel descrivere la coppia imperiale di Giustiniano e Teodora, l'autore si è basato principalmente sugli scritti di Procopio di Cesarea contro i regnanti e descrive il primo come un tiranno dispotico e decadente, la seconda come una prostituta corrotta<sup>573</sup>. È a Marrast che si ispirò maggiormente il regista Victor Sardou per la messa in scena della sua *Theodora* (1884), interpretata da Sarah Bernhardt e che si rivelò un grande successo teatrale, facendo nascere il mito orientalista della femme fatale bizantina e che sarà poi usato anche da D'Annunzio per il suo *La Nave* (1905) con il personaggio fittizio di Basiliola<sup>574</sup>.

L'opinione di cui godeva Teodora andava di pari passo con quella di Bisanzio, Diehl fu critico della trasposizione romanzata e letteraria della figura di Teodora intraprendendo una vera e propria *querelle* contro Sardou<sup>575</sup>. Gli studiosi francesi furono tra i primi a rivalutare in maniera più obiettiva e meno aspra la sua figura e, contemporaneamente, l'intera civiltà bizantina, facendo emergere un'opinione diametralmente opposta all'idea di decadenza e che vede l'Impero di Costantinopoli come un baluardo di civilizzazione al contrario di un'Europa allo sfascio in preda ai barbari.<sup>576</sup> Per il francese Jules Labart (1797-1880) l'arte bizantina ebbe il suo apice nel IX secolo e rimase di gran lunga superiore a quella occidentale fino almeno al XII secolo<sup>577</sup>. Labart fu uno dei più appassionati difensori di Bisanzio verso la metà del secolo. L'arte bizantina era la vera erede dell'arte romana, che riuscì a risollevarla dopo il decadimento dell'epoca tardoimperiale compiendo un vero Rinascimento a partire dal VI secolo. Così egli descrisse due bassorilievi bizantini in avorio<sup>578</sup>:

*"tout dénote dans son auteur un artiste qui avait dirigé ses études vers les belles œuvres de l'antiquité et qui y avait puisé ses inspirations"*<sup>579</sup>

<sup>570</sup> A. Cameron, 1996, p. 18

<sup>571</sup> A. C. P. Valery, 1835, p. 319

<sup>572</sup> H. Taine, 1876, p. 222

<sup>573</sup> S. Ronchey, *Teodora Femme Fatale* in *La decadenza. Un seminario*, a c. di S. Ronchey, Palermo 2002, pp. 26-30

<sup>574</sup> I costumi indossati da Sarah Bernhardt nella sua interpretazione della *Théodora* di Victorien Sardou (1884) sono indicativi in tal senso: sfarzosi sino all'eccesso, ricchissimi di gioielli e dalle suggestioni svariate che comprendo anche l'estetica "moresca". Le scenografie utilizzate non sono da meno e mescolano repertori iconografici romani, bizantini e islamici. M. Bernabò, 2003, pp. 7, 9, 13-14; S. Ronchey, 2002, pp. 31-33; R. Lavagnini, 2004, pp. 750-751

<sup>575</sup> S. Ronchey, 2002, pp. 34-38

<sup>576</sup> Teodora ebbe tra i suoi estimatori il francese Diehl, la descrisse di una personalità "*singulièrement originale et puissante, un caractère énergique et fort, despotique et hautain, d'une rare intelligence*", tra gli italiani, Angelo Pernice ne descrisse la bellezza divina nella rivista *Studi Bizantini* del 1924. Ibidem, op. cit., pp. 16-17, 39-40; C. Diehl, *Justinien et la civilisation byzantine au VI e siècle*, Parigi 1901, p. 36

<sup>577</sup> I. Foletti, 2013, p. 185-187

<sup>578</sup> Ibidem, pp. 183-184

<sup>579</sup> J. Labart, *Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, par Jules Labarte, Vol. I, Parigi 1872-1875, p. 32



Fu quindi in questo clima che l'arte bizantina iniziò a trovare spazio, oltre che dalla Francia un contributo fondamentale per la riscoperta di tale arte venne dalla Russia, cui tradizione pittorica di icone stava venendo rivalutata e conservata, soprattutto grazie alla figura di Nikodim Kondakov (1844-1925). I suoi lavori influenzarono gli studi artistici europei nella bizantinistica e nell'iconografia medievale, che iniziarono a diventare discipline autonome; la sua nazionalità lo aiutò ad avere una visione più ampia del retaggio artistico bizantino, spaziando dai Balcani al Medio Oriente, ovvero in tutti i luoghi in cui Costantinopoli avesse esercitato un'influenza politica e culturale<sup>580</sup>. Springer, nell'introduzione all'*Histoire de l'art byzantin* di Kondakov del 1886, espresse opinioni in linea con l'autore e cercò a sua volta di rendere giustizia all'arte bizantina, superando l'opinione negativa dei suoi contemporanei e cercando di porsi nell'ottica tardoantica e medievale:

*"La critique d'art s'est attachée longtemps avec obstination aux deux axiomes suivants: L'école byzantine, selon les uns, «personnifie la décadence la plus profonde de l'imagination créatrice; elle marque l'arrêt et en quelque sorte la pétrification de la production artistique. Elle manque de vie, c'est pour cela qu'elle n'a pas varié.» Pour d'autres, au contraire, l'école byzantine a tenu sous son joug, depuis le vie jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle, l'Europe tout entière, et si ton remarque quelques efforts en Occident, ces efforts se sont constamment produits sous les auspices des Byzantins.*

*Emettre la première de ces opinions, c'est manquer de justice envers Byzance (...)* N'oublions pas, en effet, que cet art, auquel on refuse toute vitalité et toute saveur, semblait à nos ancêtres digne de captiver leur admiration et de leur servir de guide et de modèle. (...)l'art oriental ne put guère se séparer de l'art occidental, notamment de celui de l'Italie, puisque c'est là qu'il avait trouvé sa seconde patrie"<sup>581</sup>

Tra gli studiosi che cercarono di considerare l'arte bizantina in maniera più scientifica e meno pregiudiziale vi fu un altro francese, Charles Bayet (1849-1918), il quale pubblicò sul finire del secolo il primo volume del suo *L'art byzantine* (1886), opera che nelle intenzioni dell'autore cercava di ridurre i pregiudizi del pubblico sulle opere "greche del Medioevo"<sup>582</sup>. Nonostante le nuove idee apportate *L'art byzantine* non incise particolarmente negli studi di settore quanto *Histoire de l'art byzantin* di Kondakov, pubblicata lo stesso anno. Nell'introduzione l'autore esplicita il suo rigore scientifico nello studio di un'arte che è stata, secondo lui, eccessivamente criticata da alcuni ed altrettanto eccessivamente esaltata da altri:

*"L'art byzantin a été tour à tour fort attaqué et fort prôné. Pendant longtemps on ne s'en est guère occupé que pour lui prodiguer des épithètes désobligeantes; le mot même de byzantin, qu'il s'agit de peinture ou de politique, éveillait aussitôt des idées fâcheuses. Il était établi qu'on désignait par là un art qui n'avait créé que des types laids et disgracieux et qui, condamné à l'immobilité dès sa naissance, n'avait su ni progresser ni se transformer. Plus tard, ceux-là même qui ont voulu défendre ce client malheureux, lui ont*

<sup>580</sup> X. Muratova, *La riscoperta delle icone russe e il "revival" bizantino*, in *Arte e Storia nel Medioevo. IV. Il Medioevo al passato e al presente*, a c. di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino 2004, p. 599

<sup>581</sup> N.P. Kondakov, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, Tomo 1, Parigi 1886, pp. 1-3

<sup>582</sup> G. Gasbarri, *Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*, Roma 2015, p. 31

*souvent fait tort par l'excès de leur zèle. Avant qu'on eût encore défini bien clairement ce qu'il fallait entendre par l'art byzantin, ces panégyristes trop actifs prétendaient en reconnaître l'influence à peu près dans tous les pays et sur tous les monuments de l'Occident. Cessant d'être un qualificatif méprisant, le terme de byzantin devenait très vague et surtout très élastique; chacun se croyait le droit de l'employer à sa fantaisie. Aussi l'accolait-on à la moitié des œuvres du moyen âge, et, quant aux autres, on tâchait tout au moins d'y reconnaître l'enseignement des maîtres grecs; on les conquérait ainsi par assimilation et on les déclarait vassales de Byzance. (...) Un point est digne de remarque : détracteurs et apologistes ont souvent suivi même méthode; avant de parler des rapports de l'art byzantin avec les autres arts, beaucoup ne se donnent point la peine de l'étudier chez lui et dans ses œuvres. C'est à cette tâche que sera consacré ce livre, où les controverses dangereuses tiendront peu de place : on s'y occupera surtout de ce qui s'est passé en Orient*"<sup>583</sup>.

Bayet fu tra i primi a descrivere le relazioni di Bisanzio con l'arte ellenistica e con altre arti come quella sasanide. Cercò di smontare il mito di un'arte immobile, cogliendone l'evoluzione stilistica nei secoli e descrivendo la simmetria e l'equilibrio come scelte estetiche precise<sup>584</sup>. Nel descrivere la teoria delle Vergini di Sant'Apollinare egli ne sottolinea l'equilibrio, l'ordine e l'armonia che fanno pensare all'arte classica:

*"Involontairement on se prend à songer à l'antiquité classique et à certaines œuvres d'une incomparable perfection, mais où dominait ce même esprit d'ordre et d'harmonie qu'on retrouve encore ici."*<sup>585</sup>

Bayet non fu inizialmente compreso perché in Nord Europa movimenti come il primitivismo, pur fondamentali per la riscoperta dell'arte bizantina, la apprezzavano proprio perché considerata anticlassica. Di contro, il nazionalismo greco antiottomano e quello russo influì sugli studi bizantini di quei paesi ma concentrandosi invece sull'eredità classica di quest'arte<sup>586</sup>. A differenza degli Europei, i Greci erano divenuti ben consapevoli dell'eredità ellenistica di Costantinopoli, nel loro racconto nazionalista era un'eroica città che resistette per secoli alle invasioni arabe, ed il periodo medievale "bizantino" è alla base della lingua, della religione e del diritto greco. Tali teorie sfociarono nella cosiddetta "Grande Idea" (*Megali Idea Μεγάλη Ιδέα*), cioè la restaurazione dell'Impero d'Oriente e la liberazione di Costantinopoli del giogo ottomano per riprendere il suo posto nella storia della Grecia come capitale della nazione<sup>587</sup>. Tale visione è totalmente in antitesi con quella occidentale, in cui anche la Costantinopoli cristiana è una capitale esotica che poco ha a che fare con l'Ellade, tale visione si può spiegare con la poca familiarità che l'Europa ha con i monumenti bizantini, avendo scarsi o nulli esempi a cui fare riferimento; anche la visione di Costantinopoli stessa, ormai divenuta Istanbul, non offriva elementi per immaginarsi il passato imperiale cristiano a differenza di Roma e delle sue rovine. Infine, tale arte è di difficile accesso

<sup>583</sup> C. Bayet, *L'art byzantin*, Parigi 1883, pp. 5-7

<sup>584</sup> I. Foletti, 2013, pp. 195-201

<sup>585</sup> C. Bayet 1883, p. 66

<sup>586</sup> M. Bernabò, 2003, p. 56

<sup>587</sup> A. Cameron, 1996, p. 20; R. Lavagnini, 2004, p. 740

senza una conoscenza previa solida, necessita di uno sforzo ulteriore ed è poco immediata per chi non è cristiano ortodosso o non è un conoscitore della storia dell'arte<sup>588</sup>.

Paradossalmente, l'Italia è la nazione che tra i paesi occidentali conserva la maggior parte delle testimonianze artistiche bizantine e avrebbe potuto essere un ponte culturale perfetto tra l'Europa e l'Oriente cristiano. Purtroppo l'abbondanza di monumenti non risultò in una maggior comprensione di tale arte, gli studi furono scarsi, soprattutto a partire dal Novecento, e gli eruditi avevano visioni spesso discordi. Lo studioso Nicola Turchi nel suo *La civiltà bizantina* (1915) lamentò lo stato degli studi italiani nell'introduzione al volume, ammettendo i primati di Francia, Russia e Germania nel campo della ricerca sull'arte bizantina<sup>589</sup>. La situazione si spiega per diversi fattori particolari di natura prevalentemente nazionalistica: come patria del Rinascimento, l'Italia aveva un'atavica avversione verso l'arte bizantina a partire dagli scritti del Vasari; si creò poi una contrapposizione tra Roma e Bisanzio per via, da una parte, del cattolicesimo papalino, con la contrapposizione tra il Pontefice e l'imperatore "eretico", e dall'altra del Fascismo con la sua tossica idea di romanità "virile" contrapposta a una Bisanzio "femminile", entrambi contribuirono a creare quest'idea di antitesi fra le due antiche città<sup>590</sup>.

L'approcio de-evolutivo rispetto all'arte bizantina ebbe parecchi seguaci nel XIX secolo soprattutto nella scuola romana, secondo cui dal V secolo in poi vi sarebbe stato un decadimento delle arti per via dell'influenza dell'Oriente, facendo sì che gli artisti si allontanassero dai valori plastici e formali dell'arte classica a favore di un repertorio decorativo di stampo orientale sia a causa dell'influenza del bizantinismo ravennate, sia di uno scadimento delle abilità tecniche degli artigiani<sup>591</sup>.

Tra i denigratori dell'arte bizantina troviamo Giovanni Battista Toschi (*Fisiologia della pittura bizantina in Nuova Antologia*, 1878), il quale esemplifica la retorica rinascimentista dando un giudizio estetico negativo e accusa gli artisti bizantini di copiarsi l'un l'altro, e Paolo Tedeschi (*Storia delle arti belle (...) raccontata ai giovinetti*, 1872) che accusa il clero greco ortodosso di aver ispirato i pittori a dipingere "brutte figure". Luigi Chirtani nel suo *L'arte attraverso i secoli* (1878) si unisce al coro definendo Costantinopoli un centro di corruzione dell'arte che perdurò per tutta la sua storia.<sup>592</sup> Anche lo studioso tedesco Hartmann Grisar condivideva tale opinione e la esplicitò nel suo *Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter* (1898) oper incompiuta in più volumi; quello dedicato alla Roma tardantica (*Roma alla fine del mondo antico*) racconta di una città, e di un mondo, in preda ai barbari longobardi da un lato e dai "maomettani" dall'altro, eventi storici che provocarono una corruzione culturale a partire dalla seconda metà del VI secolo.<sup>593</sup>

In Europa, nel periodo antecedente la Grande Guerra, Bisanzio iniziò ad esercitare una certa fascinazione artistica nel contesto della Secessione Viennese e dell'Art Nouveau: Alfons Mucha si ispira alle icone e realizza anche una serie chiamate *Teste Bizantine* del 1897<sup>594</sup>; Gustav Klimt restò folgorato dalla visione dei mosaici durante un soggiorno a Ravenna nel 1903, riproponendo l'uso copioso dell'oro nelle sue opere successive; Henri Matisse dal canto suo tessè le lodi della collezione di icone del Cremlino e della Tretjakov dopo una visita nel 1911, elevandole a modelli artistici insuperabili<sup>595</sup>. Anche l'italiano Galileo Chini seguì quella che era a tutti gli effetti una

<sup>588</sup> A. Cameron, 1996, pp. 13-14

<sup>589</sup> G. Gasbarri, 2015, pp. 124-125

<sup>590</sup> M. Bernabò, 2003, pp. 1-3, 17-19, 56-57

<sup>591</sup> G. Gasbarri, 2015, pp. 26-27, 53-54

<sup>592</sup> M. Bernabò, 2003, pp. 60-62

<sup>593</sup> G. Gasbarri, 2015, pp. 52,54

<sup>594</sup> G. Cavallo, 2004, p. 918

<sup>595</sup> M. Andaloro, 1990, pp. 55-56; F. Lollini, 1999, p. 239; X. Muratova, 2004, pp. 589

moda, per l'VIII esposizione di Venezia del 1908 dipinse otto vele per la Sala della Cupola con otto grandi civiltà dell'arte, tra cui Bisanzio, in un tentativo glorificante rappresentò l'imperatrice Teodora, le Vergini di Sant'Apollinare Nuovo ed una serie di nudi. Apprezzato da alcuni (Ojetti) e criticato da altri (Soffici), il tutto finì per essere solo la rappresentazione visiva di uno stereotipo orientalista, sottolineato dalla descrizione del programma decorativo del segretario generale della Biennale, Antonio Fradeletto: "Paganesimo e cristianesimo, opulenza orientale e misticismo s'accostano e talora si confondono". La comprensione dell'arte bizantina da parte di tali artisti era principalmente legata alla fascinazione per la "decadenza" e restò infatti molto superficiale, limitata principalmente all'iconografia di San Vitale<sup>596</sup>.

La riscoperta dell'arte bizantina in occidente ebbe come centro la cosiddetta Scuola di Vienna e lo storico dell'arte Alois Riegl, autore dell'opera pubblicata nel 1901 *Industria artistica tardoromana*, la quale, assieme a due pubblicazioni dello stesso anno *Orient oder Rom* di Strzygowski e *Origini ellenistiche dell'arte bizantina* di Ajnalov, segnò lo scoppio della cosiddetta *byzantinische Frage* (la questione bizantina)<sup>597</sup>, una serie di riflessioni complesse, volte a definire cosa sia l'arte bizantina e quali sono le sue caratteristiche distintive, alla base di tutto il dibattito successivo sul tema<sup>598</sup>. Nonostante Riegl avesse delle concezioni panmediterranee e globalizzanti nella sua lettura della storia dell'arte<sup>599</sup>, è con la Scuola della capitale austroungarica che nasce la suddivisione storico-artistica accademica tra le culture occidentali ed orientali<sup>600</sup>. Nel primo dopoguerra fu di nuovo la Francia a essere protagonista nella rivalutazione di Bisanzio grazie anche ai movimenti avanguardisti, che, avendo rotto definitivamente con il classicismo accademico, guardano con favore ai vivaci colori dei mosaici bizantini, alla bidimensionalità e alle figure espressive e non realistiche. La fortuna critica ed artistica di Bisanzio contagiò sia l'Europa (Francia, Germania, Austria e Gran Bretagna) che l'America, non solo si fece largo uno stile neobizantino nelle arti figurative e nell'architettura ma si intrapresero anche campagne di restauro dei monumenti bizantini<sup>601</sup>. È nel Novecento dunque che si cercò di collocare l'arte bizantina all'interno della filosofia del suo tempo e degli avvenimenti storici che stavano succedendosi.

Il dibattito nato dalle pubblicazioni dei tre autori si delineò in due fazioni che già si erano formate nel secolo precedente: una "classica" che segue il lavoro di Ajnalov e della scuola russa, riconoscendo la paternità dell'ellenismo nella formazione dell'arte bizantina; e una "anticlassica", dalle tesi di Riegl e Strzygowski, entrambi di cultura austriaca, che vede una rottura di tale arte con quella antica<sup>602</sup>. Molti però furono gli studiosi che seguirono l'idea classicista anche nell'Europa occidentale, come il francese Diehl, l'austriaco Wichoff, ed i tedeschi Goldschmidt e Weitzmann<sup>603</sup>. Riegl e Strzygowski non partivano però dagli stessi presupposti: per il primo la rottura con la classicità nacque a Roma, non tanto per la "decadenza" ma per un cambio di ricerca espressiva nell'arte; per il secondo il cambio di stile sarebbe da imputare alle influenze dell'arte orientale su quella occidentale<sup>604</sup>. Tra gli autori Strzygowski fu quella che scosse maggiormente l'ambiente accademico intorno alla "questione bizantina" e non solo, egli sottrasse a Roma il ruolo di

<sup>596</sup> M. Bernabò, 2003, pp. 25, 35-38; G. Gasbarri, 2015, p. 45

<sup>597</sup> G. Gasbarri, 2015, p. 78

<sup>598</sup> M. Andaloro, 1990, pp. 58

<sup>599</sup> F. Lollini, 1999, p. 239

<sup>600</sup> A. C. Quintavalle, in A.C. Quintavalle (a cura di), 2007, p. 14

<sup>601</sup> Per approfondire J.B. Bullen, *Byzantium Rediscovered*, New York 2003

<sup>602</sup> M. Andaloro, 1990, pp. 59

<sup>603</sup> M. Bernabò, 2003, p. 73

<sup>604</sup> *Ibidem*, p. 125

fondatrice dell'arte post-classica imputando all'Oriente il merito di aver creato l'arte medievale cristiana in Europa già a partire dall'arte paleocristiana. Andò così a minare decenni di studi e teorie consolidate nei campi dell'indagine archeologica e della storia dell'arte europea<sup>605</sup>.

In Italia, già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento vennero pubblicati diversi studi dal tenore molto più obiettivo e meno pregiudiziale nei confronti dell'arte bizantina, seguendo la più aggiornata critica d'arte straniera: tra essi troviamo Giovanni Battista de Rossi, archeologo e fondatore del periodico *Bullettino di archeologia cristiana* (1863); Raffaele Garrucci, che nel tomo IV del suo *Storia dell'Arte Cristiana nei primi otto secolo della chiesa* (1873-1881) all'arte bizantina non solo italiana ma anche straniera, includendo Parenzo e Santa Caterina del Sinai<sup>606</sup>; Giovanni Teresio Rivoira, autore anche di un libro sull'architettura islamica (1918); Camillo Boito, che scrisse sui mosaici marciari in *Basilica di San Marco in Venezia* (1888); Arduino Colasanti, che pubblicò prima *Le stagioni nell'antichità e nell'arte cristiana* (1901) e poi *L'arte bisantina in Italia* (1912), quest'ultima incentrata solo su monumenti italiani<sup>607</sup>; Corradi Ricci, ravennate, autore di diverse pubblicazione sull'arte della sua città<sup>608</sup>. Tra i massimi esponenti degli studi artistici di settore del Novecento troviamo Antonio Muñoz, allievo di Adolfo Venturi, storico dell'arte che non apprezzava particolarmente l'arte bizantina. Muñoz fu curatore della prima e unica esposizione d'oggetti d'arte bizantina a Grottaferrata nel 1905<sup>609</sup> e nel suo *I mosaici bizantini di Kharié Giami a Costantinopoli* (1906) ebbe il merito di attribuire all'arte bizantina del XIV una grande forza innovatrice, di cui Giotto sarebbe solo una delle possibili soluzioni, la quale risultò vincente solo per via della conquista ottomanana di Costantinopoli.<sup>610</sup>

Se in Europa gli studi bizantini proseguirono indisturbati, lo scoppio della Grande Guerra influì negativamente in Italia sugli studi nel periodo post-bellico, spazzando via i progressi fatti a inizio secolo e regredendo verso opinioni ottocentesche antiquate. Ciò era dovuto a un sentimento nazionalista, che sfociò nel Fascismo, il quale impediva di guardare con obiettività ai più aggiornati studi d'Oltralpe, pena l'essere tacciati di avere sentimenti filogermanici o filofrancesi. La Francia democratica e la sua cultura artistica avanguardista era vista in particolare come una minaccia per l'arte accademica, plastica e virile italiana d'ispirazione classicista. La polemica ebbe il suo apice tra anni venti e trenta con la creazione di due fazioni di eruditi contrapposte, una filofascista tra le cui file troviamo Ardengo Soffici, Ugo Ojetti, Giulio Quirino Giglioli, Ettore Romagnoli e Roberto Longhi; una antifascista o quantomeno fuori dalla retorica nazionalista del regime, che contò tra la fila Roberto Croce, apertamente di cultura filogermanica, Lionello Venturi, Bernard Berenson, e Pietro Toesca<sup>611</sup>.

Gli ultimi tre ebbero grandi intuizioni per quanto riguarda l'arte bizantina e non si allinearono alla prospettiva romanocentrica, Berenson e Toesca si interessarono anche all'influenza dell'arte orientale su quella europea e il secondo fu tra i primi a sposare, seppur non completamente, le tesi orientaliste espresse in *Orient oder Rom* di Strzygowski già dal 1902. Lo studioso austriaco fu al centro della polemica italiana sull'arte bizantina, per via dello scardinamento delle tesi romanocentriche care soprattutto agli studiosi italiani. L'autore venne apertamente indicato come

<sup>605</sup> G. Gasbarri, 2015, p. 80

<sup>606</sup> Ibidem, pp. 24, 28, 35, 38-39,

<sup>607</sup> Ibidem, 2015, pp. 122-123

<sup>608</sup> M. Bernabò, 2003, pp. 62-63

<sup>609</sup> Ibidem, op. cit., pp. 66-68; cfr. G. Gasbarri, 2015, pp. 143-199

<sup>610</sup> G. Gasbarri, 2015, pp. 186-187

<sup>611</sup> M. Bernabò, 2003, p. 87-88, 92-93, 117-118, 131-132, 182-188

denigratore dell'arte italiana dalla propaganda fascista, accusandolo di voler negare gli indiscussi primati artistici del Paese.<sup>612</sup> In tutta Europa la sua tesi ebbe notevole successo ed un largo seguito, finalmente il Mediterraneo orientale tardoantico venne incluso nel dibattito storico-artistico ed il Medio Oriente iniziò a essere oggetto di studi in tal senso<sup>613</sup>.

Alcuni dei mosaici mediorientali che abbiamo analizzato vennero riscoperti sul finire dell'Ottocento, ma sul momento non vennero presi in considerazione nemmeno come documento storico, relegandoli a essere subalterni rispetto alle iscrizioni, alle monete o alle prove archeologiche in quanto si trattava di mera decorazione; questa cecità nei confronti dei reperti musivi del Vicino Oriente provocò un grande ritardo negli studi<sup>614</sup>. Tale ritardo venne colmato a partire dal XX secolo in seguito alla rivoluzione di *Orient oder Rom*; tra gli anni trenta e il secondo dopoguerra si iniziarono a restaurare le opere d'arte ed i monumenti greci e mediorientali costruiti sia durante il periodo cristiano e sia quello islamico, che iniziarono ad essere maggiormente presi in considerazione nell'ambito degli studi artistici, tra questi vi sono i mosaici di Salonico e quelli di Santa Caterina del Sinai con le sue icone; affiancati ad alcune grandi scoperte come Piazza Armerina, Castelseprio, il Palazzo degli Imperatori di Costantinopoli e l'individuazione e ricostruzione dei mosaici aniconici giustiniani di Santa Sofia da parte di Thomas Whittemore su richiesta del presidente turco Kemal Atatürk, e pubblicati a partire del 1934. Molte di queste opere riscrissero la storia dell'arte bizantina, lo stile ellenizzante di molte opere di VII secolo provò il ruolo di Costantinopoli quale custode dell'eredità classica in Oriente<sup>615</sup>.

In Italia la fine del conflitto e del regime segnarono, finalmente, la fine delle visioni panromaniste del Fascismo, monumenti come San Marco e le chiese palermitane erano state forzatamente volute far rientrare sotto il cappello dell'arte romanica, prodotti totalmente autoctoni di cultura italiana e latina. La critica fu libera di restituire a queste opere d'arte la propria dignità bizantina ed orientale, molti storici dell'arte abbandonarono con disinvoltura le idee romaniste con la stessa facilità con cui molti italiani si dichiaravano improvvisamente antifascisti a conflitto ultimato. Gli storici dell'arte italiani si allinearono dunque con i colleghi stranieri, aprendosi allo studio delle testimonianze orientali di Costantinopoli e, specialmente Geza De Francovich, della Siria<sup>616</sup>.

De Francovich ed il collega Charles Rufus Morey erano sostenitori dell'importanza dell'arte siriana ed egizia nella storia artistica del medioevo mediterraneo. Per Morey la conquista islamica del VII secolo produsse una diaspora di artisti da quelle zone del Medio Oriente, portando l'arte di Antiochia e Alessandria in Occidente (Castelseprio ne sarebbe un esempio) e a Costantinopoli, divenendo la principale custode di tale eredità artistica; De Francovich, più cautamente, non riteneva che l'avvento dell'Islam coincise con la fine dell'arte cristiana in Siria ed Egitto, che continuò a sopravvivere soprattutto nelle forme dell'arte copta<sup>617</sup>.

Dall'altro lato vi erano studiosi come Kurt Weitzmann che ritenevano Costantinopoli non avesse beneficiato dei transfughi d'Oriente essendo una capitale artistica indiscussa, una grandissima

<sup>612</sup> Ibidem, pp. 121-124

<sup>613</sup> M. Andaloro, 1990, p. 59; M. Bernabò, 2003, pp. 79-82, 96-99

<sup>614</sup> Si deve a Michele Piccirillo il contributo maggiore per la riscoperta di questi monumenti grazie alle sue fondamentali campagne di scavo. G.W. Bowersock, 2006, pp. 2-4

<sup>615</sup> J. Nordhagen, *Il mondo cristiano*, in C. Bertelli (a cura di), 1988, p. 101; M. Bernabò, 2003, pp. 241

<sup>616</sup> M. Bernabò, 2003, pp. 221-223, 244, 253-259

<sup>617</sup> H.L. Kessler, *"Byzantine Art and the West". Forty Years after the Athens Exhibition and Dumbarton Oaks Symposium* in "A.C. Quintavalle (a cura di), 2007, p. 57

quantità di opere d'arte bizantina (da Castelseprio a Santa Caterina del Sinai) veniva fatta risalire a maestranze costantinopolitane<sup>618</sup>.

Weitzmann iniziò a cambiare questo punto di vista fortemente centralizzante a partire dagli anni '60 del Novecento. Nei due decenni successivi l'arte periferica di Siria ed Egitto iniziò ad essere vista in senso autonomo e come zone franche per lo sviluppo artistico al riparo dall'Iconoclasmo<sup>619</sup>

## 2. L'orientalismo

L'Oriente è stato visto fin dall'antichità come "il grande opposto complementare" dell'Occidente, ma la grande rottura si ebbe con il sorgere dell'islam e della sua espansione che agli Europei sembrava inarrestabile. L'islam fu visto dunque sempre come una minaccia per il continente almeno fino al XVII secolo quando si sopì il pericolo ottomano e mutarono i rapporti di forza tra Europa e Medio Oriente, con una sempre maggior influenza della prima sui territori del secondo<sup>620</sup>.

Col cessare delle animosità belliche nel XVIII iniziò a crescere l'interesse per il mondo islamico mediorientale, che in epoca moderna può essere fatta risalire alla visione fantastica e immaginifica dell'Oriente nata soprattutto grazie alla pubblicazione delle *Mille e una notte*, tradotte in francese da Antoine Galland tra il 1704 ed il 1717. La scarsa conoscenza di questo mondo permetteva di scatenare l'immaginazione dei contemporanei, è quello che Said chiama "il palcoscenico dell'Oriente" (che si espande fino alla Cina) su cui attuano *cliché* e personaggi stereotipati che sono ancora oggi molto forti nella cultura e nell'immaginario popolari<sup>621</sup>. La fascinazione che l'Europa subì di un Oriente esotico fece scaturire all'epoca un'idea di questo mondo tutt'altro che negativa e minacciosa, la saggezza mistica orientale venne usata in chiave moralizzante, ad esempio da Voltaire, per criticare la società francese del tempo<sup>622</sup>.

Un'opera fondamentale nei primi studi orientalisti fu la *Bibliothèque orientale* di Barthélemy d'Herbelot de Molainville (1621-1695), completata nel 1697 proprio da Galland, un dizionario basato esclusivamente su fonti orientali. Si aprì dunque agli europei la possibilità di conoscere l'Oriente dal punto di vista scientifico pur rimanendo ancorato a una visione preconcepita e stereotipata, in cui si definisce Maometto un "falso profeta"<sup>623</sup>. Pur anch'egli considerando l'islam un'eresia, l'inglese Simon Ockley (1668-1720) nel suo *The History of the Saracens* (1708-18 in due volumi) diede conto del contributo della civiltà islamica nella conoscenza della filosofia europea, cosa che colpì molto i suoi contemporanei.<sup>624</sup>

Un confronto con il Medio Oriente concreto si ebbe verso la fine del XVIII secolo con i primi viaggiatori che aggiunsero all'Italia del Grand Tour anche l'interesse per le terre del Vicino Oriente. Per gli storici divenne indispensabile il confronto tra l'antichità europea e quella orientale, che risaliva all'epoca biblica, cercando di ottenere un panorama storico sempre più esauriente<sup>625</sup>.

<sup>618</sup> Ibidem, p. 57

<sup>619</sup> Ibidem, pp. 56-57

<sup>620</sup> E. Said, *Orientalismo : l'immagine europea dell'Oriente* traduzione di S. Galli, Milano 2001, pp. 64-66; E. Giusti, *Orientalismo e Islam. Esplorazione del dibattito sull'orientalismo attraverso Edward Said*, Tesi di Laurea, A.Acc. 2013-2014, Università degli Studi di Firenze, p. 27

<sup>621</sup> E. Said, 2001, pp. 68-69

<sup>622</sup> A. C. Quintavalle, in A.C. Quintavalle, 2007, p. 14

<sup>623</sup> E. Said, 2001, pp. 70-71

<sup>624</sup> Ibidem, p. 81

<sup>625</sup> Ibidem, p. 120

L'orientalismo moderno trova le sue basi nella fondazione dell'École spéciale des langues orientales vivantes a Parigi nel 1795, in cui si volevano raccogliere le esperienze del secolo precedente per poter metterne a frutto gli studi attraverso la storia, l'antropologia e la teologia, dunque un metodo scientifico illuminista<sup>626</sup>. Fondamentale fu anche la campagna d'Egitto napoleonica, intrapresa a partire dal 1798, che cambiò totalmente i rapporti tra Europa e Vicino Oriente. L'impresa permise agli occidentali di ottenere una conoscenza più precisa e scientifica grazie a diversi studiosi francesi che si recarono in Medio Oriente a seguito dell'imperatore francese, l'esperienza venne raccolta nei ventitré volumi *Description de l'Égypte* e trattano anche della Siria. Si vennero a creare così un legame inscindibile tra gli studi orientalisti ed il colonialismo.<sup>627</sup>

In concomitanza con la Guerra d'Indipendenza Greca (1821-1832) si creò una visione del mondo arabo in antitesi rispetto alle fiabesche visioni che le fiabe delle *Mille e una notte* scaturirono negli europei il secolo precedente. La religione islamica divenne simbolo dell'oppressione ottomana sui cristiani orientali, specialmente greci; narrazione che ebbe fortuna con il romanticismo e vide la partecipazione di figure quali Lord Byron che trovò la morte nel conflitto. La Grecia, l'Ellade, era vista come il fondamento della civiltà occidentale e nell'ottica del tempo era vista ingiustamente sottratta ai suoi legittimi eredi e sottomessa a degli usurpatori totalmente estranei alla cultura classica. Nacque così la dissociazione totale tra cultura islamica e cultura classica che, come abbiamo visto, non ha ragione d'essere in quanto partecipava della *koiné* classica tardoantica.

A questo proposito è interessante leggere il resoconto di François René de Chateaubriand, un viaggiatore francese, che nella sua opera *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) descrisse i monumenti del Medio Oriente includendo anche quelli omayyadi. Pur facendo trasparire di non gradire particolarmente il popolo arabo ne apprezza i monumenti dal punto di vista quantomeno estetico, compiendo degli interessanti paralleli tra una moschea cairota e quella di Cordova, entrambe costruite dalla prima dinastia dell'islam. Lo studioso collega correttamente lo stile architettonico andaluso con quello orientale, un atteggiamento che non sarà condiviso nei secoli avvenire che tenderà a isolare l'Islam della penisola iberica dal grande contesto del Dar al-Islam<sup>628</sup>.

*"La quatrième espèce de monuments à Jérusalem est celle des monuments qui appartiennent au temps de la prise de cette ville par le calife Omar, successeur d'Abubeker, et chef de la race des Ommyades. Les Arabes qui avaient suivi les étendards du calife s'emparèrent de l'Égypte; de là, s'avancant le long des côtes de l'Afrique, ils passèrent en Espagne, et remplirent de palais enchantés Grenade et Gordoue. G'est donc au règne d'Omar qu'il faut faire remonter l'origine de cette architecture arabe dont l'Alhambra est le chef-d'œuvre, comme le Parthénon est le miracle du génie de la Grèce. La mosquée du Temple commencée à Jérusalem par Omar, agrandie par Abd-el-Maleck, et rebâtie sur un nouveau plan par El-Oulid, est un monument très curieux pour l'histoire de l'art chez les Arabes. On ne sait point encore d'après quel modèle furent élevées ces demeures des fées, dont l'Espagne nous offre les ruines. On me saura peut-être gré de dire quelques mots sur un sujet si neuf, et jusqu'à présent si peu étudié.*

<sup>626</sup> E. Giusti, A.Acc. 2013-2014, p. 43

<sup>627</sup> E. Said, 2001, pp. 49, 86, 89; A. C. Quintavalle, *Racconti d'Oriente*, pp. 14-15

<sup>628</sup> A. C. Quintavalle, in A.C. Quintavalle, 2007, p. 15



*Mais quelle est l'architecture de cette mosquée, type ou modèle primitif de l'élégante architecture des Maures? C'est ce qu'il est très difficile de dire. Les Arabes, par une suite de leurs mœurs despotiques et jalouses, ont réservé les décorations pour l'intérieur de leurs monuments; et il y a peine de mort contre tout chrétien qui non seulement entrerait dans Gâmeat-elSakhra, mais qui mettrait seulement le pied dans le parvis qui l'entourne. Quel dommage que l'ambassadeur Deshayes, par un vain scrupule diplomatique, ait refusé de voir cette mosquée, où les Turcs lui proposaient de l'introduire! J'en vais décrire l'extérieur. (...) la grande place de la mosquée (...) Douze portiques, placés à des distances inégales les uns des autres, et tout à fait irréguliers comme les cloîtres de l'Alhambra, donnent entrée sur ce parvis.*

*La mosquée abandonnée que l'on voit près du Caire paraît être du même style que la mosquée de Jérusalem : or cette mosquée du Caire est évidemment l'original de la mosquée de Cordoue. Celle-ci fut bâtie par des princes derniers descendants de la dynastie des Omniades ; et Omar, chef de leur famille, avait fondée la mosquée de Jérusalem. Ces monuments vraiment arabes appartiennent donc à la première dynastie des califes, et au génie de la nation en général : ils ne sont donc pas, comme on l'a cru jusqu'ici, le fruit du talent particulier des Maures de l'Andalousie, puisque j'ai trouvé les modèles de ces monuments dans l'Orient.*<sup>629</sup>

Pur compiendo un inquadramento degli avvenimenti storici le considerazioni restano su un piano stilistico formale, Cheateubriand, fedele cristiano convinto, non aveva una conoscenza approfondita della cultura islamica perché egli riteneva la religione del Profeta (al pari di tutte quelle che non hanno a che fare con il cristianesimo) come una fede ingannevole, violenta e barbarica, cui unica vocazione era la conquista e la schiavitù, a differenza di quella cristiana. Affermazione particolarmente ironica in un momento storico caratterizzato dall'espansionismo coloniale francese ed europeo<sup>630</sup>.

*"N'apercevoir dans les croisades que des pèlerins armés qui courent délivrer un tombeau en Palestine, c'est montrer une vue très bornée en histoire. Il s'agissait non seulement de la délivrance de ce tombeau sacré, mais encore de savoir qui devait l'emporter sur la terre, ou d'un culte ennemi de la civilisation, favorable par système à l'ignorance, au despotisme, à l'esclavage, ou d'un culte qui fait revivre chez les modernes le génie de la docte antiquité, et abolit la servitude. Il suffit de lire le discours du pape Urbain II au concile de Clermont, pour se convaincre que les chefs de ces entreprises guerrières n'avaient pas les petites idées qu'on leur suppose, et qu'ils pensaient à sauver le monde d'une inondation de nouveaux barbares. L'esprit du mahométisme est la persécution et la conquête; l'Évangile, au contraire, ne prêché que la tolérance et la paix.*"<sup>631</sup>

Cheateubriand inoltre non mise in relazione l'architettura e l'arte islamica con il mondo grecoromano, anzi li dissocia totalmente affermando che i popoli arabi non ne avessero nessuna conoscenza. Per

<sup>629</sup> F.R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Tours 1884, pp. 218-219, 259, 261

<sup>630</sup> A. C. Quintavalle, in A.C. Quintavalle, 2007, p. 15

<sup>631</sup> F.R. de Chateaubriand, 1884, p. 237

quanto fosse stato straordinariamente intuitivo nelle sue deduzioni sull'arte islamica andalusa, lo stesso non si può dire per le sue congetture circa l'origine dell'arte islamica; tale popolo "nomade e vagabondo" si sarebbe ispirato ai monumenti dell'antico Egitto a loro più familiare, cercando di riprodurne la grandezza:

*"Je crois apercevoir dans l'architecture égyptienne, (...) le germe de cette architecture sarrasine (...) le minaret est l'imitation de l'obélisque; les moresques sont des hiéroglyphes dessinés, au lieu d'hiéroglyphes gravés. (...) ces forêts de colonnes qui composent l'intérieur des mosquées arabes (...) les temples de Memphis, de Denderah, de Thèbes, de Méroé, offraient encore des exemples de ce genre de constructions. (...) les descendants d'Israël ont eu nécessairement l'imagination frappée des merveilles des Pharaons : ils n'ont rien emprunté des Grecs, qu'ils n'ont point connus; mais ils ont cherché à copier les arts d'une nation fameuse qu'ils avaient sans cesse sous les yeux. Peuples vagabonds, conquérants, voyageurs, ils ont imité en courant l'immuable Egypte."*<sup>632</sup>

Con la fine della Guerra d'indipendenza greca anche l'astio per il mondo islamico sembrò essersi sopito, l'Oriente continuò ad esercitare una grande fascinazione sull'Europa del Romanticismo, cui visione metteva in contrapposizione l'islam all'Occidente anche sul piano storico esattamente come aveva fatto con Bisanzio e romanticizzando il medioevo: mentre l'Europa attraversava i secoli bui antecedenti alla rinascita del Mille anche l'Oriente islamico era traboccante di ricchezze come lo era Costantinopoli. Il rapporto resta conflittuale e difficile da definire, in bilico tra l'attrazione per le ricchezze di questi luoghi e il disdegno per una civiltà infedele<sup>633</sup>.

Il pensiero orientalista ebbe la sua massima diffusione nei cento anni che vanno dal 1815 al 1914, in concomitanza con l'espansione coloniale europea, specialmente di Francia e Inghilterra, che arrivò ad occupare gran parte del globo. L'interesse per l'Oriente e gli studi scientifici su arte, architettura, storia, antropologia ecc. riguardanti il Medio Oriente (o le altre terre che erano parte dei due imperi coloniali) vanno dunque contestualizzate nell'ottica dei dominatori e del senso di superiorità che derivava inevitabilmente da questa condizione che creò una sorta di gerarchia delle civiltà<sup>634</sup>.

Uno dei padri dell'orientalismo è considerato Silvestre de Sacy (1757-1838), insegnante inanzitutto di arabo, fu lui a formare una generazione di studiosi tra cui molti dei quali presero parte alla campagna di Napoleone<sup>635</sup>. Gli intellettuali furono tra i primi ad interessarsi dell'Oriente creando una serie di istituzioni dedicate come la Société asiatique nel 1822, di cui Sacy fu il primo presidente, e creando l'orientalismo come materia di studio in ambito accademico<sup>636</sup>; alla Société seguirono la American Oriental Society negli Stati Uniti nel 1842 e la Deutsche Morgenlandische Gesellschaft in Germania (1845)<sup>637</sup>.

La conoscenza diretta dei luoghi era fondamentale per il mondo accademico ma non solo, in epoca romantica il tema del viaggio assunse un valore preminente per la borghesia europea ed i francesi erano particolarmente agevolati per via dell'espansione coloniale che il paese stava intraprendendo

<sup>632</sup> F.R. de Chateaubriand, 1884, p. 261

<sup>633</sup> X. Barral i Alter, *L'Islam et l'Occident: quelques erreurs historiographiques*, in A.C. Quintavalle (a cura di), 2007, p.

82

<sup>634</sup> E. Said, 2001, pp. 47-48, 51

<sup>635</sup> Ibidem, pp. 126-127

<sup>636</sup> Ibidem, pp. 48-49, 56-57

<sup>637</sup> E. Giusti, A.Acc 2013-2014, p. 44

in Nord Africa e Medio Oriente a partire dal 1830<sup>638</sup>. I racconti di viaggi divennero molto popolari nell'Ottocento e assieme ad essi nacque la moda dell'Oriente, gli esploratori erano spinti dalla curiosità per la cultura, l'arte e la storia dell'Islam anche in maniera scientifica; i loro resoconti furono fonte d'ispirazione per romanzi ed opere d'arte che continuavano a descrivere un mondo a metà tra il realismo e la fiaba, ancora fortemente influenzato dalle *Mille e una notte*<sup>639</sup>. Lo scrittore Gustave Flaubert (1821-1880), ad esempio, viaggiò in Medio Oriente e Nord Africa tra il 1849 ed il 1851, nei suoi appunti di viaggio si può leggere del suo interesse per la società islamica al fine di utilizzare alcuni archetipi nei suoi romanzi, tra cui *Salammbô* (1862), che fanno parte dell'immaginario collettivo come i beduini, le odalische, i venditori, i mendicanti e così via<sup>640</sup>.

Per via del suo rifiuto per la società moderna, Guy de Maupassant (1850-1893) fu un appassionato viaggiatore. Nel suo *La vita errante* (1890) lo scrittore ci racconta del periodo passato tra l'Italia e l'Algeria, a differenza di Flaubert si interessa anche dei monumenti della civiltà islamica e descrive la moschea di Qayrawan, in perfetto stile romantico racconta del suo stupore per tale monumento che allo stesso tempo è in grado di chiamare "barbaro" ed i suoi costruttori "popolo fanatico", nella tipica visione colonialista del XIX secolo:

*Nous allons vers la mosquée Djama-Kebir ou de Sidi-Okba, dont le haut minaret domine la ville et le désert qui l'isole du monde. Elle nous apparaît soudain, au détour d'une rue. C'est un immense et pesant bâtiment soutenu par d'énormes ontreforts, une masse blanche, lourde, imposante, belle d'une beauté inexplicable et sauvage. En y pénétrant apparaît d'abord une cour magnifique enfermée par un double cloître que supportent deux lignes élégantes de colonnes romaines et romanes. On se croirait dans l'intérieur d'un beau monastère d'Italie. (...). Je ne connais par le monde que trois édifices religieux qui m'aient donné l'émotion inattendue et foudroyante de ce barbare et surprenant monument: le mont Saint-Michel, Saint-Marc de Venise, et la chapelle Palatine à Palerme. Ceux-là sont les œuvres raisonnées, étudiées, admirables, de grands architectes sûrs de leurs effets, pieux sans doute, mais artistes avant tout, qu'inspira l'amour des lignes, des formes et de la beauté décorative, autant et plus que l'amour de Dieu. Un peuple fanatique, errant, à peine capable de construire des murs, venu sur une terre couverte de ruines laissées par ses prédécesseurs, y ramassa partout ce qui lui parut de plus beau, et, à son tour, avec ces débris de même style et de même ordre, éleva, mû par une inspiration sublime, une demeure à son Dieu, une demeure faite de morceaux arrachés aux villes croulantes, mais aussi parfaite et aussi magnifique que les plus pures conceptions des plus grands tailleurs de pierre. (...) Dans nos cathédrales gothiques, le grand effet est obtenu par la disproportion voulue de l'élévation avec la largeur. Ici, au contraire, l'harmonie unique de ce temple bas vient de la proportion et du nombre de ces fûts légers qui portent l'édifice, l'emplissent, le peuplent, le font ce qu'il est, créent sa grâce et sa grandeur. Leur multitude colorée donne à l'œil l'impression de l'illimité, tandis que l'étendue peu élevée de l'édifice donne à l'âme une sensation de pesanteur. Cela est vaste comme un monde, et*

<sup>638</sup> C. Tonghini, *Archeologia medievale e archeologia islamica*, in *Quarant'anni di archeologia medievale in Italia* a c. di S. Gelichi, Firenze 2014

<sup>639</sup> A. C. Quintavalle, in A.C. Quintavalle, 2007, pp. 17-18; X. Barral i Alter, in A.C. Quintavalle, 2007, p. 84

<sup>640</sup> E. Said, 2001, pp. 107-108 A. C. Quintavalle, in A.C. Quintavalle, 2007, pp. 17-18

*on y est écrasé sous la puissance d'un Dieu. Le Dieu qui a inspiré cette œuvre d'art superbe est bien celui qui dicta le Coran, non point celui des Évangiles.*<sup>641</sup>

L'opinione diffusa sui popoli arabi era che si trattasse di gente poco razionale, sanguinaria, collerica e vendicativa, mentre gli occidentali erano un popolo riflessivo, logico, razionale e propenso alla pace. Un'idea questa che ha contribuito a creare una divisione profonda e una categorizzazione netta in un "noi" ed un "loro"<sup>642</sup>. L'idea di un popolo violento e deputato alla conquista sanguinaria influì sull'interpretazione storica del periodo di passaggio tra Impero Romano d'Occidente e Impero islamico nella Gran Siria, le prove archeologiche dell'abbandono di alcuni nuclei abitati fu letta come una conseguenza della devastazione portata dagli Arabi invasori e che, come abbiamo visto, non avvenne in maniera tanto drammatica. Difficilmente si sarebbe potuto ammettere che sotto il dominio dei musulmani i cristiani fossero liberi nel loro culto e potessero persino edificare nuove chiese, l'orientalista francese Charles Clermont-Gennau andò infatti contro un'opinione consolidatissima affermando che il mosaico della Chiesa della Vergine di Madaba risalisse all'epoca omayyade, la storia e gli studi successivi gli hanno dato ragione<sup>643</sup>.

Ernest Renan (1823-1892) fu un orientalista cui idee influirono su questa concezione di una civiltà irrazionale. Attraverso la linguistica e la filologia comparate egli riteneva che i testi fossero espressione della mentalità di un popolo e rivelano il suo sviluppo nel cammino della civiltà; tali concetti sono espressi nel suo *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques* (1855). Per Renan dunque esistevano delle nette differenze tra le varie culture che potevano essere così collocate in maniera gerarchica, l'islam era espressione della razza semitica, un monoteismo che non ha prodotto né miti, né letteratura, né scienza i quali erano appannaggio della razza ariana, l'unica che è stata in grado di svincolarsi dalla religione ed elevarsi a un livello di civiltà più alto con il dominio della ragione<sup>644</sup>.

Oltre a essere considerata violenta, arretrata e irrazionale, la società islamica era vista pervasa da persone indolenti e sessualmente promiscue. La donna in particolar modo era vista come un concentrato di sensualità, chiusa nell'*harem* e costretta a soddisfare i pruriginosi bisogni del "marito-padrone". È un tipo di rappresentazione che influenzò non solo la letteratura ma anche le arti applicate. L'influenza del mondo arabo sulla pittura fu distinto da quello che ebbe la cultura visiva bizantina sugli artisti europei, intenti a creare in qualche caso un 'revival' dell'arte tardoantica e medievale; i pittori orientalisti erano invece concentrati a creare delle visioni dell'Oriente che corrispondesse all'immaginario europeo, non avevano una comunione stilistica quanto tematica della loro arte. Le scene sono sempre piene di una certa teatralità, le figure sembrano spesso indolenti, i costumi sono sfarzosi e i personaggi collocati in un mondo senza tempo a cui non si riesce a dare un contesto storico preciso. L'intento non era sempre negativo, non c'era sempre una condanna morale della corruzione dei costumi orientali, tali visioni rientravano in quella fascinazione per un mondo mistico, sospeso e non corrotto dalla modernità in cui l'uomo romantico voleva rifugiarsi. Spesso gli artisti viaggiavano nelle colonie anche per lunghi periodi, per trarre ispirazione e dipingere sul posto come i celebri dipinti algerini di Delacroix, cercando un contatto ed uno scambio con questa cultura. Questo però non era un requisito essenziale: alcuni non videro mai l'Oriente e trattarono il tema magari sporadicamente, come fece Ingres, autore *de La grande*

<sup>641</sup> G. de Maupassant, *La vie errante*, Parigi 1890 pp. 208-211

<sup>642</sup> E. Said, 2001, pp. 55-56

<sup>643</sup> M. Piccirillo, in A.C. Quintavalle, 2007, p. 95, 105

<sup>644</sup> E. Giusti, A.Acc. 2013-2014, pp. 40-41

*odalisca* (1814), il quale non visitò mai quei luoghi ed era più legato all'archetipo rinascimentale di generica "donna col turbante"<sup>645</sup>. Anche in architetture vi fu un'influenza dell'oriente, che rientra nel più ampio bacino dell'eclittismo storicistico. Due esempi sono il Castello di Sammezzano in Italia, cui interni sono una copia estremamente variopinta e *kitsch* degli ambienti dell'Alhambra di Granada, ed il Royal Pavilion di Brighton, Inghilterra, costruita nelle forme dell'architettura indo-islamica, che si accompagnano ad altri esempi di recupero dell'estetica cinese, giapponese ed egizia. Si è spesso sottolineato come l'impiego di forme tipiche dell'architettura islamica sia stato destinato a luoghi di svago e ricreazione, però in qualche caso l'architettura "moresca" venne utilizzata per i luoghi d'apprendimento come il Royal Panopticon di Leicester Square, Londra, edificio dedicato alla scienza ed alle arti<sup>646</sup>.

In ogni caso l'associazione tra l'edonismo e le forme architettoniche islamiche fu preminente, tanto che influì sulle scoperte archeologiche fino al secolo successivo: similmente a quanto successe con il palazzo dell'Alhambra di Granada, cui Palazzo dei Leoni venne indentificato con l'*harem*<sup>647</sup>, al rinvenimento del sito di Khirbat al-Mafjar nel 1944<sup>648</sup> anche la residenza omayyade venne considerato un luogo dedito allo svago e all'intrattenimento del sovrano, da qui l'interpretazione della sala del mosaico come un grande *hammam* o un salone per le feste, ipotesi avvallata da studiosi di peso come Hamilton e Grabar.<sup>649</sup> Anche l'interpretazione sessuale e dionisiaca del mosaico dell'Albero e del mosaico con etrog e coltello rientrano in una visione dell'islam come civiltà degenerata tipica dell'orientalismo ottocentesco. Non si può certo negare il gusto per erotismo degli antichi anche in epoca post-classica, gli affreschi di Qusayr 'Amra testimoniano senza ombra di dubbio quali tipi di attività si svolgessero in quel luogo (svaghi per altro in voga sia a Roma che a Costantinopoli), che però nel caso dell'islam rientravano nel fascino della decadenza da un parte e nel giudizio morale su una civiltà ritenuta più arretrata dall'altra.<sup>650</sup>

Nel'ambito del rapporto dell'islam con l'arte classica tra XIX e XX secolo l'arte islamica delle origini soffrì dello stesso stigma a cui venne sottoposta l'arte bizantina. Seguendo le idee di Renan, nell'Ottocento anche l'architettura era vista come un riflesso della civiltà che sottolineava la differenza tra le razze, applicando tale teoria all'arte islamica essa venne vista allo stesso tempo sia come un blocco unico monolitico "pan-islamico" e sia come un'insieme di stili particolari: essa fu suddivisa su basi etnico-nazionaliste (Arabi, Mori o Moreschi, Persiani, Turchi e Indiani) associando a ogni stile un'innato spirito di quella popolazione. L'idea di superiorità ariana ebbe un riflesso anche nella disciplina storico-artistica, essendo i Persiani appartenenti a tale "razza" e non Semiti la loro arte era considerata superiore rispetto al resto della produzione islamica; mentre i nemici Ottomani, Turchi, venivano considerati inferiori a tutti gli altri popoli islamici<sup>651</sup>.

<sup>645</sup> J. M. MacKenzie, *Orientalism: History, Theory and the Arts*, Manchester-New York 1995, pp. 44-47, 59; E. Giusti, A.Acc. 2013-2014, Università degli Studi di Firenze, pp. 34-36

<sup>646</sup> J. M. MacKenzie, 1995, pp. 74-78, 83, 89

<sup>647</sup> J.C. Ruiz Souza, *El palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrassa zawiya y tumba de Muhammad V?* in *Al-Qantara* n. XXII, 2001, p.78

<sup>648</sup> A. Uscatescu, 2017, p. 375, 376

<sup>649</sup> Ibidem, p. 383, R. W. Hamilton, 1959, pp. 103-104; Scrive Grabar riferendosi a Khirbat al-Mafjar: "a place for entertainment and pleasure. The main activities were drinking, singing, listening to poetry recitals, watching dancers, and listening to musicians; meals were occasionally involved as well. At times there was a slightly orgiastic quality to these ceremonies. At other times they were merely eccentric," O. Grabar, 1973, p. 156

<sup>650</sup> J. M. Blázquez Martínez, 2003, p. 20-22

<sup>651</sup> G. Necipoğlu, *The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches*, in *Islamic Art and the Museum* a cura di B Junod., G. Khalil, S. Weber, Londra 2012, pp. 6-7

Storicamente l'arte e l'architettura islamica si consideravano divise nettamente dall'arte occidentale, emerse quasi dal nulla già formate in un esotico miscuglio di suggestioni bizantine e sasanidi.<sup>652</sup> Come primo esempio esistente si guardava alla moschea di Ibn Ṭūlūn, i monumenti omayyadi per alcuni non erano considerati un prodotto della civiltà islamica in quanto troppo "bizantini": lo storico dell'architettura James Fergusson (1808-1886) era convinto dell'associazione tra razza ed architettura, dalla quale si poteva capire lo stato di avanzamento di una civiltà. Lo studioso aveva canonizzato l'architettura islamica secondo forme precise che corrispondevano, ad esempio alla moschea al-Aqṣā ma non alla Cupola della Roccia, pertanto concluse che si dovesse trattare del sepolcro dell'imperatore romano Costantino di cui gli Omayyadi si erano impossessati<sup>653</sup>. Se per alcuni l'arte degli Omayyadi fu vista come una rottura rispetto all'arte tardoantica, giudicata inespressiva, per altri non vi fu una cesura netta ma piuttosto un declino e una degenerazione artistica, dovuta all'intenzione dei califfi di rifarsi ai monumenti tardoantichi romani senza averne una piena comprensione ma eseguendo una mera copia o imitazione; tra molti studiosi, specialmente italiani come Teresio Rivoira (1849-1919), vi era una fortissima lettura romanocentrica dei monumenti vista in chiave spiccatamente nazionalista come dimostrazione di una cultura superiore nell'ottica dell'associazione tra arte e razza. Rivoira vedeva i Bizantini come un popolo passivo ed efeminato e gli Arabi come un popolo barbarico privo di cultura, che veniva escluso dal panorama culturale mediterraneo tardoantico. Per lo storico dell'arte l'Oriente mediterraneo non produsse nulla di proprio ma si limitò a riproporre sterilmente il linguaggio architettonico romano, tanto a Bisanzio quanto nell'Islam si sarebbe prodotta una corruzione di modelli importati che mancavano di una comprensione profonda da parte delle due culture<sup>654</sup>:

"In tanto pullulare di Scuole orientali, in tanto imperversare di teorie fondate più che altro sull'esame di ori, di smalti, di avori, di stoffe, di dipinti, di sculture — quasiché gli architetti traessero a cotali fonti onde sciogliere problemi costruttivi e statici, nonché ricavarvi nuove planimetrie e alzati — torneranno assai istruttivi quella novella istoria e quel novello studio, essendo destinati a rivelare tre fatti. Il primo, è la creazione romana dei più grandiosi e più svariati e complessi edifizii a volte dell'età imperiale. Il secondo, è lo spandersi dei concetti planimetrici e costruttivi di sì fatti muramenti, con l'ausilio di architetti latini educati alla Scuola romana. Il terzo, è il poco o quasi nullo contributo portato dagli architetti greci o ellenizzati nella creazione anzidetta."<sup>655</sup>

L'approccio de-evolutivo tenuto nei confronti dell'arte bizantina si ripeté nell'arte islamica, entrambe furono a lungo considerate arti "non storiche", fisse in un Medioevo perenne senza alcun tipo di evoluzione nel tempo. Lo storico dell'architettura Banister Fletcher (1866-1953) nel concetto da lui creato di "Albero dell'architettura" pone tutte le arti non occidentali nell'alveo degli stili non progressivi, al contrario dell'arte europea che si evolve abbracciando la modernità, preclusa agli altri

<sup>652</sup> Ibidem, p. 2

<sup>653</sup> S. Vernoit, S. *The Rise of Islamic Archaeology in Muqarnas*, 14, Leida 1997, p.1.

<sup>654</sup> G.T. Rivoira, *Architettura musulmana, sue origini e suo sviluppo*, Milano 1914, pp. 62-64, 105; A. J. Wharton, *Refiguring the Post Classical City: Dura Europos, Jerash, Jerusalem and Ravenna*. Cambridge 1995, p. 7-8; N. Rabbat, 2015, p. 96; J. M Blázquez Martínez, 2003, p. 2

<sup>655</sup> G. T. Rivoira, 1914, pp. 70-72

popoli. Il senso di superiorità rispetto anche all'arte islamica è sottolineato dall'espressione dispregiativa "maomettana" che l'autore utilizza per definirla<sup>656</sup>.

Carl Becker (1873-1945) ammise un'eredità ellenistica all'interno della cultura islamica affermando però che quest'ultima non fu in grado di comprenderla, non fu in grado di farne buon uso come invece fecero gli Europei nel Rinascimento, ponendo dunque chiaramente la civiltà araba in una condizione di inferiorità<sup>657</sup>. Il recupero di un passato romano che Oriente e Occidente avevano condiviso era dunque appannaaggio della sola Europa, non comprendendo che lo stesso processo rinascimentale che vedeva nei resti di Roma un linguaggio artistico da riutilizzare, lo stavano intraprendendo gli Ottomani nell'altra metà dell'antico Impero, ispirandosi alle antiche chiese costantinopolitane nell'erigere le loro moschee<sup>658</sup>. Celebre è la Moschea di Solimano (*Süleymaniye camii*) voluta dal sultano nel XVI secolo imitando al centimetro la chiesa di Santa Sofia, considerata un esempio di assoluta perfezione architettonica. Le complicate elaborazioni sulla filosofia e sulla scienza degli antichi nell'ambito dell'arte, come abbiamo visto, non vennero comprese per molto tempo. Non essendo in alcun modo figurativa, l'arte islamica venne declassata a una mera "arte decorativa" basata su una fantasiosa "mistica" senza alcun significato particolare dietro, negando all'islam una sua ricerca estetica<sup>659</sup>.

Nel suo *Türk Sanatı* (*L'arte turca*) Celal Esad Arseven (1876-1971), spinto dallo spirito nazionalista che pervase la Turchia dopo l'instaurazione della Repubblica nel 1928, volle rendere giustizia all'arte del suo paese osteggiando la nozione europea che essa fosse in qualche modo una mera imitazione di quella persiana, araba o bizantina. Inoltre rifiutò il concetto stesso di "arte islamica" partendo dall'assunto che dunque, parallelamente, l'arte europea dovrebbe definirsi "arte cristiana"<sup>660</sup>.

Un problema simile se lo pose Oleg Grabar, uno dei pionieri, assieme a Richard Ettinghausen, degli studi sull'arte islamica. Fautori del cambio di direzione negli studi orientalisti che si ebbe anche grazie al suo lavoro *The Formation of Islamic Art*, egli fu il primo a restituire dignità artistica alle opere degli Omayyadi e a riconoscerne la consapevole autonomia artistica. Entrambi erano intenzionati ad andare oltre la mera analisi formale per dedicarsi anche allo studio delle fonti letterarie, oltre a voler togliere l'arte islamica dall'isolamento di cui fu vittima rispetto all'arte pre-islamica e a quella contemporanea<sup>661</sup>. I due studiosi vissero il secondo dopoguerra ed i cambiamenti politici, culturali e sociali che stavano susseguendosi, i quali portarono si ebbe un primo cambio di rotta negli studi di settore, che proseguirono nell'ambito delle più ampie contestazioni dei vecchi modelli accademici degli anni sessanta e sessanta<sup>662</sup>.

Grabar si pose, dicevamo, domande fondamentali dal punto di vista storiografico: possiamo considerare l'arte islamica delle origini un'arte orientale separata e distinta? E, soprattutto considerando l'arte di ambito laico, cosa distingue l'arte islamica da quella occidentale tardoantica? Perché l'arte omayyade non può essere compresa nell'alveo dell'arte medievale? La denominazione "arte islamica" non rischia di essere riduttiva e troppo generalista? Tale difficoltà nel categorizzare l'arte orientale si deve a una serie di fattori che abbiamo fin qui analizzato: il campo della storia

<sup>656</sup> G. Necipoğlu, 2012, p. 2

<sup>657</sup> E. Said, 2001, p. 108

<sup>658</sup> G. Necipoğlu, 2012, p. 4

<sup>659</sup> M. Keene, S. Kaoukji, 2010, p. 200

<sup>660</sup> G. Necipoğlu, 2012, p. 7

<sup>661</sup> Ibidem, p. 8

<sup>662</sup> E. Guidi. A.Acc. 2013-2014, p. 63

dell'arte nacque nell'Ottocento, epoca in cui l'ottica coloniale contemporanea influì molto sulla visione occidentale dell'Oriente, avendo un occhio di riguardo per Bisanzio prima che per l'islam in quanto parte comunque del mondo cristiano, si creò una gerarchizzazione culturale che è difficile da scardinare. A questo si unisce infine il conflitto fra gli stati nazionali europei e l'Impero ottomano. Tutto ciò creò una storiografia separata per l'islam, che faticò molto prima di essere analizzato criticamente ed obiettivamente nella sua complessità oltre che in rapporto all'Occidente. Necipoglu ritiene la definizione "arte islamica" tanto limitante quanto lo appellativo "arte occidentale", che, similmente alla prima, si stende su un territorio vasto ben oltre la sola Europa e su un periodo storico lungo svariati secoli e non unicamente legato né all'arte religiose né a quella laica<sup>663</sup>.

Sicuramente non vi è una risposta semplice a un tale quesito, e la necessità accademica di suddividere precisamente culture, aree geografiche, epoche storiche ha bisogno di confini netti; però la potenziale inclusione dell'arte omayyade primitiva nell'alveo dell'arte tardoantica o altomedievale, tenendo ovviamente conto delle diversità oggettive che esistono, darebbe una visione di più ampio respiro a un momento storico complesso e di passaggio, in cui l'Europa e il vicino Oriente si stanno dando nuovi ordinamenti con profonde conseguenze<sup>664</sup>.

Il dibattito sull'orientalismo nacque in seguito al fondamentale saggio di Edward Said del 1978, il quale ebbe un'enorme influenza in diversi studi di settori, compresa la storia dell'arte, nonostante la sua opera sia stata principalmente legata alla critica letteraria e sia stata molto contestata Said è stato in grado di sollevare alcune problematiche che sono poi state analizzate e rielaborate. Negli anni l'opera è stata giudicata fin troppo polemica e criticata per le scelte metodologiche adottate dall'autore, che avrebbe creato una sorta di "occidentalismo" riducendo e semplificando l'Europa alle sole Francia ed Inghilterra come uniche potenze coloniali e culturali, trascurando totalmente gli altri paesi e la complessità del continente. Per Said l'Europa sembra avere la prerogativa sulla costruzione mentale di un mondo Altro rispetto a sé stesso, senza tener conto che l'etnocentrismo non è esclusivo del Vecchio continente. Inoltre il saggio si concentra prevalentemente sul Medio Oriente islamico senza però andare nello specifico sulla situazione economica, sociale e politica dell'area, dando poi pochissimo spazio all'India e la Cina che ebbero un peso notevole nella visione europea dell'Oriente<sup>665</sup>.

Said visse tra Gerusalemme e l'Egitto, militante arabo e palestinese egli è figlio dell'epoca post-coloniale con tutto il sentimento di rivalsa che ne conseguì e a cui l'autore non fu immune. Secondo alcuni il peso del suo lavoro sarebbe tale da aver legittimato una deresponsabilizzazione dei paesi mediorientali che indicano l'Occidente come causa di ogni male e facendo crescere il risentimento verso quest'ultimo, sfociando persino nel terrorismo<sup>666</sup>. Il rapporto complesso tra Oriente e Occidente sono sempre stati, come abbiamo visto, corrotti da una visione politica degli eventi passati in modo da farli riflettere sull'oggi. Un'atteggiamento ben noto e spesso utilizzato dai potenti ma anche da alcuni studiosi stessi. Roma e la Grecia, Bisanzio e l'islam sono state messe in contrapposizione storica e fatte corrispondere con un "noi" forte e razionale ed un "loro" indolente e corrotto, idee preconette e insidiose che la comunità accademica si sta impegnando per scardinare<sup>667</sup>.

<sup>663</sup> G. Necipoğlu, 2012, p. 11

<sup>664</sup> O. Grabar, 1973, pp. 42-43; A. C. Quintavalle, in A.C. Quintavalle, 2007 p. 22

<sup>665</sup> J. M. MacKenzie, 1995, pp. 4-5, 11; E. Guidi, A.Acc. 2013-2014, pp. 78-79

<sup>666</sup> E. Guidi, A.Acc. 2013-2014, pp. 67, 83

<sup>667</sup> A. Cameron, 1996, pp. 9-10



## CONCLUSIONI

Il mito granitico del Medioevo come periodo buio, rozzo, incolto e segnato dalla scomparsa dell'eredità antica è una pesante eredità che ancora oggi condiziona l'opinione comune su questo periodo. La grande rottura a mio avviso avvenne con il XV secolo, secolo in cui avvennero una serie di mutamenti radicali dal punto di vista politico, storico e geografico: prima vi fu il crollo definitivo del moribondo Impero Romano d'Oriente nel 1453, a cui seguì il compimento della *reconquista* della penisola iberica con la presa di Granada nel 1492, lo stesso anno della scoperta delle Americhe. È qui che si lacerarono gli equilibri del Mediterraneo, da un parte l'espulsione degli islamici in Nord Africa dal continente europeo occidentale pose fine a un periodo di scambi culturali tra l'Europa cristiana e l'unico islam europeo, pur nei conflitti che si susseguirono al confine tra i due mondi. È indicativo come oggi l'islam ispanico venga raramente preso in considerazione quando si tratta la storia del Vecchio Continente anche nella stessa Spagna. Dall'altra parte, a Oriente, premevano gli Ottomani che sappiamo essersi spinti fino a Vienna. Abbiamo detto come la definizione di Impero bizantino nacque solo in seguito alla scomparsa dello stesso, la fine di tale millenaria civiltà scosse profondamente i contemporanei così come gli equilibri nel Mediterraneo. Come abbiamo visto per secoli l'Europa visse nel timore del nemico musulmano alle sue porte almeno fino al Settecento. Infine lo spostamento degli interessi commerciali verso le Americhe misero in crisi i mercati del Mediterraneo, notorio è il caso di Venezia che viste le circostanze iniziò a volgere in suo interesse alla terraferma, più redditizia. Gli intensi scambi anche culturali di cui fu protagonista il bacino mediterraneo nel Medioevo subirono un drastico calo, essendo gli Europei più interessati ai domini oltre l'Atlantico e l'Impero ottomano preoccupato a consolidare i suoi territori in Medio Oriente, Nord Africa e Balcani, senza nessuna velleità coloniale oltreoceano.

Queste circostanze produssero un allontanamento tra le due culture e si creò un grande solco tra Oriente e Occidente, che iniziò a colmarsi solo in epoca coloniale. I rapporti non sempre sereni tra islam, cristianesimo orientale e cristianesimo occidentale erano sempre dovuti a motivi politici, a ragioni ideologiche, a mire territoriali e a volontà di conquista spesso con l'uso della religione come scudo. Da una parte e dall'altra è dunque la politica che ha diviso i tre grandi poli del Mediterraneo quando invece la cultura, come sempre, creava ponti.

È sin dal Rinascimento che si perpetra questa concezione di "riscoperta di Roma" e della "bellezza classica" pensando, erroneamente, che durante il Medioevo ci si fosse dimenticati delle vestigia dell'Impero. Tanto l'Occidente europeo, quanto l'Impero d'Oriente e l'Islam erano ben consci del peso culturale di Roma e si rifanno ad essa portando con sé ed elaborando elementi diversi dal Rinascimento, che si sofferma su alcune forme artistiche come la statuaria classica e naturalistica. L'Impero d'Oriente in realtà non smise mai la propria produzione artistica, in un'evoluzione ininterrotta dalla fine dell'Impero d'Occidente in poi, tanto da essere vista antiquata dagli uomini dell'Età Moderna, come il Vasari.

Dal canto suo la civiltà islamica fa sua la filosofia e la matematica antiche (Aristotele e Plotino) per rielaborarle ai fini della rappresentazione artistica e religiosa, su tutte la ripetizione infinita, simbolica e allegorica della creazione divina, che è perfetta, ed essenziale alla comprensione del creato. Nel caso islamico l'eredità di Roma è stata presa, fatta propria e rielaborata in maniera tanto peculiare da essere totalmente incomprensibile, e anche sgradevole, agli occidentali per un lungo periodo di tempo. Come affermò Carl Becker già a inizio Novecento, non ci sarebbe l'Islam senza l'ellenismo, la civiltà islamica si fonda sull'eredità della Grecia e di Roma ed è per questo

strettamente imparentata sia con l'Europa sia con Bisanzio. Essa non è legata solamente all'Oriente ed al centro Asia, anzi funge da ponte tra le due aree geografiche e le due culture.<sup>668</sup>

La vasta gamma di esempi riportata nella ricerca è essenziale per la comprensione dell'evoluzione artistica avvenuta in epoca tardoantica e successiva che, come abbiamo potuto osservare, è stata segnata da una forte tendenza all'aniconismo scaturito dalle forti tendenze iconoclaste che hanno pervaso tanto i cristiani quanto i musulmani. L'arte islamica nasce in questo *nous* culturale e divenne una caratteristica di tutta la sua produzione artistica, con le dovute eccezioni in ambito laico e in forme artistiche quali la miniatura.

È dunque da lontano che va ricercata l'origine di tale espressione artistica così peculiare, nei mosaici aniconici tardoantichi, frutto di un momento storico complesso, pieno di avvenimenti e di sintesi individuale dell'eredità di Roma da parte dei regni che vanno a sostituirsi a essa. Il fondamentale mosaico di Khirbet al-Mafjar si pone nello stesso alveo di riutilizzo iconografico di stilemi facenti parte dell'eredità romana allo stesso modo dei ben più celebri esempi della Cupola della Roccia e la Moschea di Damasco. La differenza sostanziale risiede nel fatto che gli ultimi due monumenti sono un simbolo del nuovo potere da poco insediatosi e hanno il precipuo scopo di rivaleggiare con le costruzioni bizantine adottando un linguaggio estetico simile, il palazzo omayyade è invece una residenza privata, distante dal centro abitato e visibile a poche persone, testimonia quindi una comprensione profonda dell'arte romana che viene recepita e utilizzata liberamente come qualcosa di proprio.

L'arabesco ed il geometrismo non sono altro che un'estrema rielaborazione di concetti filosofico-estetici ed evoluzione formale di stilemi romani. I processi messi in atto dalla civiltà islamica da quella bizantina e da quella europea nel campo artistico hanno avuto come risultato tre maniere distinte ognuna espressione di una propria visione del mondo. Si tratta solo di una delle numerose forme in cui lo stesso repertorio formale e culturale è stato rielaborato a seconda delle esigenze. Ma è sempre dallo stesso punto che nasce l'arte ed in quest'ottica sarebbe opportuno approcciarsi, per rendere ciò che sembra lontano e incomprensibile più vicino e più comprensibile.

Scrisse così Nicola il Mistico (852-925 d.C.), patriarca di Costantinopoli:

"I due poteri della Terra, i Saraceni e i Romani, sono distinte e brillano come nel firmamento brillano due delle più luminose luci. È per questo che dovremmo vivere insieme come fratelli anche se abbiamo diversi costumi, valori e religione."<sup>669</sup>

Il professor Piccirillo, alla luce dei conflitti che hanno interessato le regioni del Medio Oriente e che continuano tutt'ora, era convinto del grande insegnamento che la Storia poteva fornire agli uomini del nostro tempo mostrando i segni della "convivenza pacifica tra le popolazioni della regione" in un momento storico che è visto come il punto d'origine "di ogni conflitto futuro" tra l'Occidente e l'Oriente, tra Cristianesimo e Islam; invitandoci a "guardare con meno animosità i fatti del passato" i quali possono diventare invece "un messaggio pacifico per l'oggi"<sup>670</sup>.

<sup>668</sup> A. Naser Eslami, in A.C. Quintavalle (a cura di), 2007, p. 477

<sup>669</sup> B. Tatakis, *Byzantine Philosophy*, traduzione di N. J. Moutafakis Indianapolis 2003, p. 77

<sup>670</sup> M. Piccirillo, in A.C. Quintavalle (a cura di), 2007, p. 95

**BIBLIOGRAFIA**

ALLEN T., "The arabesque, the beveled style, and the mirage of early Islamic art", in "Tradition and Innovation in Late Antiquity" a cura di Clover F.M., Humphreys R.S., Madison 1989

AL-MUQADDASI, "Descriptio Imperii Moslemici"

AL-MUQADDASI, "I cammini dell'Occidente: il Mediterraneo tra i secoli 9. e 10.: Ibn Khurdadhbah, al-Muqaddasi, Ibn Hawqal" traduzione a cura di VANOLI A., Padova 2001

ANDALORO M., "Bisanzio e il Novecento", in "Splendori di Bisanzio", Catalogo della mostra, Ravenna 1990, a cura di MORELLO G., Milano 1990,

ANDALORO M., "L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini", Milano 2006

ARGAN G.C., "L'architettura protocristiana, preromanica e romanica", Bari 1978

"Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de'Maffei", Roma 1996. Testi di:

FARIOLI CAMPANATI R., "Sull'origine tessile di alcuni temi del repertorio musivo pavimentale del Vicino Oriente in epoca protobizantina "

PICCIRILLO M., "Iconofobia o iconoclastia nelle chiese di Giordania?"

AVNER-LEVY R., "A Note on the Iconography of the Personifications in the "Hippolytos Mosaic" at Madaba, Jordan" in *Liber Annus* 46, 1996

BAER E., "Islamic ornament", Edinburgo 1998

BARIANI L., "Almanzor", San Sebastian 2003

BARSANTI C., "The Fate of the Antioch Mosaic Pavements: Some Reflections" in *Journal of Mosaic Research* Vol. 5, Bursa Uludag University 2012

BAYET C., "L'art byzantin", Parigi 1883

BECATTI G., "Edificio con opus sectile fuori porta Marina" in *Scavi di Ostia* Vol. VI, Roma 1969

BECATTI G., "L'arte dell'età classica", Firenze 1995

BECATTI G., "Mosaici e pavimenti marmorei" in *Scavi di Ostia* Vol. IV/1, Roma 1963

BELTING H., "I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente", traduzione di GREGORIO M., (ed. or. Munchen 2008) Torino 2010

BECATTI G., "L'arte dell'età classica", Firenze 1995

BEHRENS-ABOUSEIF D., "The Lion-Gazelle Mosaic at Khirbat Al-Mafjar.", in *Muqarnas*, vol. XIV, Leida 1997

BELTING H., "Florenzia y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente", traduzione di CHAMORRO MELKE J., Madrid 2012

BERTELLI C., "Il mosaico", Milano 1988. Testi di  
 BARRAL Y ALTET X., "Volte e tappeti musivi in Occidente e nell'Islam"  
 BERTELLI C., "Dalle origini alla fine dell'Antichità"  
 BERTELLI C., "Il rinascimento del mosaico"  
 NORDHAGEN J., "Il mondo cristiano"  
 NORDHAGEN J., "Splendori di Bisanzio"

BIANCHI B., "Arabia e Palaestina dall'impero al califfato", Firenze 2007

BIANCHI BANDINELLI R., "Dall'Ellenismo al Medioevo" a cura di FRANCHI DALL'ORTO L., Roma 1980

BISHEH G., "An Iconographic Detail from Khirbet al-Mafjar: The Fruit-and-Knife Motif" in *The Archaeology of Jordan and Beyond Essays in Memory of James A. Sauer*, Winona Lake: Eisenbrauns 2000

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ J. M.: "La herencia clásica en el Islam: Qusayr 'Amra y Qart al-Hayr al-Garbi", Madrid 2003

BOURGOIN J., "Arabic geometrical pattern and design", New York 1973

BOWERSOCK G.W., "L'ellenismo nel mondo tardoantico", Ann Arbor 1992

BOWERSOCK G. W. , "Mosaics as history : the Near East from Late Antiquity to Islam", Londra 2006

BOWERSOCK G. W. (1983): "Roman Arabia"

BRISCH K, "Observtions on the Iconography of the Mosaics in the Great Mosque of Damascus", in "Content and Context of Visual Arts in the Islamic World", Philadelphia 1988

BULLEN J.B., "Byzantium Rediscovered", New York 2003

BURCKHARDT T., "L'arte dell'Islam", traduzione di TOGNOLI L., Milano 2002

BYCKOV V.V., "L'Estetica Bizantina", trad. di PERILLO F.S. Lecce 1983

CABIALE V., "Gli stucchi di Samarra: osservazioni sull'origine del c.d. Stile C", in "I solai in gesso. Giochi artistici d'ombre dal Monferrato", a cura di MUSSO O., Roma-Bagnasco di Montafia (AT) 2011

CALVO CAPILLA S., "La ampliacion califal de la Mezquita de Cordoba: Mensajes, formas y funciones" in Goya: revista de arte, Madrid aprile-giugno 2008 n. 323

CALVO CAPILLA S., "Las mezquitas de al-Andalus", Almeria 2014

CALVO CAPILLA S. "Viajes por el Mediterraneo entre los siglos VIII y XII: tras los pasos de los viajeros andalusies, fatimies y bizantino" in Colección Estudios, n. 112, Cuenca 2007

CAMERON A., "The Use and Abuse of Byzantium. An Essay on Reception" (Lezione inaugurale al King's College di Londra, 1990), London 1992, ristampata in CAMERON A., Changing Cultures in Early Byzantium, Aldershot 1996, testo n°XIII

CANTONE V. PEDONE S., "Phantazontes. Visioni dell'arte bizantina", Roma 2013. Testi di:

FOLETTI I., "Tra classicismi e avanguardie: la ricezione dell'estetica bizantina in Francia e in Russia tra Otto e Novecento"

CAVALLO G. (a cura di), "Lo spazio letterario del Medioevo, 3. Le culture circostanti, I. La cultura bizantina", Roma 2004. Testi di:

LAVAGNINI R., "Bisanzio nella letteratura del XIX e XX secolo"

RONCHEY S., "Bisanzio continuata. Presupposti ideologici dell'attualizzazione di Bisanzio nell'età moderna"

CURATOLA G., SCARCIA G., "Le arti nell'Islam", Roma 2001 (prima edizione 1990)

E. CASTELNUOVO, G. SERGI (a cura di), "Arte e Storia nel Medioevo. IV. Il Medioevo al passato e al presente", Torino 2004. Testi di:

CASTELNUOVO E., "L'infatuazione per i primitivi intorno al 1900"

X. MURATOVA, "La riscoperta delle icone russe e il "revival" bizantino"

CHRISTOPHER W. "Ernst Kitzinger, Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd-7th Century" in Revue des études byzantines, tome 37, 1979. pp. 291-293.

COCHIN C. N., CHRISTIAN M., "Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin", Roma 1991

CRESWELL K.A.C. "Early Muslim Architecture" vol. I-II-III, New York 1979

CITCHLOW K., "Islamic patterns: an analytical and cosmological approach", Londra 2001 (prima edizione 1976)

DAUTERMAN MAGUIRE E., MAGUIRE H., "Other Icons. Art and Power in Byzantine Secular Culture", Princeton-Oxford 2007

DE CHEATUBRIAND F.R., "Itinéraire de Paris à Jérusalem", Tours 1884

DE FRANCOVICH G., "Persia, Siria, Bisanzio nel Medioevo artistico europeo", Napoli 1984

DE LA ROQUE M., " Voyage d'un amateur des arts, En Flandre, dans les Pays-Bas, en Hollande, en France, en Savoie, en Italie, en Suisse, Fait dans les Années 1775-76-77-78", Amsterdam 1783

DE MAUPASSANT, G. "La vie errante", Parigi 1890

DE VOGUÉ E., "A Ravenne", in "Revue des deux mondes", Parigi 15 giugno 1893

DIEHL C., "Justinien et la civilisation byzantine au VI e siècle", Parigi 1901,

DONCEEL-VOUTE P., "Barrer la route au Malin: une typologie des stratégies utilisées. Images et signes à fonctionnement sécuritaire sur support fixe dans l'Antiquité tardive" in *Le Levant: Carrefour de l'Antiquité tardive*, Leiden, Boston 2014

DONCEEL-VOUTE P., "Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban" Vol. I-II, Lovanio 1988

DUNBABIN K. M.D., "Mosaics of the greek and roman world", Cambridge 1999

ECOCHARD M., "Filiation de monuments grec, byzantins et islamiques: une question de géométrie", Paris 1977

EL-SAID I., "Islamic Art and Architecture. The system of geometric design", Reading 1993

EMBI M.R., ABDULLAHU Y., "Evolution of Islamic Geometrical Patterns" in *Global Journal Al-Thaqafah* Vol. 2 Issue 2, Universiti Sultan Azlan Shah December 2012

EUSEBIO DI CESAREA, "Onomasticon: the place names of divine scripture" tradotto e commentato da STEVEN NOTLEY R. & SAFRAI Z., Boston, Leiden 2005

ETTINGHAUSEN R., "La peinture arabe", Ginevra 1977

ETTINGHAUSEN R., "From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World. Three Modes of Artistic Influence", Leida 1972

ETTINGHAUSEN, R., "Studies in Muslim Iconography", in *The Unicorn*, Washington D.C. 1950

ETTINGHAUSEN R., GRABAR O. & JENKINS-MADINA M., "Islamic art and architecture 650-1250", Londra 2001

EUTICHIO, "Gli annali", cura di PIRONE B., il Cairo, 1987

EWERT C., "La mezquita de Cordoba: Santuario modelo del occidente islamico", in *La arquitectura del Islam occidental*, a cura di Rafael Lopez Guzman, Barcelona 1995

FARIOLI CAMPANATI R., "Siria: guida archeologica: architettura tardoantica e protobizantina", Ravenna 2008

FARNETI M., "Glossario tecnico-storico del mosaico", Ravenna 1993

FEDALTO G., "Le Chiese d'Oriente. Da Giustiniano alla caduta di Costantinopoli", Milano 1983

FIORENTINI RONCUZZI I. & FIORENTINI E., "Mosaico, tecniche storia materiali", Ravenna 2001

FLOOD F.B., "Umayyads survivals and Mamluk revivals", in *Muqarnas*, vol. 14, Leida 1997

FOWDEN G.: "Qusayr 'Amra: Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria", California University 2004

GASBARRI G., "Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento", Roma 2015

GIULIANI C.F., "L'edilizia nell'antichità", Roma 2006

GIUSTI E., "Orientalismo e Islam. Esplorazione del dibattito sull'orientalismo attraverso Edward Said", Tesi di Laurea, A.Acc. 2013-2014, Università degli Studi di Firenze

GRABAR A., "Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo", Milano 1988

GRABAR O., "Islam and Iconoclasm" In *Constructing the Study of Islamic Art. Early Islamic Art, 650-1100*, vo. I, a cura di A. Bryer and J. Herrin, Birmingham, 1977, pp. 45-52

GRABAR O., "¿Existen imágenes sagradas en el islam?", in *La Aljafería y el Arte del Islam Occidental en el siglo XI* a cura di G. M. Borrás Gualis & B. Cabañero Subiza, Saragozza 2004

GRABAR O., "The Formation of Islamic Art", Londra 1973

GRABAR O., "The painting of the six kings at Qusayr 'Amrah" in *Ars Orientalis* 1, University of Michigan 1954

GRIFFITH S. H., "The church in the shadow of the mosque : Christians and Muslims in the world of Islam", Princeton 2008

GUIDOBALDI F., "Sectilia pavimenta: La produzione più antica in materiali non marmorei o misti", in Atti del I Colloquio dell' Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM) (Ravenna, 29 aprile-3 maggio 1993), Ravenna 1994

GUIDOBALDI F., GUIGLIA GUIDOBALDI A., "Pavimenti marmorei di Roma dal IV al IX secolo", Città del Vaticano 1983

GUIDOBALDI F., OLEVANO F., "Affermazione dei pavimenti in opus sectile in redazione marmorea", in Atti del I Colloquio dell' Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (AISCOM) (Ravenna, 29 aprile-3 maggio 1993), Ravenna 1994

GUIGLIA GUIDOBALDI A., BARSANTI C., "Santa Sofia di Costantinopoli l'arredo marmoreo della grande chiesa giustiniana", Città del Vaticano 2004

HACHLILI R. "Ancient Mosaic Pavements", Boston 2009

HAIDER G., MOUSSA M., "Explicit and Implicit Geometric Orders in Mamluk Floors: Secrets of the Sultan Hassan Floor in Cairo", in Nexus V: Architecture and Mathematics, Firenze 2004,

HAMILTON R. W., "Khirbat al Mafjar: An Arabian Mansion in the Jordan Valley", Oxford 1959

HAMILTON R. W., "Walid and his friends. An Umayyad Tragedy", in Oxford Studies in Islamic Art n. VI. Oxford 1988,

"HISTORIAE AUGUSTAE, Pescennius Nigie, VI, 8; The Loeb Historia Augusta - The Scriptorum Historiae Augustae" Vol. I, traduzione di MAGIE D., Londra 1922

IBN IDHARI, "Histoire de l'Afrique et de l'Espagne, Intitulée Al-Bayano'l-Mogrib" Vol. 2, traduzione di FAGNAN E., Algeri 1904

IBN HAWKAL, "La configuracion del mundo", traduzione di ROMANI SUAY M. J., Valencia 1971

IBN JUBAYR, "Travels of Ibn Jubayr", 1907

IBN KHALDUN, "Les prolégomènes. Deuxième partie". Traduzione di W. MAC GUCKIN, B. DE SLANE, Parigi 1863

ISIDORO DI SIVIGLIA, "Etimologie o Origini", a cura di VALASTRO CANALE A., Roma 2014

KEENE M., KAOUKJI S., "Arte della civiltà islamica: al-Fann : la collezione al-Sabah, Kuwait : Milano, Palazzo Reale, 21 ottobre 2010-30 gennaio 2011", Milano 2010



KING G.R.D. & CAMERON A.: "Byzantine and early Islamic Near East" Vol. I,II, Princeton 1994

KITZINGER E., "Alle origini dell'arte bizantina : correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo", Londra 1977

KONDAKOV N.P. "Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures" Tomo 1, Parigi 1886

LABART J., "Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance, par Jules Labarte", Vol. I, Parigi 1872-1875

LAZAREV V., "Storia della pittura bizantina", traduzione di G. Fossati, Torino 2014 (prima edizione 1948-49, prima edizione in italiano 1967),

LOLLINI F., "Il "bizantinismo perenne". Appunti liberi", in Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia, Catalogo della mostra (Ferrara 1999), a c. di R. D'Amico, Ferrara 1999

LOMBA FUENTES J., "El papel de la belleza en la tradición islámica in Anales de seminario de filosofía vol. 17", Madrid 2000

"Los Omeyas: Los inicios del Arte Islámico. Museo Sin Fronteras: Jordania", a cura di SCHUBERT E., Madrid 2000

MACKENZIE J.M., "Orientalism : history, theory and the arts", Manchester (NY) 1995

MAGEN Y., TALGAM R., "The monastery of Martyrius at Ma'ale Adummim (Khirbet el-Murassas) and its mosaics", in "Christian archaeology in the Holy Land : new discoveries : essays in honour of Virgilio C. Corbo", a cura di BOTTINI G.C., DI SEGNI L., ALLIATA E., Gerusalemme 1990

MAGUIRE H., "Nectar & Illusion. Nature in Byzantine Art and Literature", Oxford 2012

MECARELLI STUFERA L., "E l'arte si versò nel codice. Modelli decorativi di manoscritti islamici", in Libri islamici in controluce: ricerche, modelli, esperienze conservative a cura di SAGARIA ROSSI V., Roma 2008

MILLAR F., "The Roman near East : 31 B.C.-A.D. 337", Londra 1993

NASSAR M., "The Geometric Mosaics at Qusayr Amra in Context" in "Greek, Roman and Byzantine studies", Maggio 2015, Duke University Press

- NASSAR M., ASFOUR M., TURSHAN N., "Geometrical mosaic decorations at Qasr al-Hallabat: a comparative study", in "Mediterranean Archaeology and Archaeometry", Vol. 17, n. 3, 2017
- NASSAR M. & TURSHAN N., "The Portrayal of Daily Life - harvest of fruit and transport (Mount Nebo, Jordan)" in *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, Vol. 12 n.2, gennaio 2012
- NECIPOGLU G., "The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches", in *Islamic Art and the Museum* a cura di JUNOD B., KHALIL G., WEBER S., Londra 2012
- NECIPOGLU G., "The Dome of the Rock as Palimpsest: Abd al-Malik's Grand Narrative and Sultan Süleyman's Glosses", in *Muqarnas* vol. XXV, Leida 2008
- OGNIBENE S., "La chiesa di Santo Stefano ad Umm al-Rasās. Il problema iconofobico", Roma 2002
- OTTO-DORN K., "Islam" traduzione di Q. MAFFI e E. LUPPIS, Milano 1964
- PAPADOPOULOU A., "Islamic and Muslim Art", London 1980
- PAPPALARDO U. & CIARDIELLO R., "Mosaici greci e romani. Tappeti di pietra di età ellenistica e romana", Verona 2010
- PICCIRILLO M., "I mosaici di Giordania", Roma 1986. Testi di:  
 BALTY J., "Mosaici antichi di Siria e Giordania"  
 BISHEH G., "Pavimentazioni musive Omaiadi da Qasr al-Hallabat in Giordania",  
 BUSCHHAUSEN H., "La Sala d'Ippolito, presso la chiesa della Vergine Maria",  
 DUVAL N., "Le chiese di Giordania: decorazione e liturgia",  
 FARIOLI CAMPANATI R., "Considerazioni sui pavimenti musivi cristiani della Giordania",  
 PICCIRILLO M., "La scuola di Madaba"  
 TESTINI P., "Gli animali tra apparato decorativo e simbologia"
- PICCIRILLO M., "La Palestina cristiana : 1.-7. Secolo", Bologna 2008
- PICCIRILLO M., "L'Arabia cristiana: dalla provincia imperiale al primo periodo islamico", Milano 2002
- PICCIRILLO M., "Madaba : le chiese e i mosaici", Milano 1989
- PICCIRILLO M., "The Mosaics of Jordan", Amman 1994
- PLINIO "Naturalis Historia", Vol. V, Libri XXXII-XXXVII, a c. di DETLEFSEN D., Berlino 1866
- QUINTAVALLE A.C. (a cura di), "Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam" atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 21-25 settembre 2004, Milano 2007. Testi di  
 ANDALORO M., "Bisanzio: lo statuto dell'immagine"

BARRAL I ALTET X., "L'Islam et l'Occident: quelques erreurs historiographiques"  
 GUIGLIA GUIDOBALDI A., "I marmi di Giustiniano: sectilia parietali nella Santa Sofia di Costantinopoli"  
 KESSLER H.L., " "Byzantine Art and the West". Forty Years after the Athens Exhibition and Dumbarton Oaks Symposium"  
 NASER ESLAMI A., "Architettura tra Bisanzio e l'Islam, dagli Omayyadi ai Comneni"  
 PICCIRILLO M., "Dall'archeologia alla storia. Nuove evidenze per una rettifica di luoghi comuni riguardanti le provincie di Palestina e di Arabia nei secoli IV-VIII d.C."  
 QUINTAVALLE A.C., "Racconti d'Oriente"

RABBAT N., "Politicising the Religious: Or how the Umayyads co-opted classical iconography" in *Religious identities in the Levant from Alexander to Muhammed*, vol. 4, Turnhout 2015

REINSCH D.R., "Hieronymus Wolf as Editor and Translator of Byzantine Texts" in "The Reception of Byzantium in European Culture since 1500" a cura di MARCINIAK P. & SMYHTE D.C., Farnham 2016, pp. 43-53

RIVOIRA G.T., "Architettura musulmana, sue origini e suo sviluppo", Milano 1914

RIZZARDI C., "Il Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna", Modena 1996

RIZZARDI C., "Il mosaico a Ravenna : ideologia e arte", Bologna 2011

ROBINSON D.M., "Mosaics from Olynthos", in *American Journal of Archaeology* Vol. 36, No. 1 Gen. - Mar., 1932 Boston

RUIZ SOUZA J.C., "El palacio de los *Leones* de la Alhambra: ¿Madrassa zawiya y tumba de Muhammad V?" in *Al-Qantara* n. XXII, 2001

RONCHEY S., "Teodora Femme Fatale" in "La decadenza. Un seminario", a cura di RONCHEY S., Palermo 2002

SAFRAN J. M., "The Second Umayyad Caliphate: The Articulation of Caliphal Legitimacy in al-Andalus", Londres 2000

SAHNER C.C., "The First Iconoclasm in Islam: A New History of the Edict of Yazīd II (AH 104/AD 723)" in *Der Islam* 2017 94 (1), Cambridge 2017

SAID E.W., "Orientalismo : l'immagine europea dell'Oriente" traduzione di GALLI S., Milano 2001

SHAHID I., "Byzantium and the Arabs in the Fourth/Fifth/Sixth Century", Washington D.C., 1984, 1989. 1995

TAINÉ H., "Voyage en Italie", Parigi 1876 (terza edizione),

TALGAM R. "Mosaics of Faith: Floors of Pagans, Jews, Samaritans, Christians, and Muslims in the Holy Land", University Park : Penn State University Press 2014

TATAKIS B., "Byzantine Philosophy", traduzione di MOUTAFAKIS N. J., Indianapolis 2003

TATARKIEWICZ W., "Historia de la estética I. La estética antigua", traduzione di KURZYCA D., Madrid 1987

TATARKIEWICZ W., "Historia de la estética II. La estética medieval", traduzione di KURZYCA D., Madrid 1989

"The Pilgrimage Of Arculfus In The Holy Land About The Year A.D. 670" Traduzione e note di Rev. MACPHERSON J.R., Londra 1895

TRESSO C.M. (a cura di), "I viaggi di Ibn Battuta", Torino 2008

TOLOMEO, "Geografia : an annotated translation of the theoretical chapters " a cura di LENNART BERGGREN J. & JONES A., Princeton 2000

TONGHINI C., "Archeologia medievale e archeologia islamica", in Quarant'anni di archeologia medievale in Italia a c. di GELICHI S., Firenze 2014

USCATESCU A., "A late antique umayyad space of knowledge: Exploring the functionality of the bath hall at Khirbat al-Mafjar" in *Antiquité Tardive, Revue internationale d'histoire et d'archéologie* n. 25, Turnhout 2017

VALERY A. C. P., "Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828, ou L'indicateur italien par m. Valery", Bruxelles 1835

VASILEV A. A., "The Iconoclastic Edict of the Caliph Yazid II A. D. 721", in *Dumbarton Oaks Papers* Dumbarton Oaks Papers Vol. 9/10, Washington D.C. 1956

VASSALLO C., "La dimensione estetica nel pensiero di Plotino : proposte per una nuova lettura dei trattati sul bello e sul bello intelligibile", Napoli 2009

VERNOIT, S. (1997). The Rise of Islamic Archaeology. *Muqarnas*,14, 1-10.

VILCHEZ J. M. P., "Aesthetics in Arabic thought : from pre-Islamic Arabia through al-Andalus " traduzione di LÓPEZ-MORILLAS C., Leiden 2017

VITRUVIO, "De Architectura VII, 1; L'Architettura di Marco Vitruvio Pollione tradotta e commentata dal marchese Berardo Galiani", Napoli 1790

WHARTON A. J., "Refiguring the post classical city : Dura Europos, Jerash, Jerusalem and Ravenna", Cambridge 1995

WHITCOMB D., JENNINGS M., CREEKMORE A., "Khirbet al-Mafjar: New Excavations and Hypotheses for an Umayyad Monument" in *Near Eastern Archaeology* vol. 79 n. 2, 2016

WHITCOMB D. & TĀHĀ H., "The mosaics of Khirbet el-Mafjar: Hisham's Palace", Chicago 2015

YOUNG R. S., "Early Mosaics at Gordion", in "Expedition Magazine" 7.3, Penn Museum 1965, pp. 12, 13

ZOVATTO P.L., "Il Mausoleo di Galla Placidia : architettura e decorazione"

### **SITOGRAFIA:**

ABDUL HYE M., Ph.D, "Ash'arism" in "Philosophia Islamica", ([www.muslimphilosophy.com/hmp/14.htm](http://www.muslimphilosophy.com/hmp/14.htm))

ANGELELLI C., "Opus sectile", in TESS - Classi pavimentali, 2016 (<http://tess.beniculturali.unipd.it/web/terminologia-e-definizioni/classi-pavimentali/opus-sectile/>)

ANGELELLI C., "Mosaico", in TESS - Classi pavimentali, 2016 (<http://tess.beniculturali.unipd.it/web/terminologia-e-definizioni/classi-pavimentali/mosaico/>)

[www.bible.com](http://www.bible.com)

BUNNENS G., "Assyrian empire building and Aramization of culture as seen from Tell Ahmar/Til Barsib, Syria" [Online], 86 | 2009, ([http:// journals.openedition.org/syria/513](http://journals.openedition.org/syria/513), pp. 73, 74 ; DOI : 10.4000/syria.513)

[www.corano.it](http://www.corano.it)

CRAGG A. K., "Hadith", in *Encyclopædia Britannica*, 2017 (<https://www.britannica.com/topic/Hadith>)

"Excavation view of mosaic floor in Room 1 the Green Carpet sections b-d.," *Archaeological Archives*, accessed January 12, 2019, <http://vrc.princeton.edu/archives/items/show/15208>

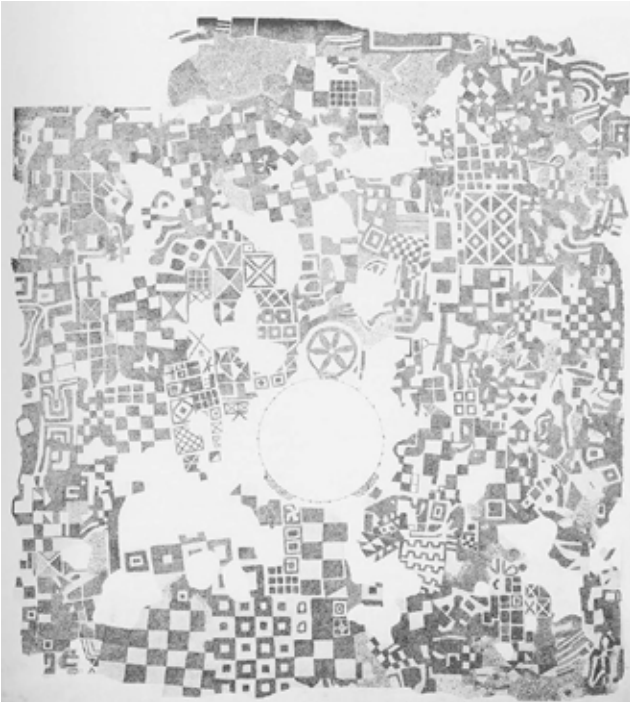
GENEQUAND D. "The Rise of Islam and the Conquest of Bilad al-Sham" in "Atlas of Jordan : History, Territories and Society" a cura di ABABSA M., Petra 2014, pp. 168-169 (<https://books.openedition.org/ifpo/4908?lang=it> )

LEVI D., Mosaico, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, V, Roma 1963

([http://www.treccani.it/enciclopedia/mosaico\\_res-b6dbf70d-8c60-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29](http://www.treccani.it/enciclopedia/mosaico_res-b6dbf70d-8c60-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29))

PLINIO, "Naturalis Historia", [https://la.wikisource.org/wiki/Naturalis\\_Historia](https://la.wikisource.org/wiki/Naturalis_Historia)

## Opus lapilli



**Fig.1** Mosaico di Gordion, VIII secolo a.C  
(disegno di J.S. Last)



**Fig. 2** Mosaico di Olynthos (dettaglio), V secolo a.C.



**Fig.3** Mosaico di Pella (dettaglio), fine IV/inizio III secolo a.C.

## Opus tessellatum, opus vermiculatum, opus musivum



**Fig.4** Heraklitosm, asàrtos oikos (dettaglio).  
V-Vi secolo d.C.



**Fig.6** casa della Fontana Grande, di Pompei, I secolo d.C.



**Fig.5** Sòsos (copia), mosaico con colombe,  
II secolo d.C.



**Fig.7** Mosaico delle Terme di Nettuno, Ostia, II secolo d.C.



## Mausoleo di Santa Costanza, Roma (337-351 d.C.)



Fig.8 Pannello 1



Fig.9 Pannelli 2-11 e 3-10



Fig.10 Pannello 4-9



Fig.11 Pannelli 4-9 e 5-8



Fig.12 Pannello 6-7

## Opus sectile



**Fig.13** *Processus consularis*, Palazzo Massimo alle Terme, Roma, 330 d.C.



**Fig.14** Ratto di Ila, Palazzo Massimo alle Terme, Roma, 330 d.C.



**Fig.15** Tigri a caccia, Musei Capitolini, 330 d.C.



**Fig.16** Decorazione in opus sectile Santa Sofia, VI secolo d.C.



## Villa di Porta Marina, Ostia (fine del IV secolo d.C.)



Fig.17 Ricostruzione dell'aula



Fig.18 Sectile pavimentale



Fig.19 Parete laterale



Fig.20a Fregio floreale



Fig.20b Rombi e pelte



Fig.21 Decorazione dell'arco



Fig.22 Figura nimbata



Fig.23a Parete sinistra



Fig.23b Parete destra



Fig.24 Esedra



Fig.25 Dettagli decorativi

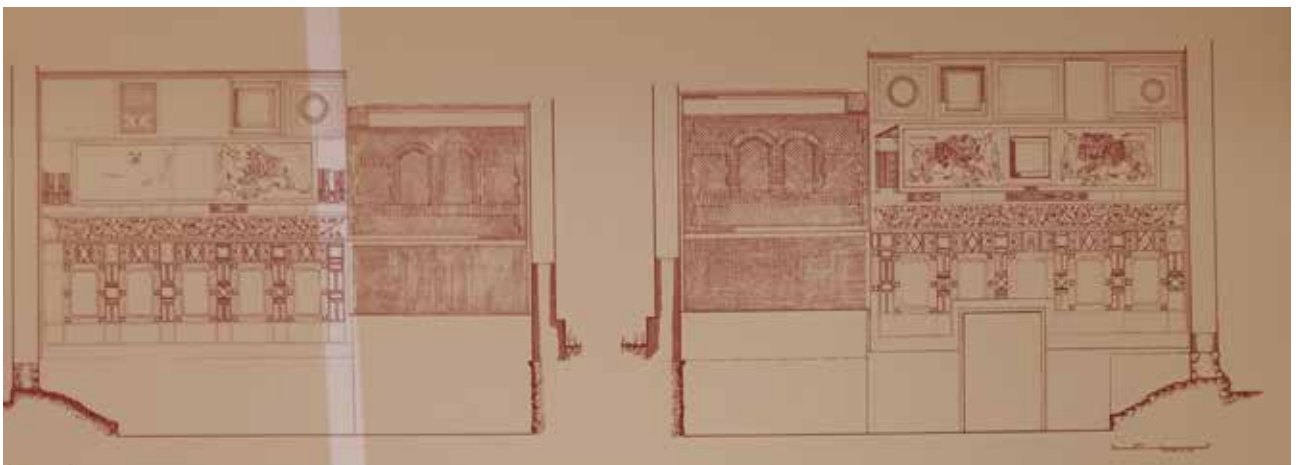


Fig.26 Ricostruzione grafica del programma decorativo

## Sala di Ippolito, Madaba (prima metà del VI secolo d.C.)



Fig.27 Mosaico con Afrodite e mito di Fedra e Ippolito



Fig.28 Mosaico a tappeto floreale e girali animati



Fig.29 Le tre città



Fig.30 Mosaico con Fedra e Ippolito, Ismailia (Egitto), V-VI secolo



Fig.31 Mosaico con Fedra e Ippolito, Paphos (Cipro), III secolo d.C.

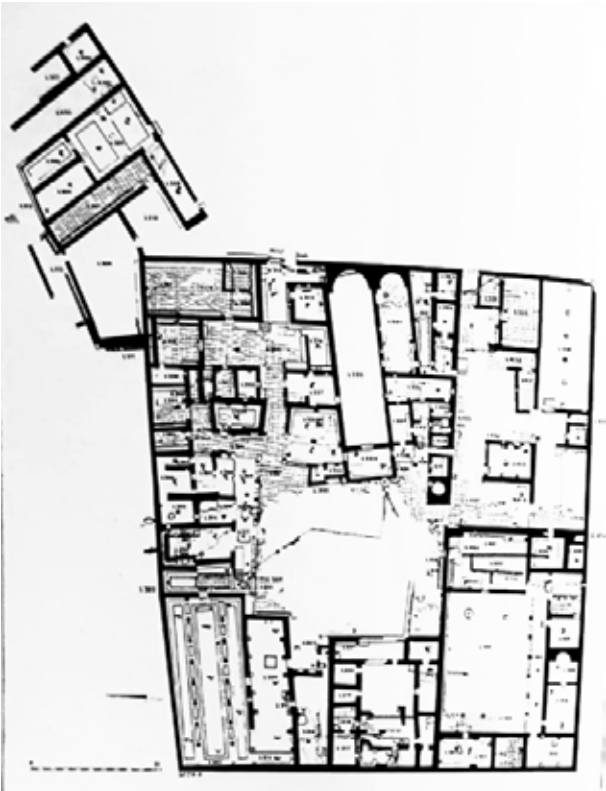
Fig.32 Mosaico delle Muse e dei Poeti, Gerasa, III secolo d.C.



Fig.33 Afrodite e Pan, Museo Archeologico di Atene, I secolo a.C.



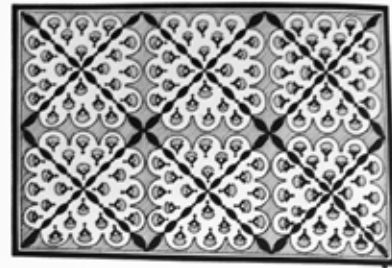
## Monastero di Martyrius (seconda metà del V secolo, metà del VI secolo)



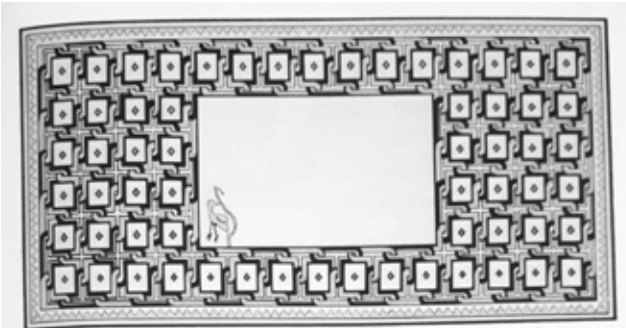
**Fig.34** Mappa del complesso



**Fig.35** Mosaico del nartece (475-486 d.C.)



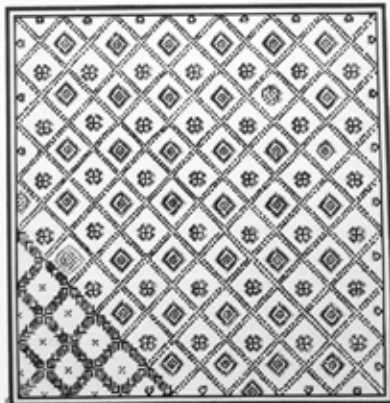
*Fig. 37a The mosaic carpet in the south-eastern part of Paul's burial place.*



*Fig. 34a The northern mosaic carpet from "the room with the solitary bird"*



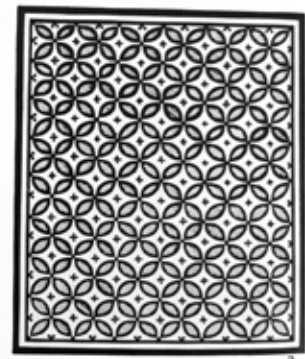
*Fig. 34b The narrow mosaic in the center of L. 225.*



*Fig. 34c The southern mosaic carpet from L. 225.*



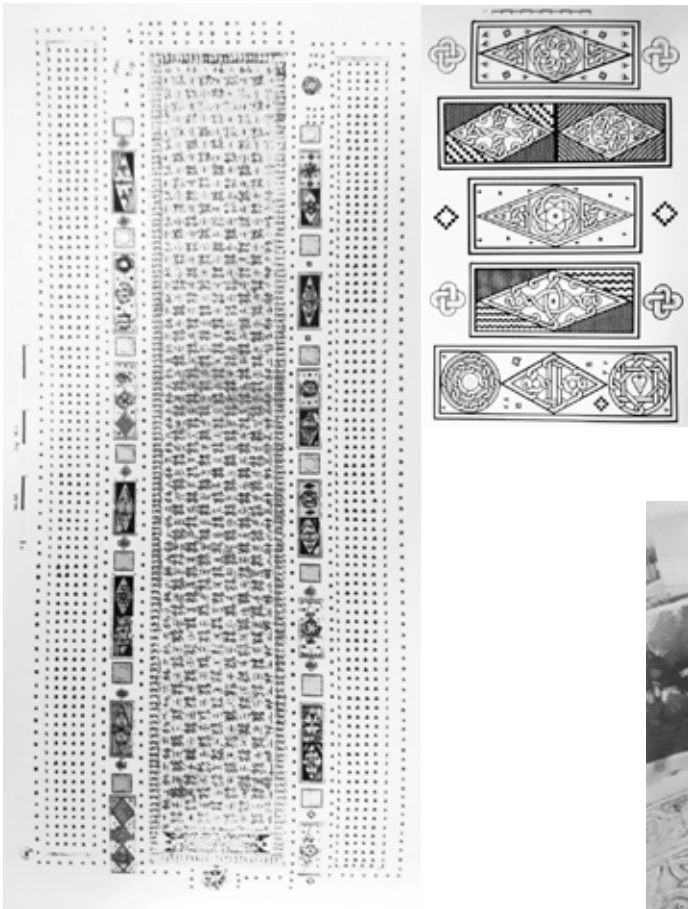
*Fig. 37c The mosaic from the small room to the west of the hall with Paul's tomb.*



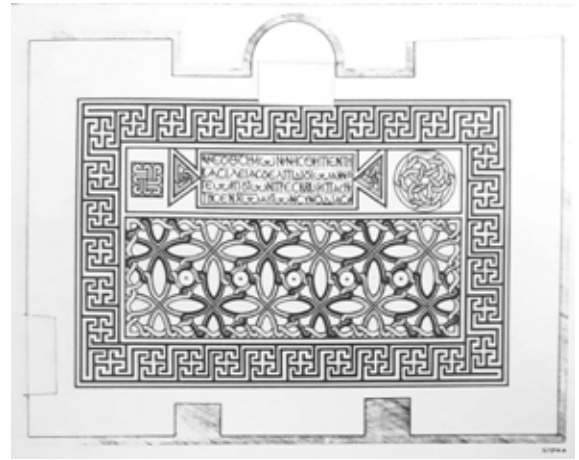
*Fig. 37b The mosaic carpet decorating the south-western part of Paul's burial room.*

**Fig.36** Tomba dell'abate Paolo (475-486 d.C.)

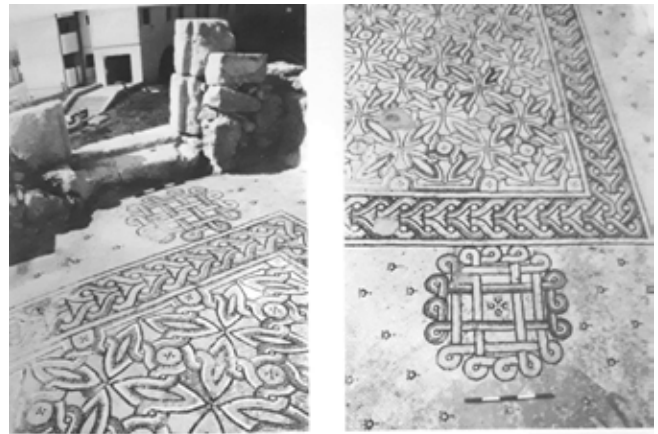
**Fig.37** Sala adiacente alla chiesa (475-486 d.C.)



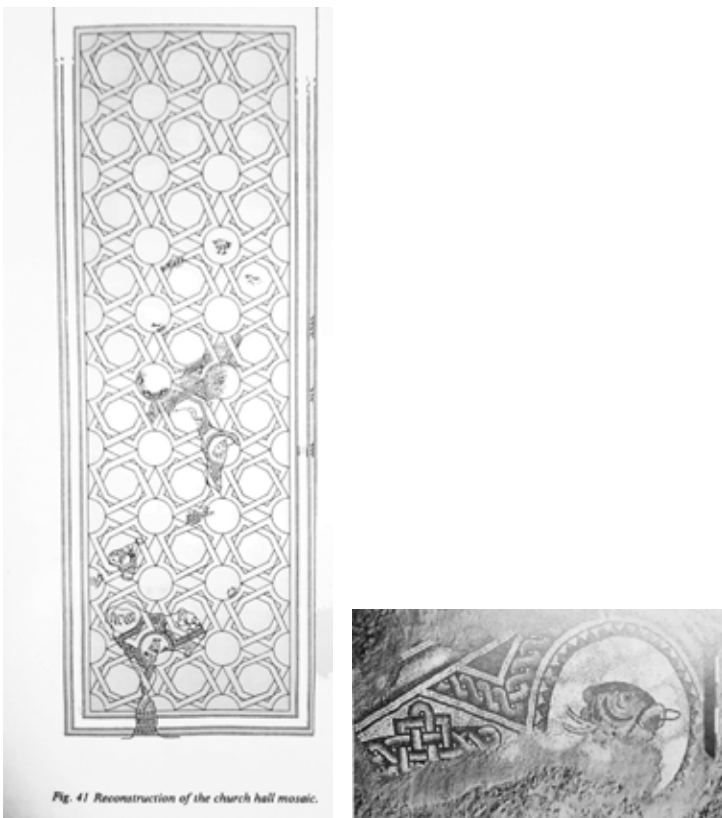
**Fig.38** Refettorio e dettaglio di alcuni interclummi (552-568 d.C.)



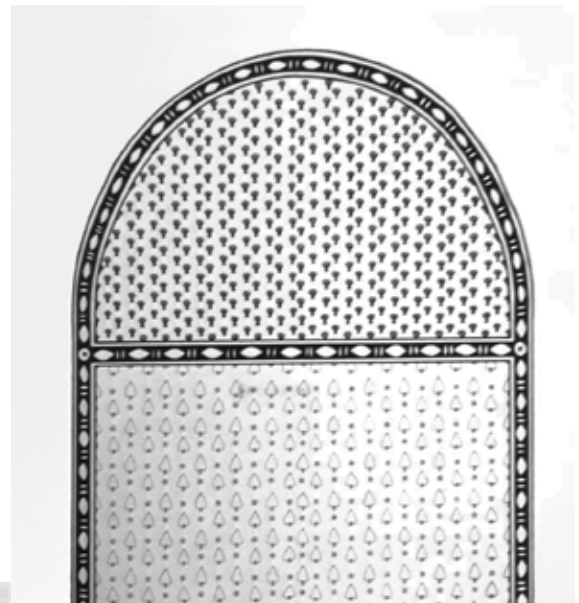
**Fig.40** Cappella dei Tre Preti (552-568 d.C.)



**Fig.41** Chiesa dello xenodochio (552-568 d.C.)



**Fig.39** Navata della Chiesa e dettaglio mosaico (552-568 d.C.)



**Fig.42** Bema della Cappella Maggiore (552-568 d.C.)

# Memoriale di Mosè, Monte Nebo (IV secolo- inizioVII secolo d.C.)

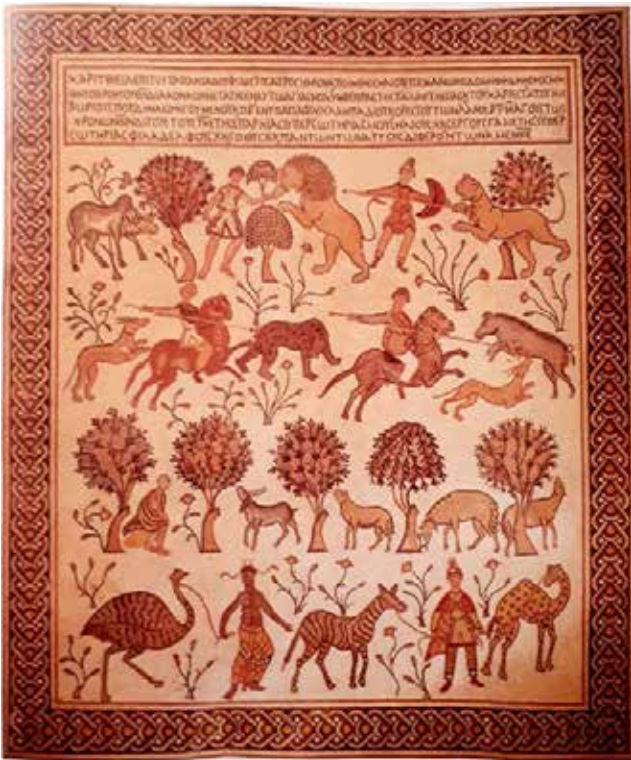


Fig.43 Mosaico del battistero-diakonikon (531 d.C.)

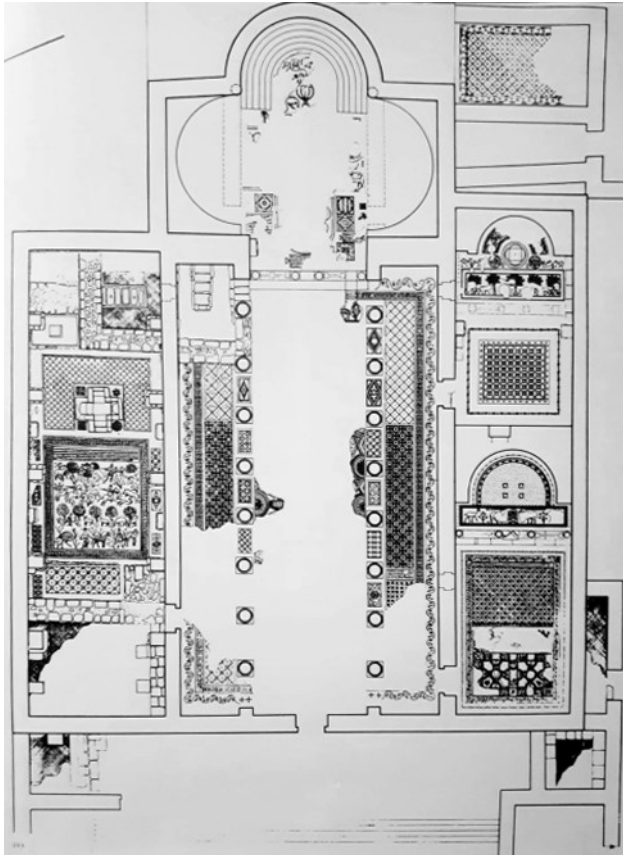


Fig.44 Mappa del complesso



Fig.45 Mosaico del nuovo battistero (597 d.C.)



Fig.46 Mosaico della chiesa della Theotokos (603-608 d.C.)



Fig.47 Dettagli decorativi del battistero-diakonikon (531 d.C.)

Foto: Piccirillo, "The Mosaics of Jordan",



## Chiesa dei martiri Lot e Procopio (557 d.C.)



Fig.48 Mosaico pavimentale

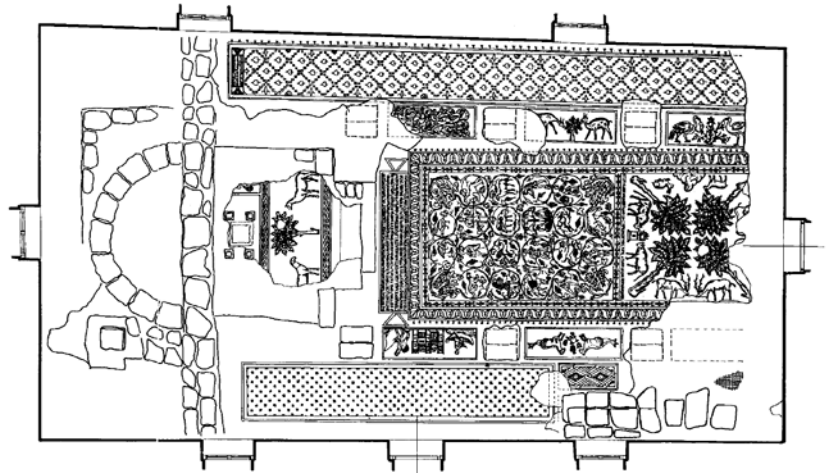


Fig.49 Mappa della chiesa

## “Cattedrale” di Madaba (562-602 d.C.)

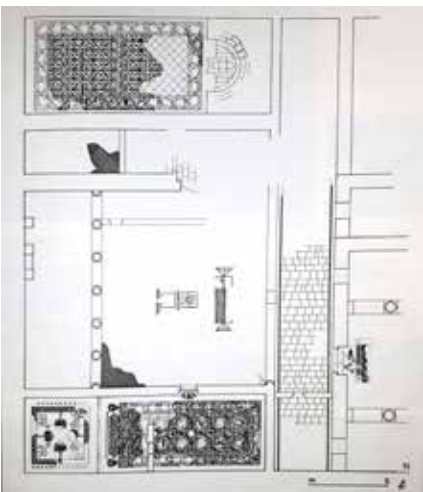


Fig.50 Battistero e cappella di S. Teodoro

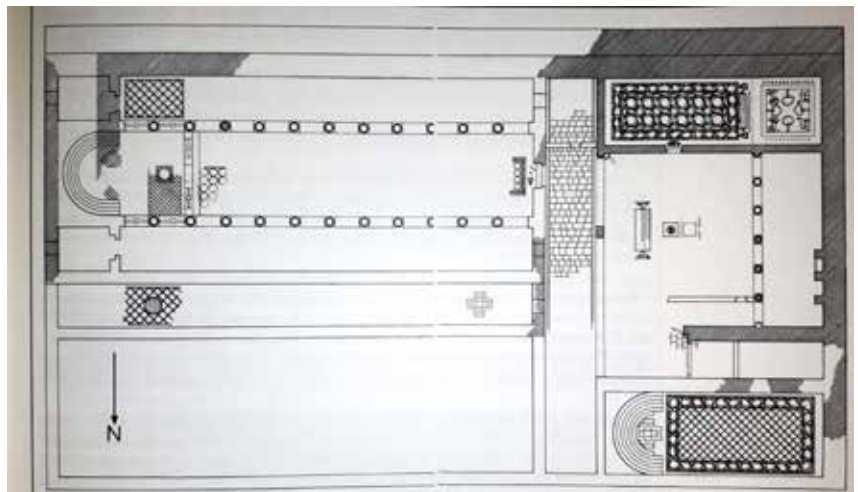


Fig.51 Ricostruzione ipotetica del complesso

Complesso di Santo Stefano, chiesa del Vescovo Sergio,  
Umm al-Rasas (586 d.C.)

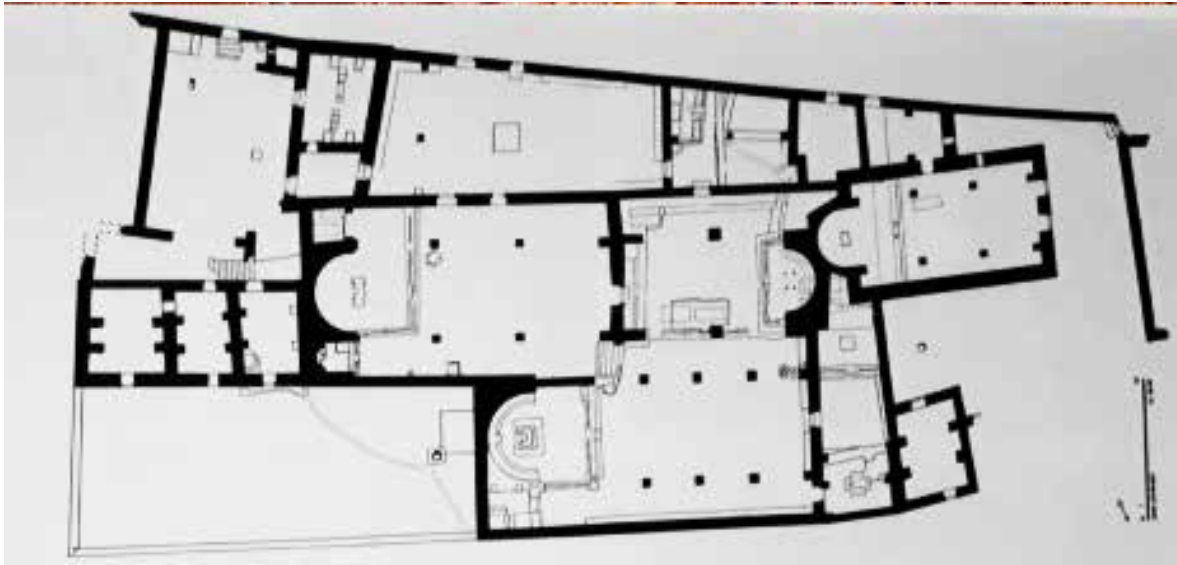


Fig.52 Mappa del complesso



Fig.53 Chiesa del Vescovo Sergio, mosaico pavimentale (586 d.C.)

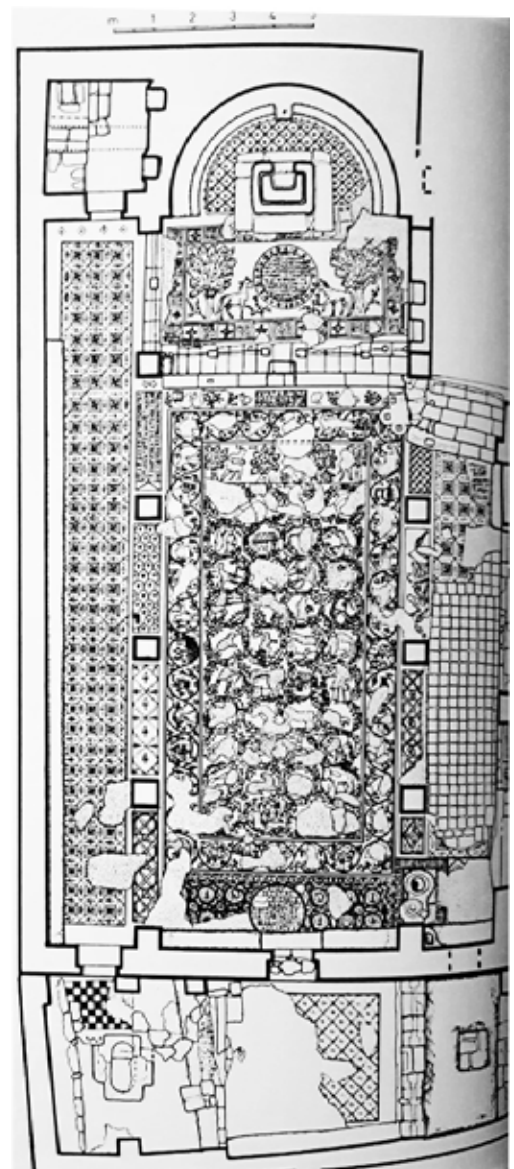


Fig.54 Mappa della chiesa del Vescovo Sergio (586 d.C.)

Complesso di Santo Stefano, chiesa di Santo Stefano,  
Umm al-Rasas (718/20, 756 d.C.)



Fig.55a Chiesa di S. Stefano, mosaico pavimentale (718/20 d.C.)

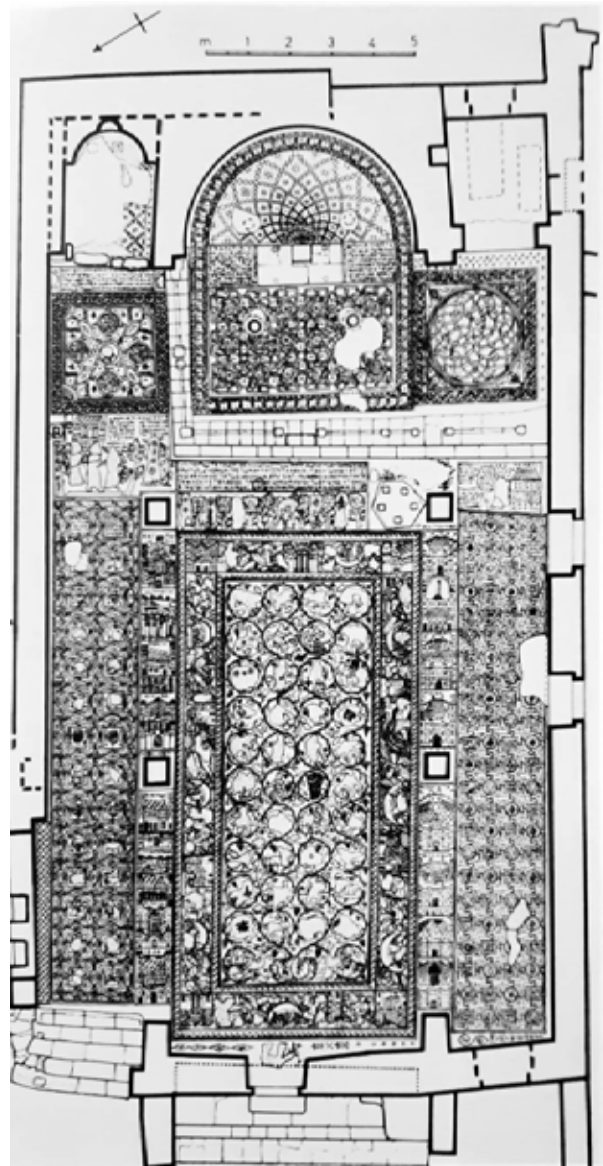


Fig.56 Mappa della chiesa di S. Stefano,



Fig.57 Chiesa di S. Stefano, mosaico del presbiterio (756 d.C.)



Fig.55b Dettaglio del mosaico

## Chiesa della Vergine, Madaba (767 d.C.)



Fig.58a Mosaico pavimentale



Fig.58b Iscrizione dedicatoria

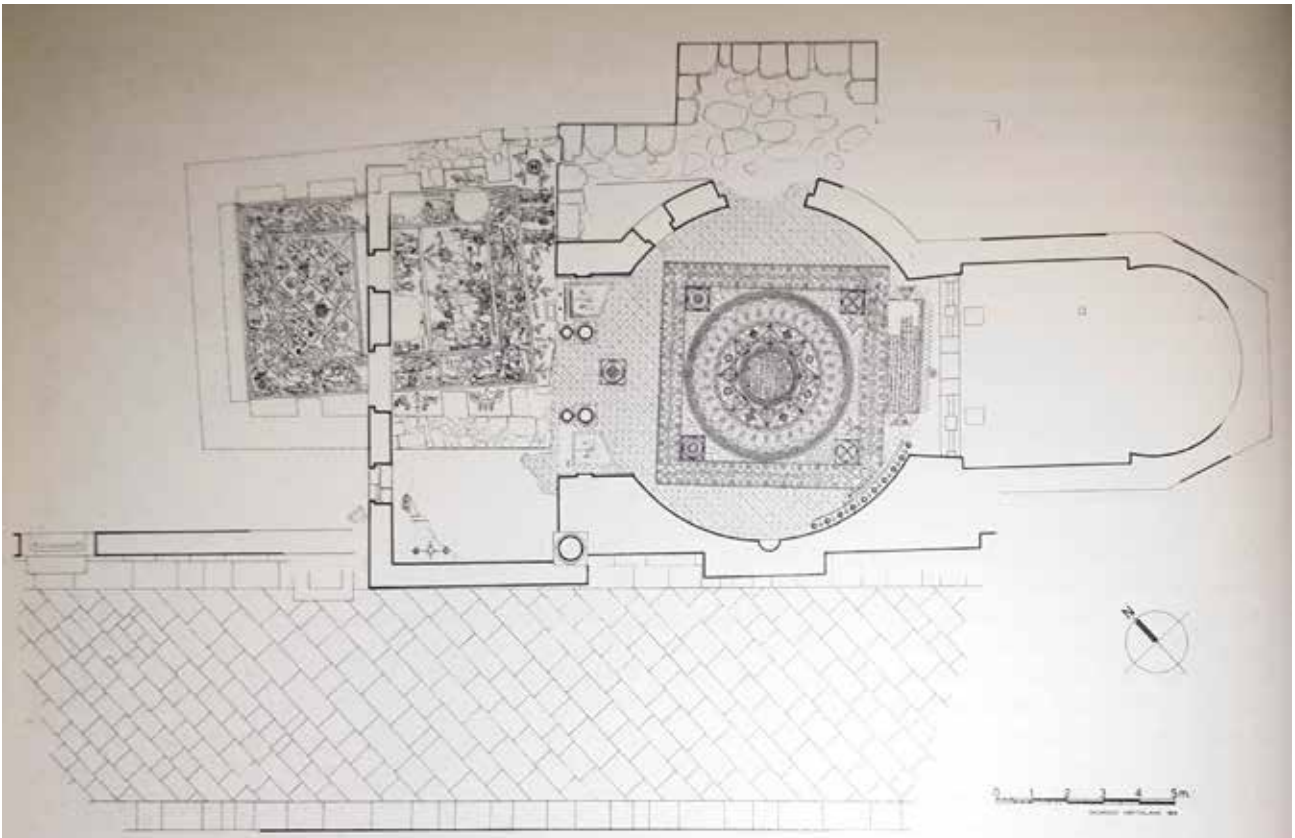


Fig.59 Mappa del complesso

## Chiesa di Al-Dayr (557 d.C.)

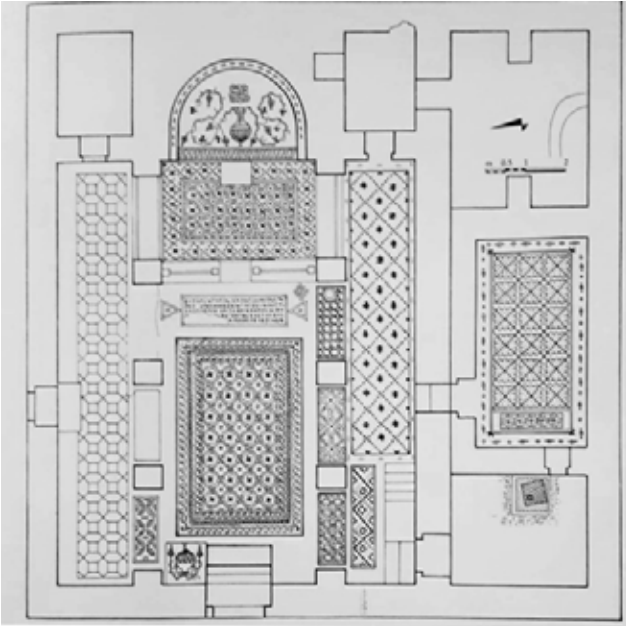


Fig.60 Mappa



Fig.60a Mosaico pavimentale, presbiterio

## Chiesa del Vescovo Isaiah, Gerasa (559 d.C.)

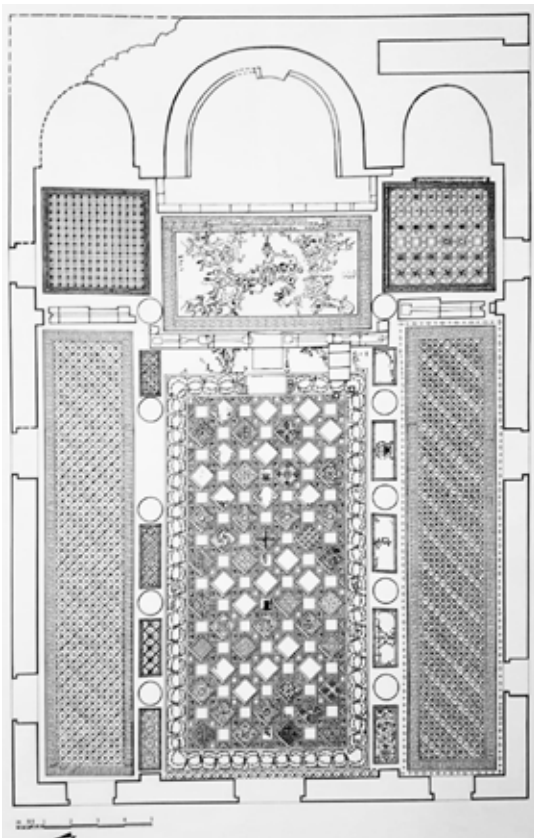


Fig.61 Mappa

## Chiesa dei SS. Cosma e Damiano, Gerasa (533 d.C.)



Fig.62 Mosaico coi donatori

## Chiesa di San Giorgio, Bosra (637 d.C.)

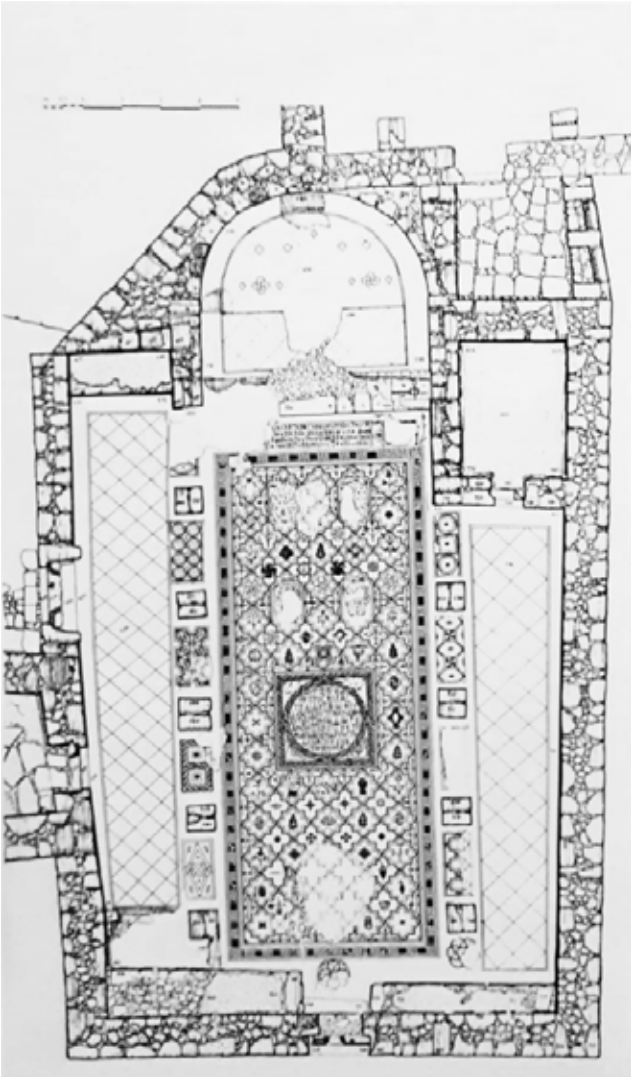


Fig.63a Mappa



Fig.63b Mosaico pavimentale

## Chiesa di San Pietro, Bosra (637 d.C.)

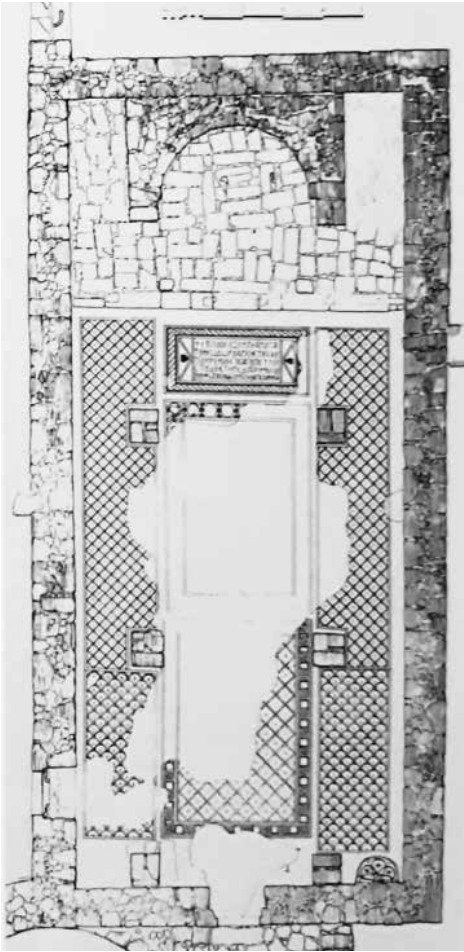


Fig.64a Mappa



Fig.64b Mosaico pavimentale

## Chiesa di San Menas, Rihab (635 d.C.)

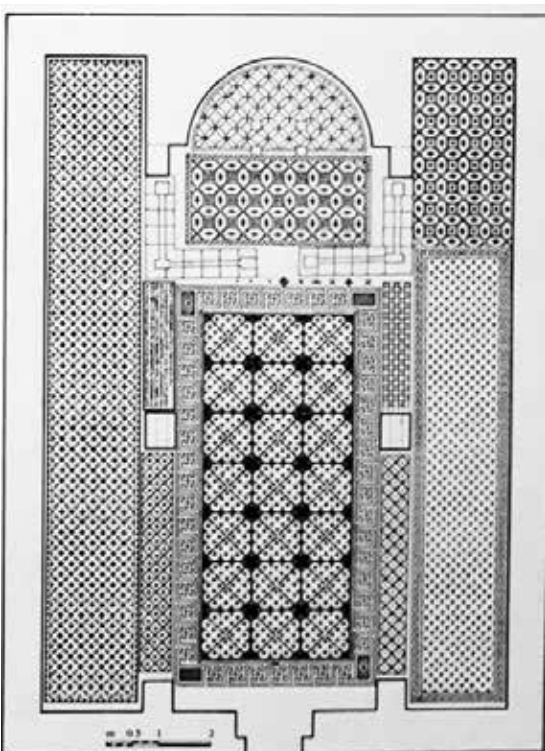


Fig.65a Mappa



Fig.65b Mosaico pavimentale

## Cupola della Rocca, Gerusalemme (691 d.C.)

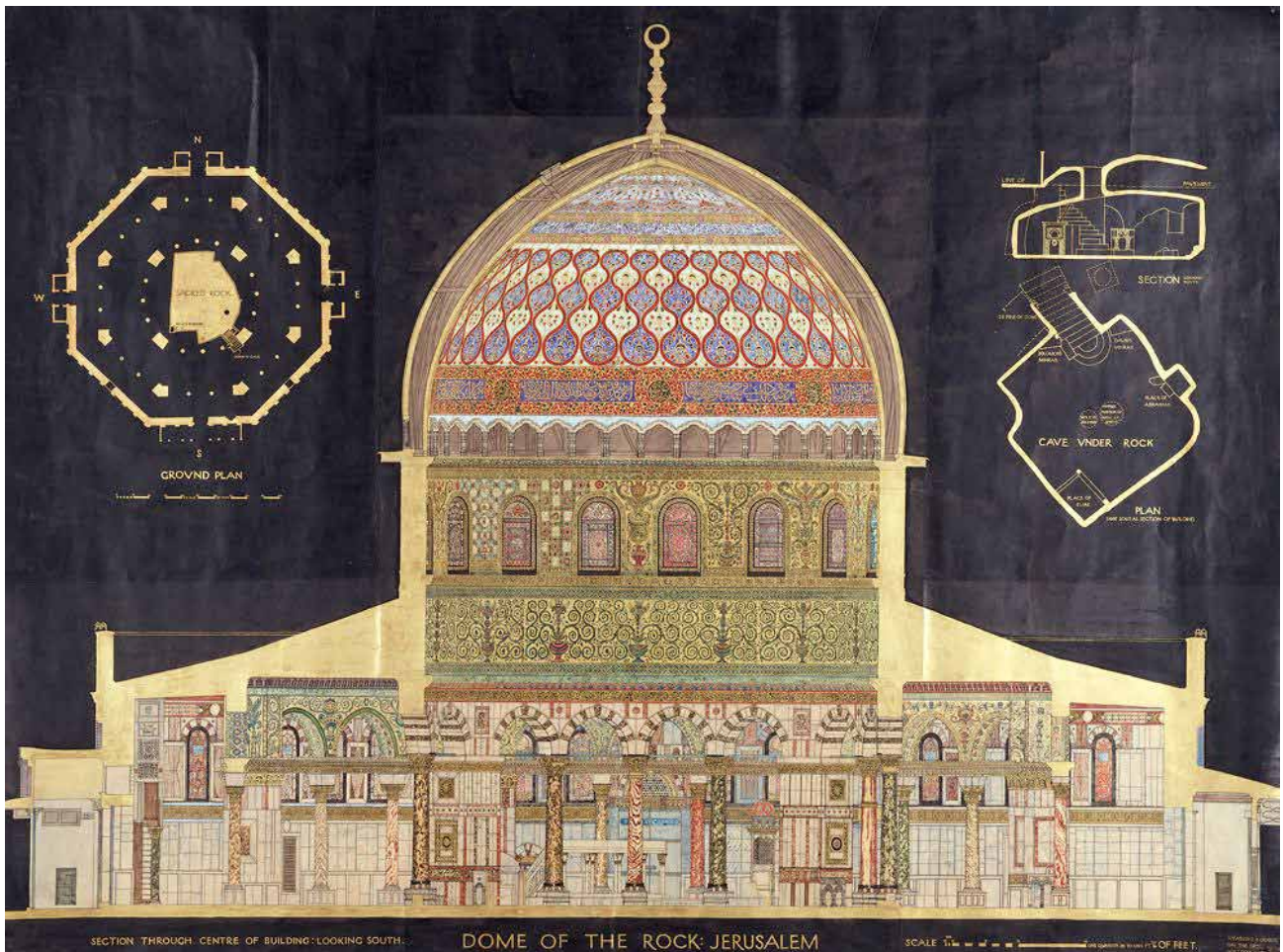


Fig.66 William Harvey, Measured drawing of the Dome of the Rock, Jerusalem, pen, ink, watercolour on paper, 1909



Fig.67 Mosaici



Fig.68 Panorama dell'interno



## Gran Moschea degli Omayyadi, Damasco (706, 786 d.C.)



Fig.69 Mosaici topografici



Fig.71 Chiesa dell'Acropoli, Ma'in (719-20 d.C.)



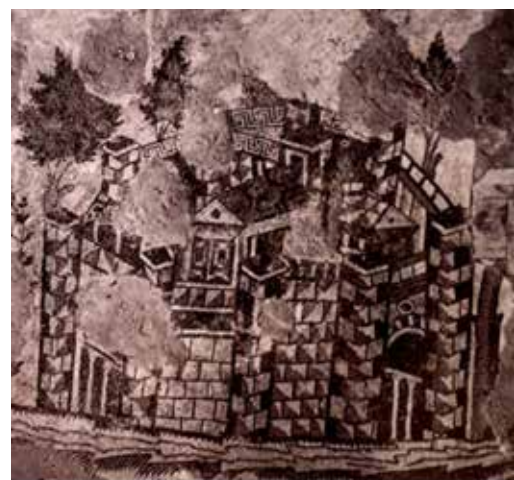
Fig.70 Chiesa della Mappa, Madaba (VI secolo)



Fig.73 Chiesa di San Giovanni, Gerasa (531 d.C.)



Fig.72 Chiesa di San Giovanni Battista, Bosra (639 d.C.)





**Fig.74** Moschea di Damasco, Cupola del Tesoro (VIII secolo d.C.)



**Fig.75** Cupola della Rocca, mosaici fitomorfi (girali d'acanto e rosette)

Mauseleo di Galla Placidia, Ravenna (425 d.C. ca)



**Fig.76a** Lunetta coi cervi



**Fig.76b** Volta a rosette

## Qusayr 'Amra (711-715 d.C.)



Fig.77a Mosaico del salone est  
(M. Almagro)



Fig.77b Mosaico del salone ovest  
(M. Almagro)



Fig.78a Affresco con donna seminuda



Fig.78b Affresco con bagnanti

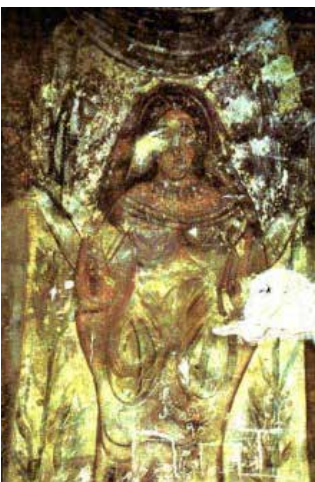


Fig.78c Affresco con orante



Fig.78d Affresco con attività quotidiane

## Qasr al-Hallabat (VIII secolo)



Fig.79 Mosaico della stanza 4, dettaglio



Fig.80 Mosaico della stanza 11



Fig.80 Mosaico della stanza 4, dettaglio

Khirbat al-Mafjar (743-744 d.C.)

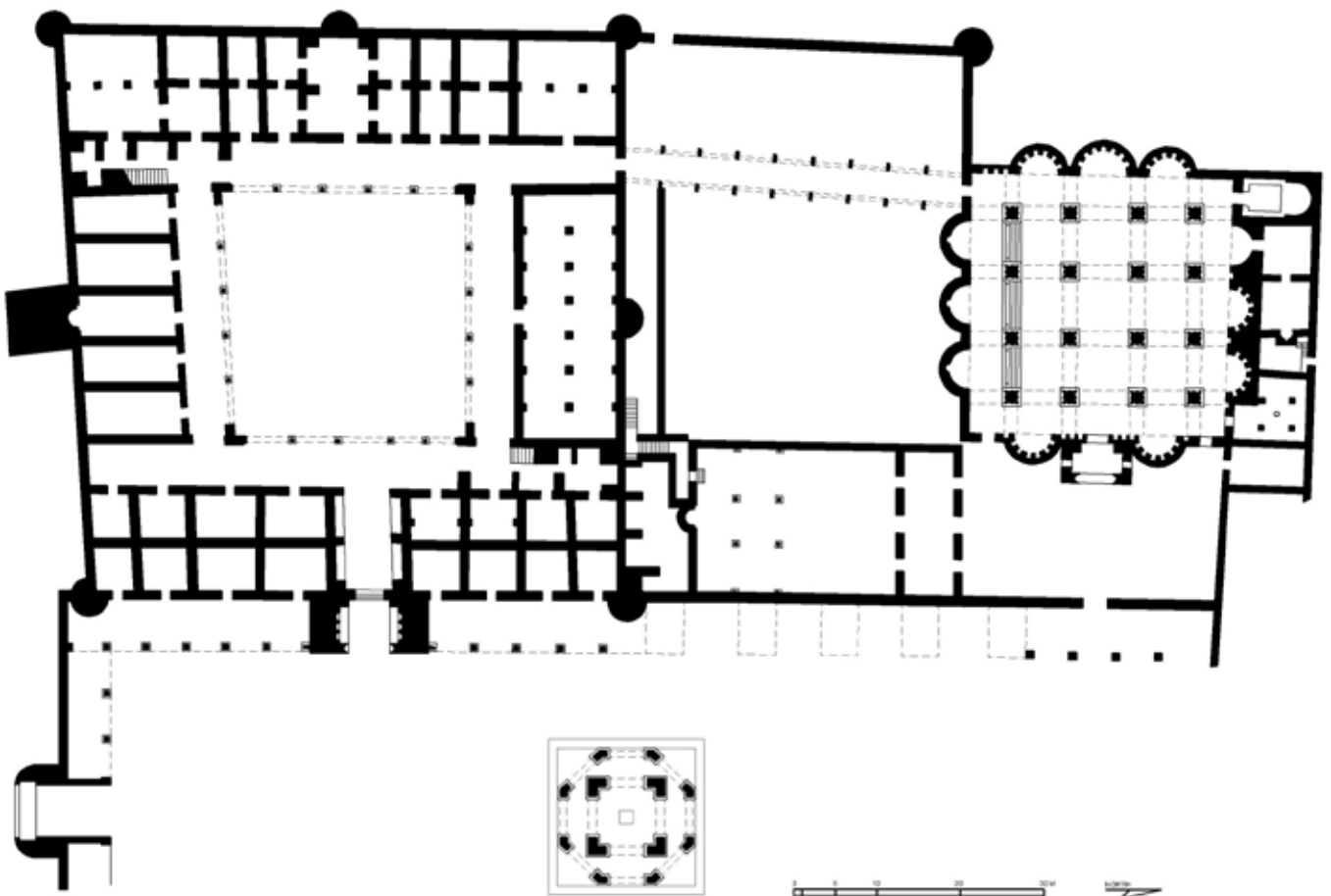


Fig.81 Mappa del complesso

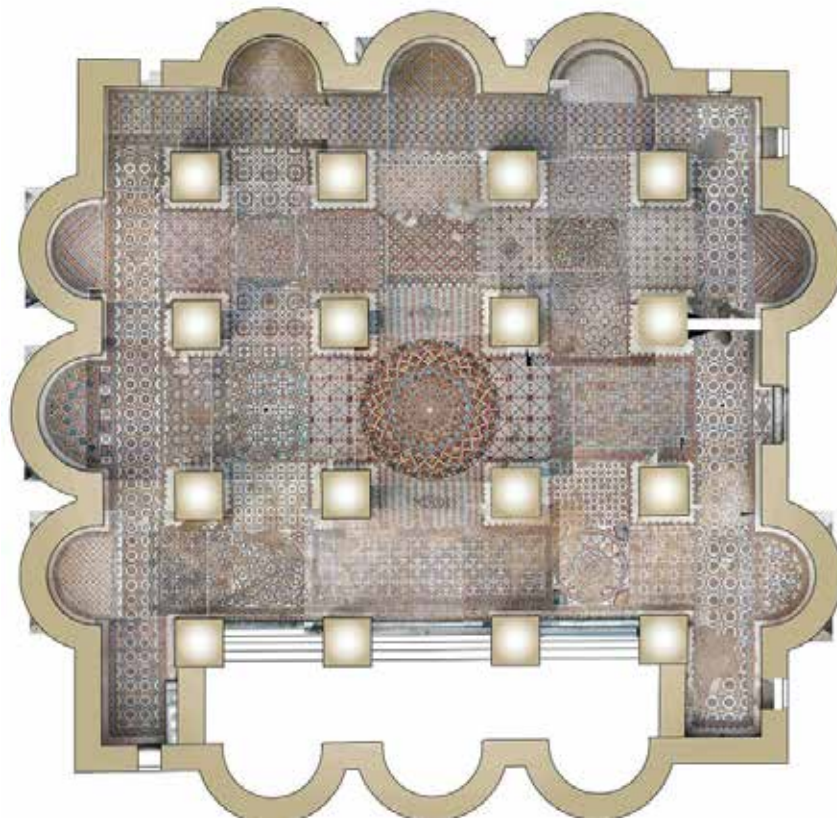


Fig.82 Mosaici della Sala della Udienze

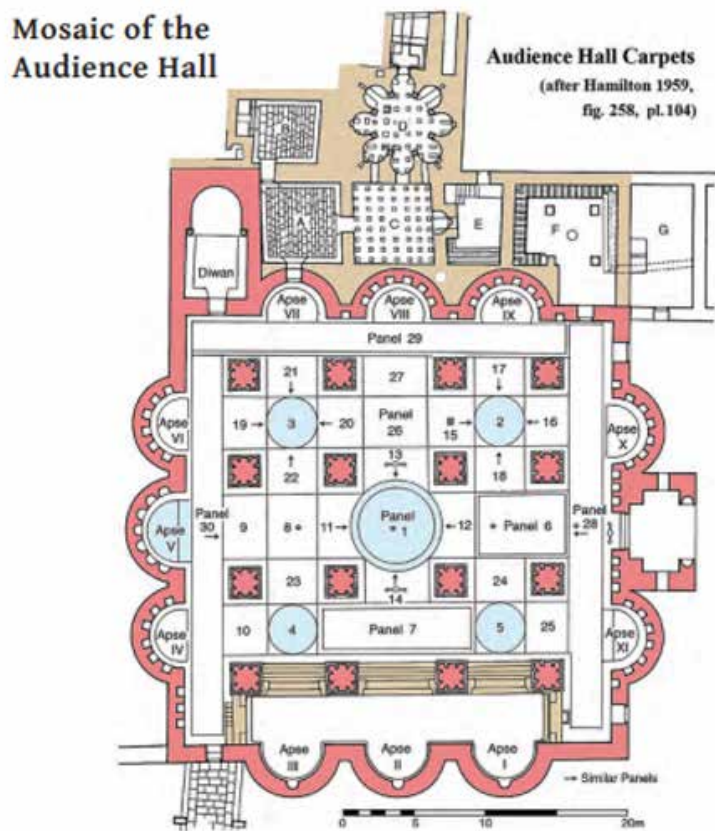


Fig.83 Mappa dei mosaici della Sala delle Udienze

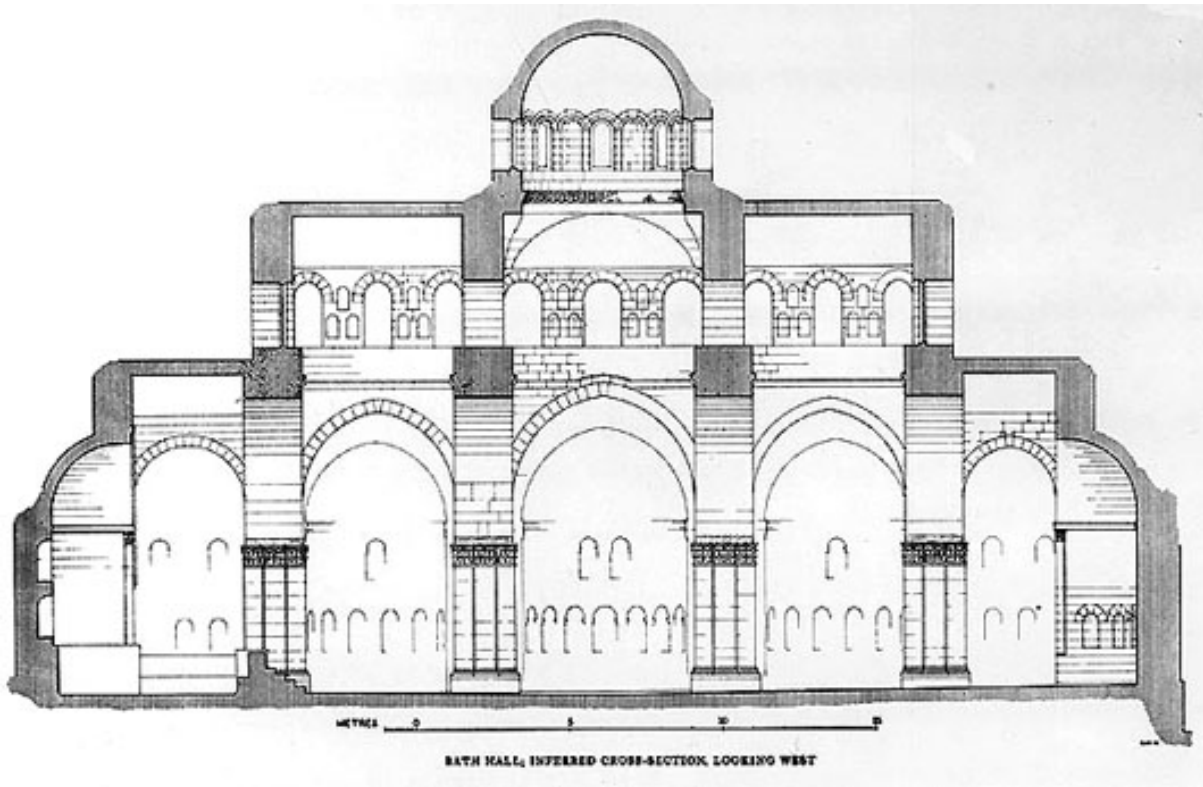


Fig.84 Ricostruzione della Salla delle Udienze in alzatao



Fig.85 Modello tridimensionale

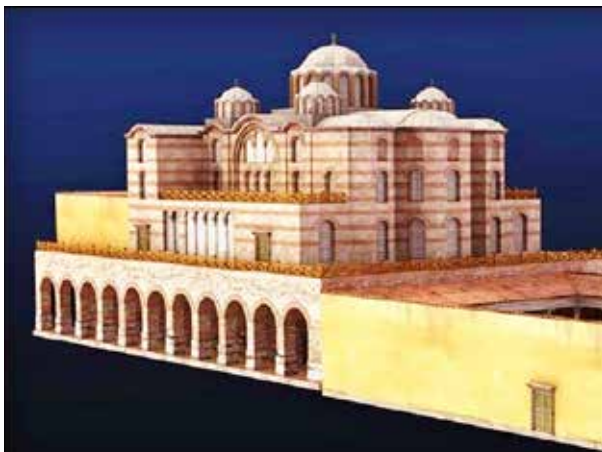


Fig.86 Nea Ekklesia, Costantinopoli (IX secolo)



Fig.87 Myrelaion, Costantinopoli (X secolo)

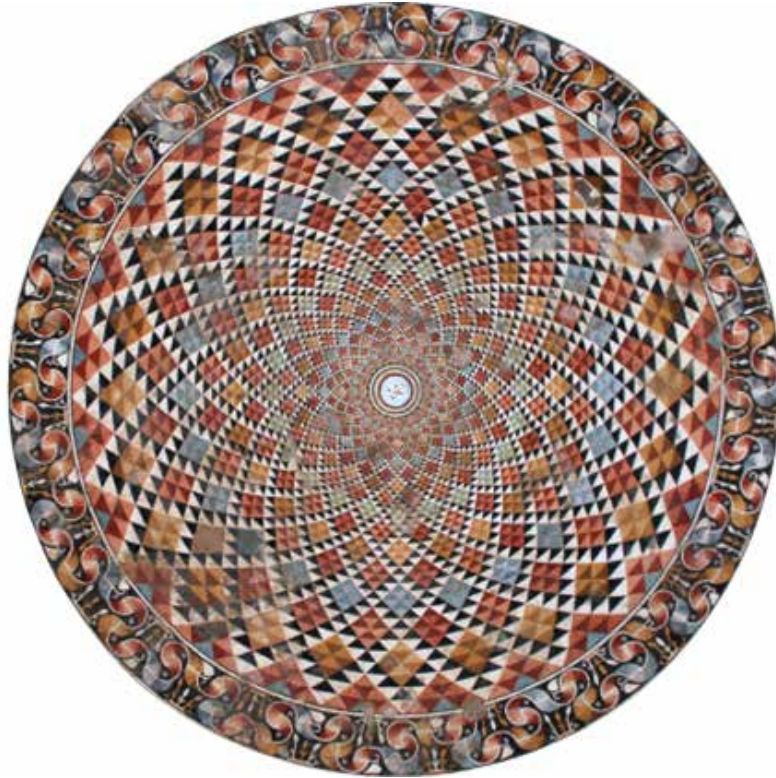


Fig.88 Pannello 1, mosaico concentrico centrale

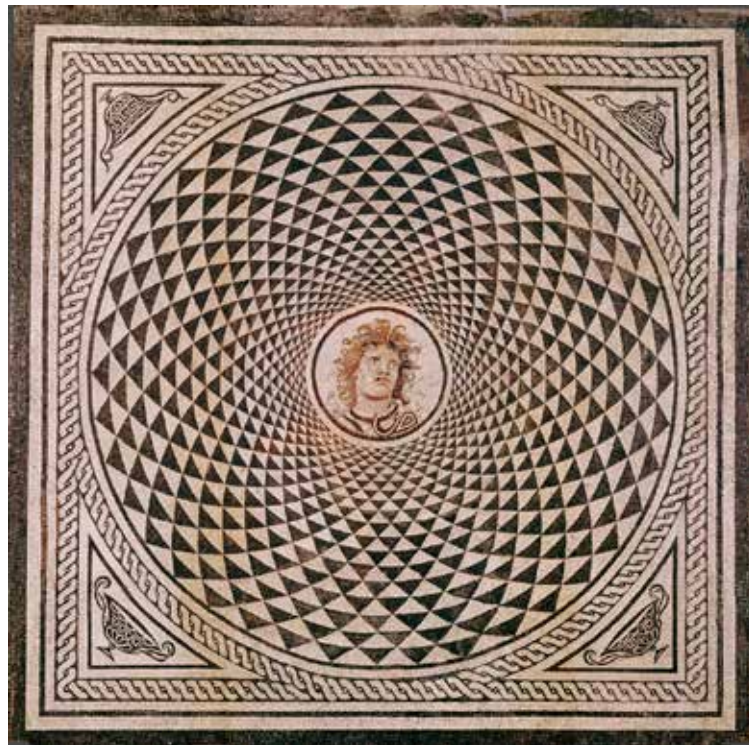


Fig.89 Mosaico romano con testa di medusa e decorazione concentrica, Getty Museum (II secolo d.C.)



Fig.90 Mosaico con Romolo e Remo, Museo di Ma'arrat al-Nu'man





**Fig.91** Esdra V, mosaico radiale



**Fig.92** Mosaico romano con testa di medusa e decorazione concentrica a embricatura, Museo Nazionale Romano (II secolo d.C.)



**Fig.93** Mosaico presbiteriale della chiesa di S. Stefano, Umm al-Rasas (756 d.C.)



**Fig.94** Mosaico con decorazione concentrica a embricatura, Cesarea Marittima (fine I-inizio II secolo d.C.)

**Fig.95** Mosaico di Tiche, con decorazione concentrica a gallone, Beth Shean





**Fig.96** Esdra V, mosaico con etrog e coltello



**Fig.97a** Mosaico con xenia, Nahal Refa'im (III secolo d.C.)



**Fig.97b** Mosaico con frutto e coltello, cappella della Theotokos, M. Nebo



**Fig.97c** Mosaico con frutto e coltello, Chiesa del Diacono Tommaso, M. Nebo



**Fig.97d** Mosaico con frutto e coltello, Chiesa della Vergine, Madaba



**Fig.97e** Mosaico con frutto e coltello, Chiesa degli Apostoli, Madaba



**Fig.97f** Mosaico con frutto e coltello, Chiesa dei Leoni, Umm al-Rasas



**Fig.98** Esdra VI e X, mosaico arcobaleno gallonato concentrico



**Fig.99** Esdra VIII, mosaico arcobaleno gallonato concentrico



**Fig.100** Esdra VII, mosaico arcobaleno gallonato a zig zag



**Fig.101** Mosaico del diwan



Fig.102 Esdra IX. Mosaico a semis

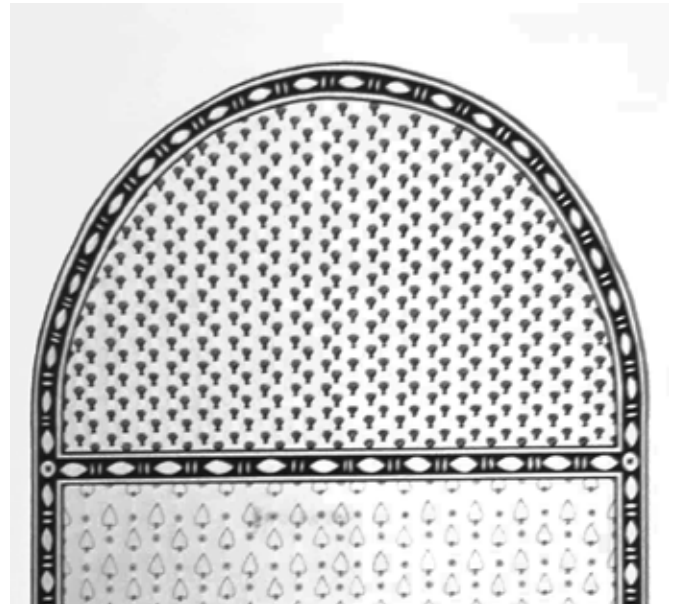


Fig.103 Mosaco della Cappella Maggiore nel monastero di Martyrius



Fig.104 Esdra IV. Mosaico a embricatura e semis



Fig.105 Pannello 11 e 12, mosaico aquadrati polilobati

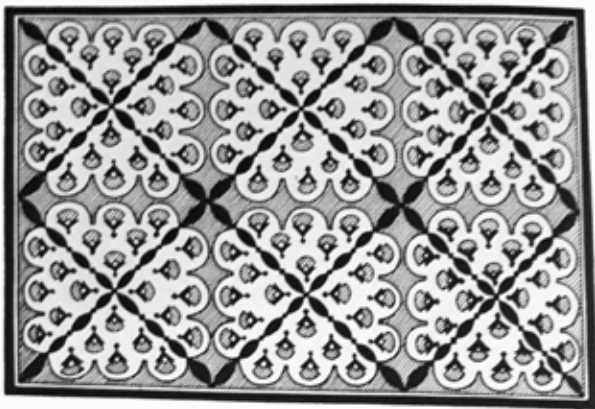


Fig.106 Mosaico dellatomba dell'abate Paolo nel monastero di Martyrius



Fig.107 Mosaico della chiesa di San Menas, Rihab

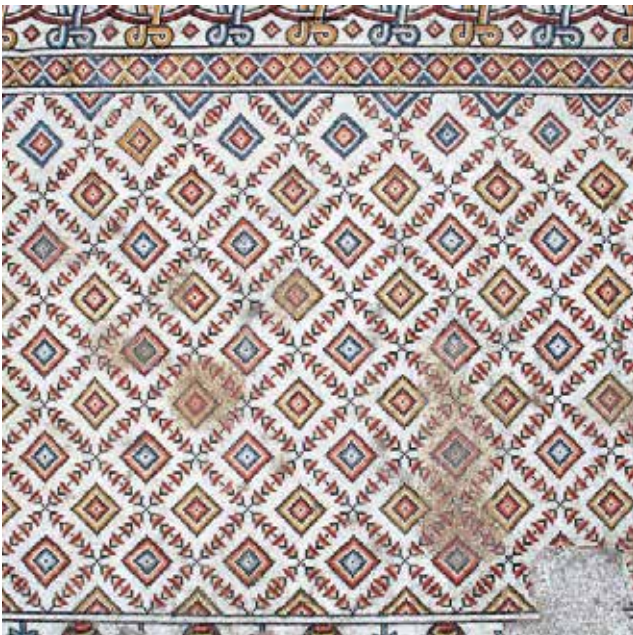


Fig.108 Pannello 27, mosaico a griglia floreale



Fig.109 Mosaico a griglia floreale della Sinagoga di Gerico



Fig.110 Nodi di Salomone

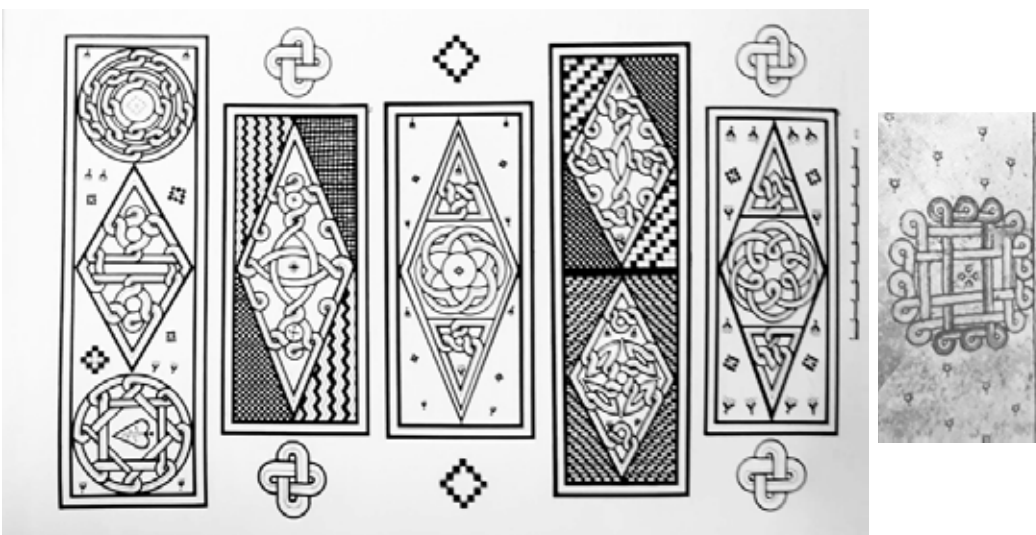


Fig.111 Nodi di Salomone nel Monastero di Martyrius



Fig.112 Pannello 8



Fig.113 Pannello 29 (in alto), pannello 28 e 30 (in basso)



Fig.114 Pannello 9



Fig.115 Pannello 6



Fig.116 Pannello 10



Fig.117 Pannello 2



Fig.118 Pannello 3



Fig.119 Pannello 4



Fig.120 Pannello 5



Fig.121 Esedra XI



**Fig.122** Pannello musivo nella chiesa di S. Stefano, Umm al-Rasas



**Fig.123** Pannello centrale della chiesa della Vergine, Madaba



**Fig.124** Pannello musivo nella chiesa di Shiloh, Gerusalemme (fine IV-inizio V secolo)



**Fig.125** Pannello musivo del refettorio del monastero di Martyrius



**Fig.126** Pannello musivo del monastero di Khan el Ahmar (VIII secolo)



**Fig.127** Pannello musivo della chiesa della Natività, Betlemme (fine IV-inizio V secolo)



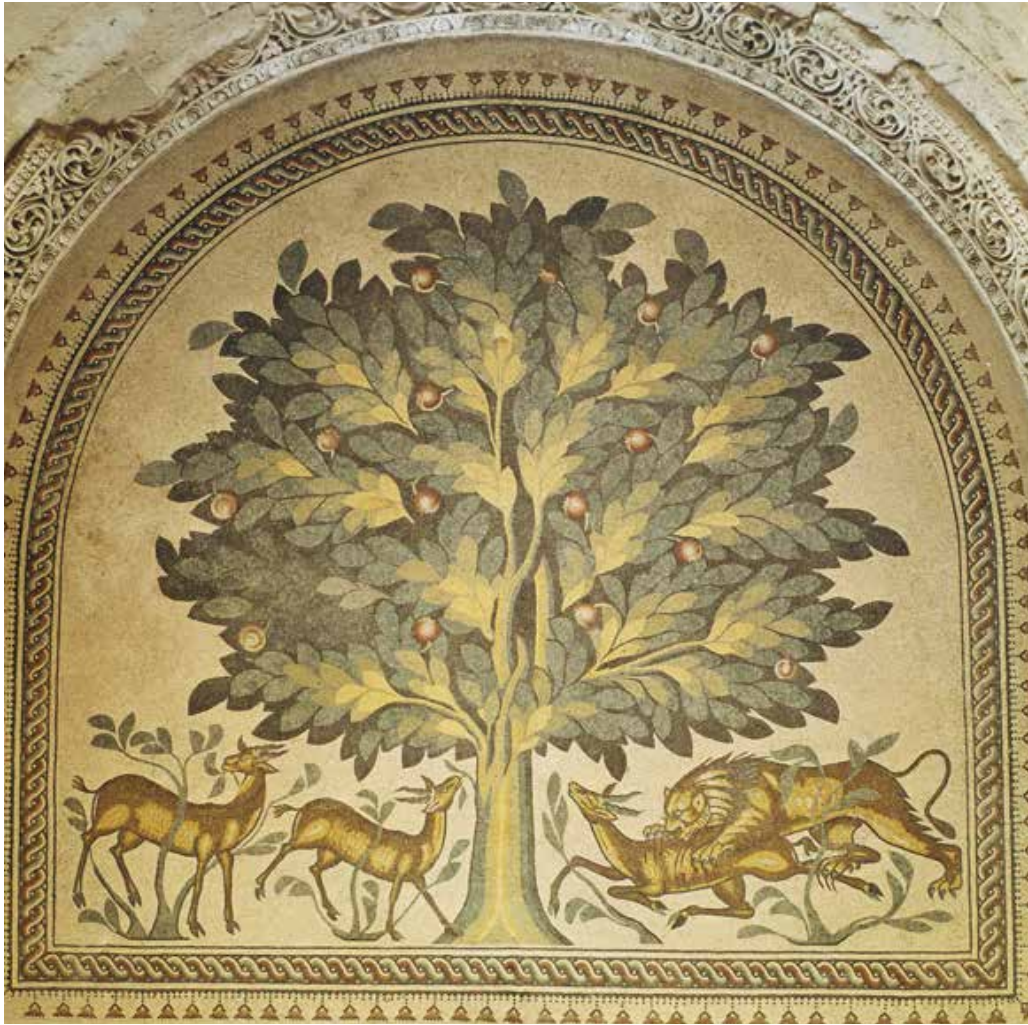


Fig.128 Mosaico dell'èsedra del diwan



Fig.129 Sectile della Villa di Porta Marina, Ostia



Fig.130 Mosaico di Lod



Fig.131 Mosaico di Kissufim (VI secolo)

## Moschea di Cordova (fase di X secolo)

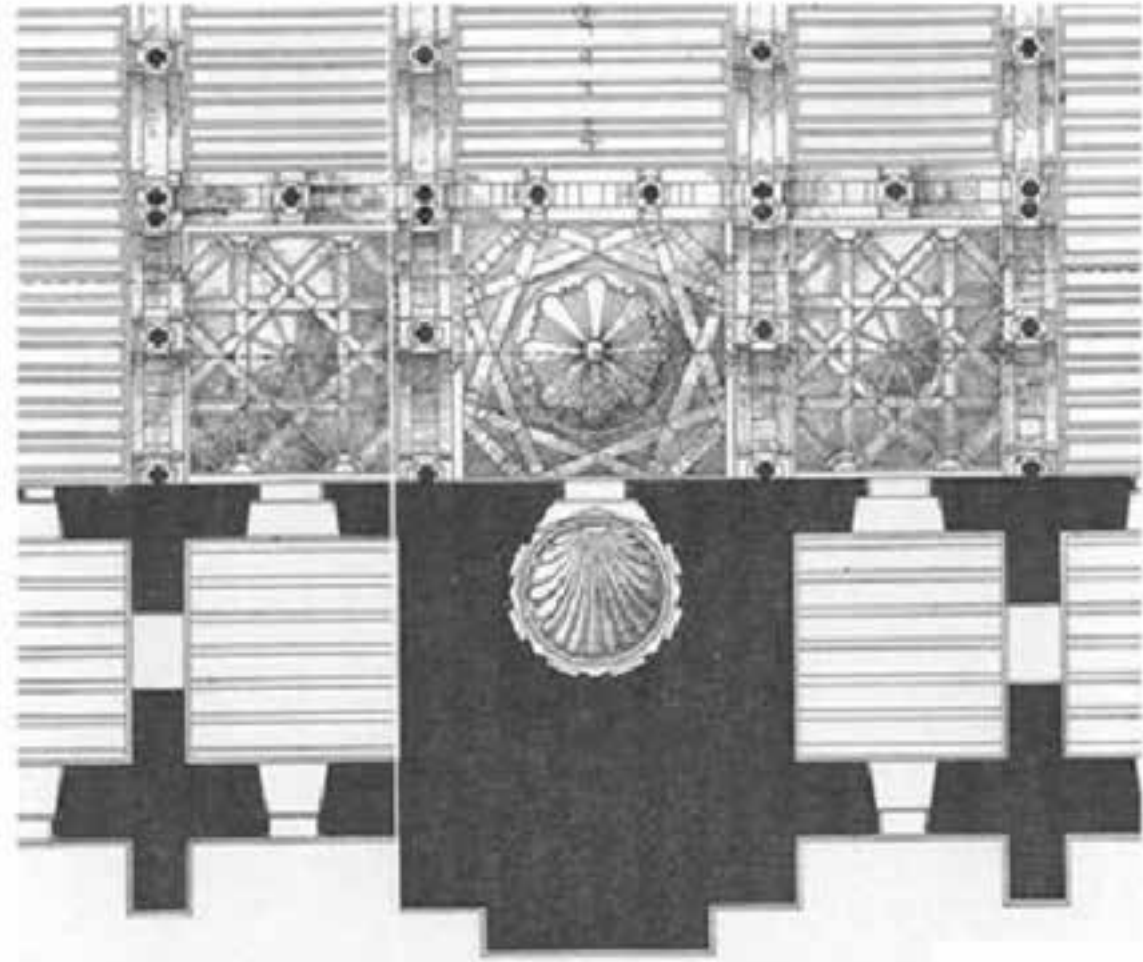


Fig.132 Pianta delle cupole del mihrab



Fig.133 Cupola del mihrab



Fig.134 Dettaglio dei mosaici

## Arabesco e mosaico ceramico



Fig.135 Dettaglio iconografico della Cupola della Roccia



Fig.136 Stucco abbaside stile C (IX secolo)

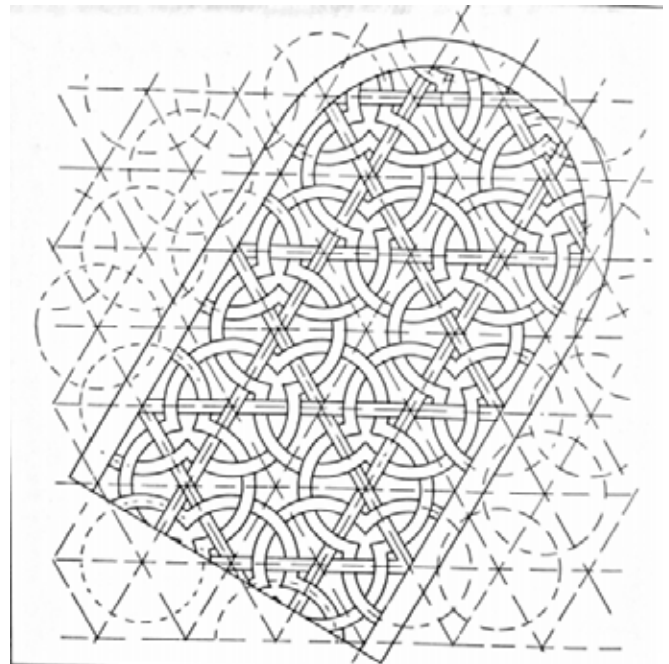
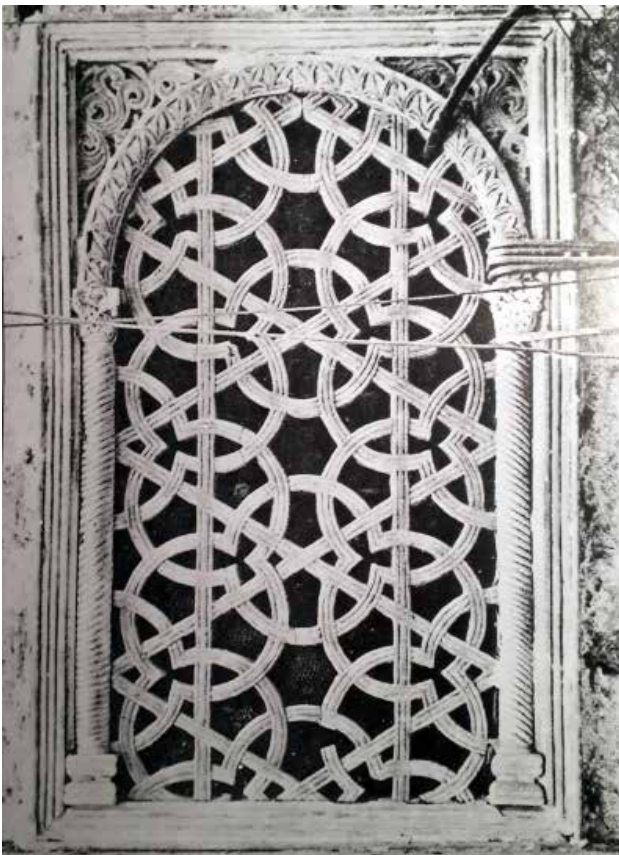


Fig.137 Grata della moschea di Damasco



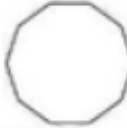




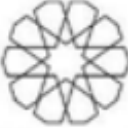
6-point Geometrical pattern	8-point Geometrical pattern	10-point Geometrical pattern
 Hexagon	 Octagon	 Decagon
 6-point Star	 8-point Star	 10-point Star
—	 8-fold Rosette	 10-fold Rosette

Fig.138 Classificazione del pattern geometrico islamico

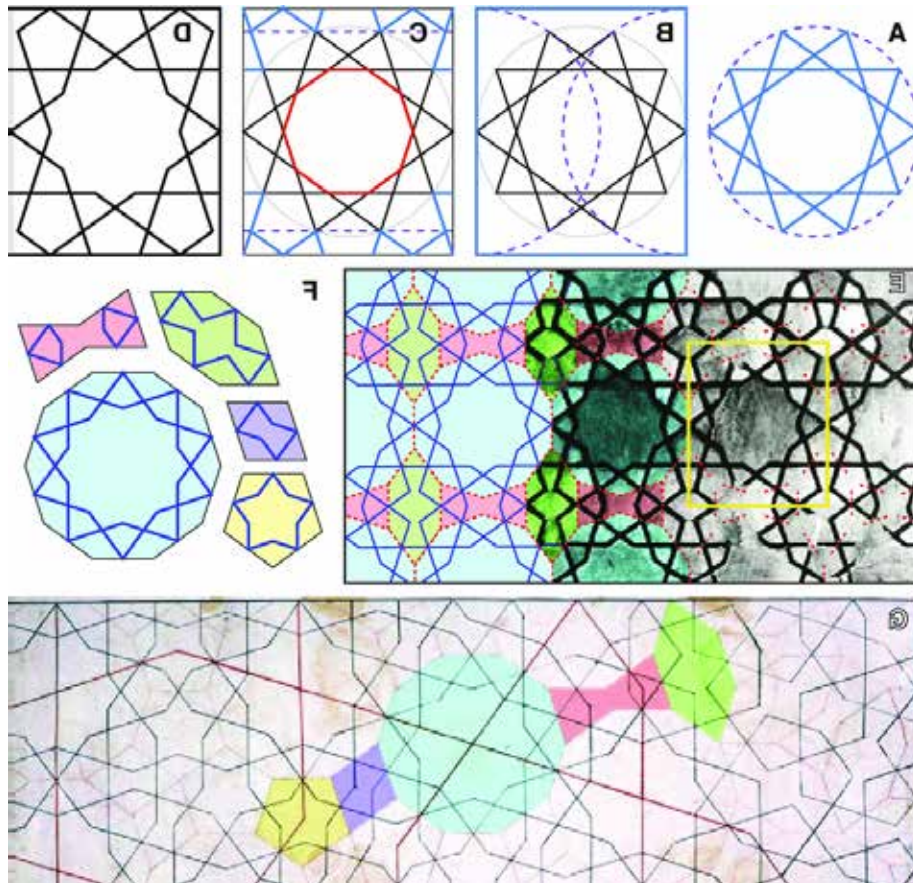


Fig.139 Composizione del piastrellato girih

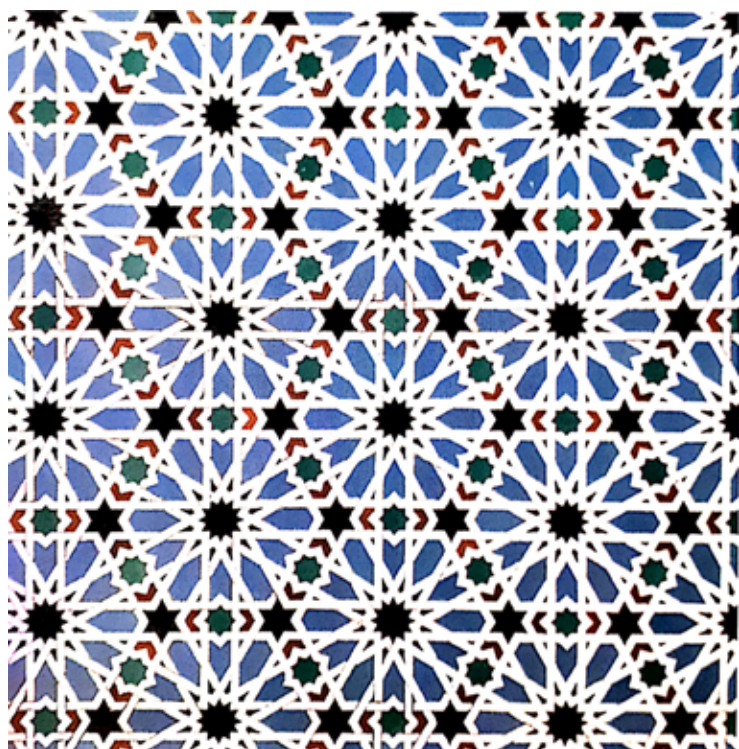


Fig.140 Dettaglio del mosaico ceramico dell'Alcazar di Siviglia



Fig.141 Stucco dell'Alhambra di Granada



Fig.142 Mihrab della moschea di Qayrawan (IX secolo)



Fig.143 Mihrab della madrasa al-Firdaws di Aleppo (XIII secolo)



Mausoleo del Sultano al-Mansūr Qalāwūn, il Cairo (XIII secolo)  
 Fig.144 Decorazione a intaglio marmoreo  
 Fig.145 Decorazione musiva



Fig.146 Tomba di Baybars, madrasa Al-Zahiriyyah, Damasco (XIII secolo)

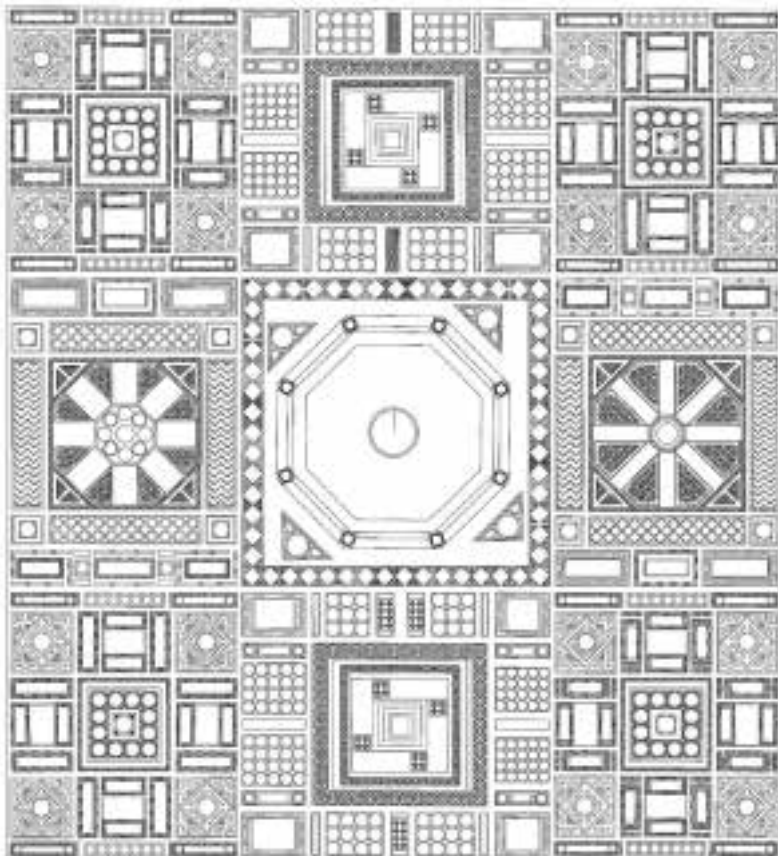


Fig.147 Pavimento della madrasa del complesso di Sultan Hassan, il Cairo (XIV secolo)