

Scheda 1. La geometria del sacro

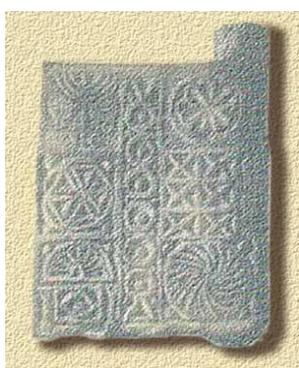
In tutte le religioni e credenze troviamo numerose testimonianze dell'utilizzo di figure geometriche ricche di significati simbolici.

Ma cosa c'è di così **sacro** nella **geometria**?

Nelle scuole misteriche spirituali del passato si insegnava che la geometria è stata usata da Dio per creare l'Universo, in quanto contiene elementi che descrivono fenomeni come la crescita delle piante, le proporzioni del corpo umano, l'orbita dei pianeti, la luce, la struttura dei cristalli, la musica.

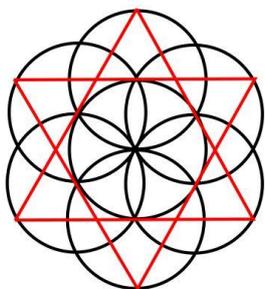
Soprattutto le religioni aniconiche, come l'ebraica e l'islamica, hanno espresso pienamente la densità del significato simbolico delle figure geometriche che possono presentarsi singolarmente o combinate le une alle altre, ma anche come elementi decorativi nei manufatti o in architettura.

La **porta del sepolcro** ebraico di Kefer Yesef, di epoca romana è stato preso dagli studiosi come esempio paradigmatico di decifrazione del significato simbolico delle figure geometriche.



La porta del sepolcro di Kefer Yesef

Nell'interpretazione di Rutten la fascia verticale che divide in due il pannello (composta da sei anelli e due triangoli all'estremità) può indicare una *cintura*, simbolo di fecondità, mentre alla sua destra vi sono tre motivi. In alto una *rosetta*, simbolo di Apollo come dio Sole; al centro, sei *quadrati* imbricati, simbolo della creazione del mondo, avvenuta secondo la Bibbia in sei giorni; nel suo insieme, il significato simbolico delle figure geometriche presenti in questa fascia sarebbe quello dello sviluppo cosmico nel tempo e nello spazio, rappresentando l'unione del *sole* e della *luna* regolatori del tempo terrestre. Alla sinistra della fascia vi sono altri tre motivi: in alto, un *candelabro* a nove braccia che ricorda il Tempio di Gerusalemme; al centro, un motivo floreale geometrico contenuto in un *esagono*, simbolo delle rivoluzioni terrestri, contenuto a sua volta in un *cerchio*, simbolo d'eternità.



Lo Schema della Genesi

Un'altra figura ricorrente nella geometria sacra è lo **Schema della genesi**.

Nella figura c'è un *esagramma* formato dai due *triangoli* equilateri, è il simbolo ebraico conosciuto come la stella di

David che, in questa immagine, è in realtà un tetraedro a stella tridimensionale o tetraedro interlacciato. E' formato da due *piramidi* interlacciate a tre facce, una che punta in alto e una che punta in basso.

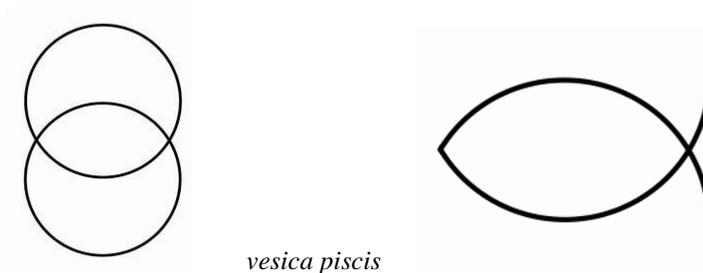
Il significato simbolico dello schema starebbe nei primi tre versi della Genesi al capitolo uno recitano quanto segue:

In principio Dio creò il cielo e la terra. E la terra era informe e vuota, le tenebre ricoprivano l'abisso. E lo Spirito di Dio aleggiava sulla superficie delle acque. Dio disse: "Sia la Luce". E la Luce fu.

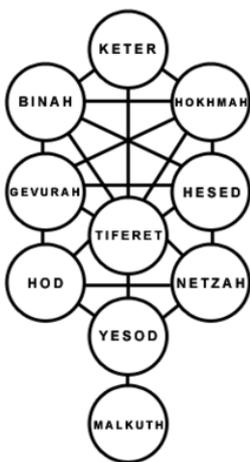
Secondo l'interpretazione geometrica del sacro, affinché lo spirito si potesse muovere nel vuoto, doveva spostarsi vicino a qualcosa, ovvero partire da un *punto* proiettandosi all'esterno in sei direzioni (su e giù, avanti e indietro, a destra e a sinistra). Il passo successivo è quello di unire le linee, prima per formare un *quadrilatero*, poi una *piramide* ed infine anche in basso in modo da formare una piramide anche in quella direzione, cioè un *ottaedro*.

A questo punto lo spirito inizia a ruotare su tre assi, tracciando in questo modo l'immagine di una sfera. Per la geometria sacra le linee dritte rappresentano il maschile, mentre quelle curve il femminile; così ruotando sul suo asse e generando la sfera dall'ottaedro lo spirito è passato da una natura maschile ad una femminile fino alla creazione di tutto l'universo.

La figura base è la *vesica piscis* che rappresenta il primo giorno della genesi. E' composta da due *sfere* intrecciate, ovvero la struttura metafisica della luce, l'energia madre dalla quale tutto è stato creato. Da questa deriverebbe anche il simbolo cristiano del pesce.



Nel punto in cui si incrociano le due sfere, troviamo un *ovale*. Muovendosi verso questo nuovo circolo e tracciando una nuova sfera si ottiene la prossima, che rappresenta il secondo giorno della Genesi. Ora inizia un nuovo movimento rotatorio sulla superficie della sfera, che continua fino ad aver completato un giro su se stesso; in questo modo sono velocemente rappresentati il terzo, il quarto, il quinto ed il sesto giorno della Genesi; a questo punto troviamo sei sfere intorno alla prima iniziale. L'ultima immagine continua a ruotare in un vortice e dallo schema geometrico iniziano ad apparire degli oggetti tridimensionali.



L'**Albero della Vita** è il simbolo mistico usato nella Kabbalah ebraica; è menzionato molte volte nella Bibbia come l'albero vicino a quello della Conoscenza del Bene e del Male al centro del Giardino dell'Eden.

Lo schema dell'Albero della Vita è formato da 4 mondi, **10 centri energetici** o numerazioni chiamate *sephiroth*, 3 veli di esistenza negativa non manifestata, 3 pilastri e 22 sentieri.

I dieci centri energetici sono: il *Kèter*, corona o diadema regale (centro della volontà creatrice, ispirazione dell'universo); *Hokhmàh*, saggezza (inizio e fine di tutto, pensiero); *Binàh*, comprensione, intelligenza (elaborazione e dunque matrice femminile dell'universo); *Hèsed*, misericordia, grazia (centro dell'organizzazione e della concretizzazione, dell'abbondanza, del potere e dell'autonomia); *Gevuràh*, giustizia, potenza, rigore (il centro maschile

dell'universo); *Tifèret*, bellezza (legame tra i mondi dello spirito e le realtà materiali, questo centro impianta nell'uomo la coscienza); *Nètzah*, vittoria, trionfo (centro della bellezza che ispira, della materializzazione dell'amore); *Hod*, gloria, onore, eternità (si tratta dello stadio finale dell'elaborazione del piano della vita); *Yesòd*, fondamento (centro che trasmette le informazioni di provenienza della coscienza superiore verso il mondo fisico e viceversa); *Malkùth*, regno (centro che rappresenta la realtà fisica, associata al pianeta Terra).

Nell'**arte islamica** la geometria é intesa come principio organizzativo e concezione geometrica del mondo che unifica monoteismo e scienze esatte. Come teoria e pratica, la geometria permette di fondere insieme l'ideale astratto matematico con la concreta realtà della materia, usando il primo per misurare e definire la seconda, un punto di contatto tra fisica e metafisica.

All'interno del monoteismo islamico, che proibisce la rappresentazione di Dio in qualsiasi forma, la geometria è l'unico modo lecito di mettere in comunicazione la realtà umana con la trascendenza divina. La geometria è uno dei segni che nel mondo materiale, *ayat* in arabo, Dio ha donato all'umanità come prova della sua esistenza. In diverse sure del Corano si descrive l'universo gerarchico e perfettamente ordinato, nei due reami di terra e cielo, ciascuno diviso in sette sfere:

Colui che ha creato sette cieli sovrapposti senza che tu veda alcun difetto nella creazione del Compassionevole. Osserva, vedi una qualche fenditura? [Sura 67, "Del Regno"]

I cieli islamici sono numerati, hanno un'isotropia perfetta e sono ordinati dal basso verso l'alto. Il trono di Dio domina dal cielo superiore; la perfezione della struttura dell'universo è considerata lo specchio della perfezione divina.

I disegni geometrici nell'arte islamica sono spesso costruiti su combinazioni di quadrati e cerchi ripetuti, che possono essere sovrapposti e intrecciati, così come gli **arabeschi** (con cui sono spesso combinati), per formare modelli complessi, tra cui una vasta gamma di tassellazioni.

Il *cerchio* simboleggia l'unità e la diversità in natura, e molti modelli islamici sono disegnati a partire da un cerchio.



Stile arabesco a Granada

I motivi geometrici si esplicitano in una varietà di forme nell'arte islamica e nell'architettura tra cui i tappeti *kilim*, i *girih* persiani e le piastrelle *zellige* marocchine, le decorazioni *muqarnas*, gli schermi di pietra *jali*, le ceramiche, il cuoio, il vetro colorato, il legno e il metallo.

Molti disegni islamici sono costruiti su *quadrati* e *cerchi*, in genere ripetuti, sovrapposti e intrecciati. Un altro motivo ricorrente è la *stella a 8 punte*, composta da due quadrati, uno ruotato di 45° rispetto all'altra. La quarta forma di base è il *poligono*, compresi i pentagoni e gli ottagoni.

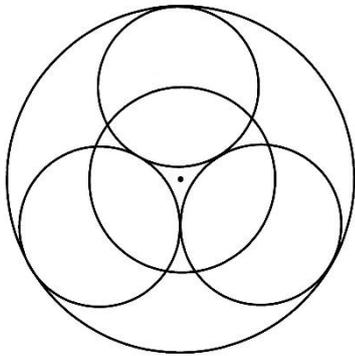
Tali modelli possono essere visti come tassellature matematiche, che possono estendersi indefinitamente e suggerire così l'infinito; l'artista Roman Verostko sostiene che tali costruzioni siano effetti di algoritmi, rendendo i motivi geometrici islamici precursori dell'arte moderna algoritmica.

Mandala

In sanscrito **mandala** significa “cerchio” e “centro”. Il **cerchio** è una rappresentazione essenziale, geometrica del mondo e del cosmo: si può quindi dire che un mandala è un “cosmogramma”. I mandala rappresentano il simbolismo magico dell’universo, nella costruzione entro “il cerchio eterno” della ruota della vita.

I mandala sono diffusi nella maggior parte delle religioni e riconducono l’uomo al Creatore, al Divino: Greci, Egizi, monaci **buddisti** tibetani hanno costruito mandala, che rappresentano l’illusione della vita terrena. Anche il **cristianesimo** ha contribuito ad inserire i mandala nelle finestre di vetro e nei rosoni delle chiese e cattedrali.

La più famosa è il Rosone Nord della cattedrale di Chartres in Francia in cui è raffigurato un labirinto a forma di mandala che rappresenterebbe il pellegrinaggio alla città santa di Gerusalemme. I visitatori pregano per ottenere il perdono o chiedere indulgenze mentre procedono in ginocchio verso il centro del labirinto: la nuova Gerusalemme. Come visto in precedenza anche le moschee **islamiche** sono decorate con splendidi mosaici circolari. Il mandala quindi, come conoscenza dell’uomo nella sua universalità, è apparso continuamente nelle carie costruzioni, rituali e forme d’arte.



L’universalità del mandala si rispecchia una struttura di unicità : il **principio del centro**. Il centro sta a simbolo della potenzialità eterna, nel centro giace l’eternità, inesauribile sorgente dalla quale tutti i semi hanno origine. Un mandala consiste in una serie di forme concentriche, evocative d’un passaggio tra diverse dimensioni, il microcosmo ed il macrocosmo, rappresentandone la soglia. Il centro del mandala non è solo la costante dello spazio, ma anche quella del tempo: il centro del tempo è ora. Rappresenta il culmine della consapevolezza. Le tre **proprietà di base** del mandala sono un centro, la simmetria ed i punti cardinali; il primo principio è costante, gli altri due variabili a seconda del mandala.

Esempio di schema basico di un *mandala*

A volte nel mandala possono esserci disegni floreali o strutture ripetitive, come i cristalli. Simbolicamente, la “cintura” esterna del mandala è una sorta di “barriera di fuoco” (la coscienza metafisica) che *brucia* l’ignoranza; la “cintura” successiva simboleggia l’illuminazione, poi una “cintura” di foglie evoca la rinascita spirituale; al centro di quest’ultimo cerchio si trova il vero mandala. All’estrema periferia di tutto il disegno ci sono quattro porte difese da “guardiani” protettori della coscienza.

I **monaci buddisti** di diverse tradizioni lo creano con **sabbie colorate**: tramite cannuce dorate fanno cadere, negli appositi spazi precedentemente disegnati, i vari colori che comporranno l’immagine finale. La sabbia colorata scende grazie al perfetto, ripetitivo movimento della mano del monaco, che fa vibrare la cannuccia conica causando la fuoriuscita della sabbia. Le cannuce sono di diverse dimensioni, per fare segni più o meno sottili, proprio come i pennelli di un pittore o i pennini di un calligrafo.

Per completare un mandala di sabbia possono volerci giorni interi. Al termine del lavoro, dopo un certo periodo di tempo, il mandala viene semplicemente “distrutto”, spazzando via la sabbia di cui è composto. Questo gesto vuole ricordare la caducità delle cose e la rinascita, essendo la forza distruttrice, anche una forza che dà la vita. Nella cerimonia finale, le sabbie saranno tutte rimescolate e gettate in un corso d’acqua.



Attraverso un articolato simbolismo consente una sorta di viaggio iniziatico che permette di crescere interiormente. I buddhisti riconoscono, però, che i veri mandala possono essere solamente mentali, le immagini fisiche servono per costruire il vero mandala che si forma nella mente e che serve a rivivere l'eterno processo della creazione – distruzione - creazione periodica dei mondi, penetrando così nei ritmi del tempo cosmico che spezza le catene del *samsara* (la vita terrena, il mondo materiale), approdando a un piano trascendente.

Monaci tibetani elaborano un *mandala*

A testimoniare l'universalità dei mandala, si possono individuare anche elementi presenti in natura o nell'uomo stesso. L'arancia spaccata a metà, il fiore e l'occhio umano sono mandala.

Scheda 2. Le arti calligrafiche

Simbolismo dell'alfabeto ebraico

L'alfabeto ebraico è composto da ventidue lettere (ventidue è la circonferenza, approssimata per leggero difetto, di un cerchio il cui diametro è sette, uno dei numeri-chiave della creazione). Esse sono tutte consonanti, accanto alle quali vi sono nove vocali, rappresentate da punti, ma che di solito non figurano nel testo scritto. La tradizione ebraica afferma che le ventidue lettere non sono segni arbitrari, scelti allo scopo di rappresentare oggetti e concetti, secondo una qualunque convenzione. La Cabala afferma che le ventidue lettere dell'alfabeto ebraico erano preesistenti alla stessa creazione del mondo e che ognuna di esse è uno strumento attraverso il quale un intero settore della creazione fu formato. Tramite opportune combinazioni di lettere il Creatore emanò, creò, formò e fece ogni cosa che esiste nei mondi spirituali e materiali.

ט	ח	ז	ו	ה	ד	ג	ב	א
TEITH 9	HEITH 8	ZAIN 7	VAV 6	HE' 5	DALETH 4	GHIMEL 3	BEITH 2	ALEPH 1
צ	פ	ע	ס	נ	מ	ל	כ	י
TSADE' 90	PHE' 80	AYIN 70	SAMECH 60	NUN 50	MEM 40	LAMED 30	KAF 20	YOD 10
ץ	ף	ן	ם	ך	ת	ש	ר	ק
TSADE' 900	PHE' 800	NUN 700	MEM 600	KAF 500	TAV 400	SHIN 300	REISH 200	QOF 100

Alfabeto ebraico

Lo studio delle ventidue lettere occupa un vasto settore nella Cabala. Ogni lettera possiede una forma (la sua figura visibile, e le associazioni che ne derivano); un nome (ad esempio, Beit significa 'casa') e un valore numerico (dall'uno al quattrocento). Ognuno di questi tre elementi può venir studiato su piani diversi, dato che le lettere si estendono dal livello Divino fino a quello materiale.



Bosco di mimosa – Tobia Ravà

Numerosi artisti di religione ebraica si ispirano all'alfabeto per le loro creazioni. Forme, colori, numeri e lettere ebraiche; un viaggio nella comunicazione simbolica.

Infatti, secondo un antico Midrash, il Signore creò prima l'alfabeto ebraico e poi, con esso, creò il cielo e la terra. La Torah stessa sarebbe un *Ot*, un segnale. E sarebbe composta di un codice di *Otiyot*, lettere. Queste lettere, così dense di significati, così eleganti ed essenziali, cariche di storia millenaria, diventano, agli occhi di un popolo a cui è vietata la raffigurazione, icone stesse dell'identità ebraica, testimoni grafici della storia del popolo e della storia dell'individuo.

Un artista contemporaneo che nelle sue opere combina numeri e lettere dell'alfabeto ebraico è Tobia Ravà, artista veneziano, di cui nel 2010 un suo lavoro è stato donato al Papa Benedetto XVI dal Rabbino Capo della Comunità Ebraica di Roma.

La calligrafia islamica

Intorno al VII secolo d.c., durante la dinastia degli Omayyadi, inizia il processo storico che porterà alla forma artistica calligrafica sviluppatasi in conformità con i principi dell'islam.

L'abbandono del nomadismo e la necessità di consegnare il Corano per iscritto ai nuovi fedeli e ai posteri, portò al perfezionamento della grafia araba.

La perfezione formale è molto importante per la fede islamica in quanto nel testo sacro viene più volte ripetuto che "Dio ama la bellezza". Da qui l'impegno di rendere bella anche la scrittura affinché sia degna di trasmettere la rivelazione e diventi il mezzo che "seducendo occhi, mente e anima" avvicina il lettore al divino. La calligrafia richiede quindi a chi la esegue di comporre sotto ispirazione divina, con lo scopo di comunicare la parola di Allah.

Inoltre nell'Islam (più o meno rigidamente a seconda delle varie scuole di pensiero) è proibita ogni raffigurazione del divino e dei profeti, e, in alcune interpretazioni, di ogni immagine figurativa.

Dio non si può conoscere e quindi rappresentare, ma si può scrivere il suo nome e quindi diffonderne la conoscenza attraverso la scrittura, che deve diventare un'opera che deve mantenere proporzioni, simmetria, forma geometrica e armonia.

L'intenzione nascosta dietro questi divieti è soprattutto quella di impedire l'idolatria, per cui la calligrafia è diventata, insieme alla recitazione del Corano, una delle due arti coraniche per eccellenza. L'artista islamico, così come nell'arte medievale occidentale, non firmava le opere che produceva, ma restava anonimo; era il prodotto del suo lavoro che importava, non la sua persona.

L'alfabeto arabo è composto da 28 consonanti, tre vocali lunghe, indicate con segni "diacritici" (punti). Come le altre lingue semitiche l'arabo si scrive da destra a sinistra.

Le parole in corsivo non si spezzano; per completare con armonia la riga si allungano i segni.

Il punto, una volta definito, viene usato come unità di misura per determinare la proporzione fra altezza e larghezza di ogni singola lettera.

L'insieme degli stili calligrafici si può dividere generalmente in due gruppi: le scritture di carattere solenne riservate ai testi sacri e quelle corsive utilizzate per uso corrente. Le prime sono più spigolose, lineari e allungate, mentre le seconde hanno caratteri maggiormente arrotondati.

Lo stile calligrafico di lingua araba più antico che raggiunse una certa diffusione fu il *cufico* (dalla città di Kufa in Iraq), intorno al IX secolo. Fu la lingua maggiormente usata nei primi secoli di diffusione del Corano. Ha caratteristiche minimali e geometriche, più adatte a essere iscritte sulla pietra nelle decorazioni delle moschee. Si possono distinguere prevalentemente due varianti: il cufico *quadrato*, con angoli verticali e orizzontali più spigolosi, e il cufico *fiorito* che presenta lettere con un finale arrotondato e curato.



Esempio di *cufico*

La scrittura corsiva *naskh* era la grafia inizialmente usata per la corrispondenza ordinaria poi, rivista e abbellita, diventa abbastanza elegante per essere usata anche per la scrittura coranica.

Il *thulth* è invece quella scrittura statica e monumentale che dal XIII secolo ha sostituito il cufico; si trova generalmente all'inizio vari capitoli. Thulth vuol dire "un terzo", infatti le lettere sono alte un terzo di quelle a struttura verticale.

Nel XV secolo nasce il *diwani*, un corsivo decorativo caratterizzata dalla complessità delle linee all'interno delle lettere che donano alla scritta un aspetto complessivo di forma geometrica.

Lo strumento tradizionale del calligrafo è il *qalam*, una penna di canna secca. L'inchiostro può essere di vari colori e presenta grandi variazioni di intensità, a seconda della dinamicità che si vuole dare alle singole parti. Nel tempo vennero utilizzati diversi supporti: dal papiro e la pergamena fino alle diverse tipologie di carta in uso oggi.

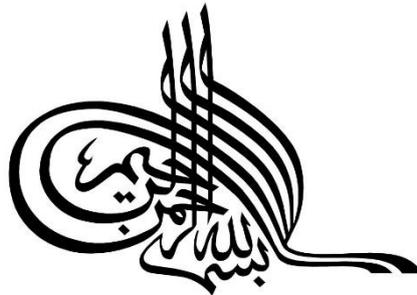
Intorno al X secolo in Persia nacque l'uso di riportare iscrizioni anche sui tessuti di seta decorati.

Un'evoluzione particolare della calligrafia è costituita dai *calligrammi* che conferiscono un aspetto naturalistico all'insieme calligrafico. Attraverso la combinazione e l'intreccio delle parole, l'artista realizza forme antropomorfe e zoomorfe.

La formula più comunemente usata per queste composizioni calligrafiche è la cosiddetta *Basmala*, con cui iniziano quasi tutte le sure coraniche (*Bismillah ar - Rahman ar - Rahim* - Nel nome di Dio Misericordioso, Misericorde).

Una elegante virtuosismo calligrafico è la *tughra*, ovvero il sigillo dei sultani ottomani apposta nei documenti ufficiali. Famosa è la *tughra* di Solimano il Magnifico.

I calligrammi infatti, maggiormente legati alla mistica islamica, furono molto popolari in Turchia, Persia (attuale Iran) e India a partire dal XVII secolo.



Esempio di *Basmala* in stile *tughra*

La calligrafia araba, persiana e turco-ottomana si collega a quello stile definito *arabesco*, composto da elementi calligrafici e motivi geometrici, che troviamo nelle pareti interne ed esterne a decorazione delle moschee.

Alcuni dipinti occidentali contengono negli strati sottostanti delle scritte in arabo, in quanto spesso le tele venivano riutilizzate nei secoli. Un caso particolare è quello della Madonna della Trinità di San Giovenale, del 1422, in cui Masaccio inserisce (nell'aureola di Maria) una parte della *shahada*, ovvero la testimonianza di fede islamica. La frase è scritta alla rovescia, per cui è difficile stabilire se il pittore lo abbia fatto intenzionalmente o in maniera casuale per il tocco esotico delle lettere iscritte.

Nell'islam mistico, in particolare nel Sufismo, si pone altresì attenzione al carattere misterico dei numeri e delle lettere dell'alfabeto, che rappresenterebbero l'armonia e la perfezione del creato. Il numero è analisi quantitativo del mondo fisico e supporta discipline quali la musica, l'aritmetica, l'astronomia; sul piano metafisico il numero sollecita invece l'espansione interiore della conoscenza dell'uomo, strumento che permette di percepire l'Unità del Tutto.

La disciplina esoterica delle lettere prende il nome di *simiya*, parola che deriva dal greco *semeion* – segno. È una scienza secondo la quale le lettere sarebbero la diretta emanazione del divino sulle forme del Creato, che spinge l'uomo a ricercare la pace della psiche e dunque la piena ricongiunzione con la dimensione spirituale.

Scheda 3. Le arti figurative

Le miniature

La storia della miniatura è legata alla storia del libro: dal papiro, alla pergamena, alla carta, il tipo di calligrafia e quelli che sarebbero i moderni illustratori, i minatori.

Prima dell'invenzione della stampa a caratteri mobili (XV secolo) i libri venivano riprodotti a mano, ad opera di calligrafi monaci e religiosi, e più tardi laici. Le lettere iniziali, fin dall'antichità classica, venivano decorate con un pigmento rosso-arancione, derivato dal solfuro di piombo, chiamato minio: di qui il nome di miniatura. Con il tempo ci fu una distinzione tra compiti del calligrafo e compiti del miniatore, e hanno iniziato a diffondersi piccoli disegni che abbelliscono le lettere capitali, le parole e gli spazi vuoti.

Le miniature ebraiche

Il popolo ebraico ha sviluppato molto presto la tecnica della scrittura, in virtù dello stretto rapporto con la lettura e con il sapere, caratteristiche fondamentali dell'Ebraismo.

In ebraico la forma per definire la Bibbia è Miqra che deriva dalla radice *qr'*, gridare ovvero leggere ad alta voce, recitare ed è la stessa che ha dato luogo alla parola *Quran*, Corano (approfondimenti nella scheda *Testi sacri e cantillazione* nel Focus **Religioni in musica**).

Nella Sinagoga, nell'armadio sacro, è contenuto un *Sefer Torah* (Libro della Legge), che è il Pentateuco, l'insieme dei primi cinque libri della Bibbia (Genesi, Esodo, Levitico, Numeri, Deuteronomio). La parola ebraica Torà deriva dalla radice verbale *yrh* che esprime l'idea di insegnare. Il suo testo non è vocalizzato; la lingua ebraica infatti nella sua forma classica è scritta senza vocali.

Fondamentali sono quindi la scrittura e la lettura: lo studio della Torà è considerato come primario dovere religioso.

Il culto del Libro per eccellenza, la Bibbia, si traduce nel rispetto e nella valorizzazione di ogni forma di scrittura e di cultura. In questo senso va quindi letta la presenza di miniature, ornamenti, abbellimenti della scrittura e la diffusione della miniatura in tutto l'Occidente medievale in cui spesso il soggetto è proprio la rappresentazione dell'apprendere, dell'insegnare e della Sinagoga, luogo di studio per eccellenza.

Nella Spagna medievale, luogo di stanziamento su un unico territorio di ebrei, cristiani e musulmani, gli scribi ebrei (*soferim*), autentici artisti nella calligrafia, erano tenuti in grande considerazione.

I codici considerati più preziosi provengono dalla scuola dei copisti di Toledo; i copisti sefarditi utilizzarono il calamo, mentre gli ashkenaziti e gli italiani la penna.

In Germania la calligrafia ebraica col tempo ha assorbito i tratti caratteristici della scrittura gotica in molti manoscritti. La tecnica della miniatura comincia a diffondersi nel mondo ebraico a partire dal IX secolo.

Non si può parlare di uno stile ebraico delle miniature, in quanto in ogni paese le scuole di miniatura si incontravano e fondevano con le caratteristiche del luogo.

Nel corso del XIII secolo gli ebrei posero dei limiti alla rappresentazione della figura umana. I miniatori interpretarono questa "iconografia" rappresentando la figura umana in modo deforme, con teste zoomorfe.



Miniatura askhenazita

Questa caratteristica si consolidò soprattutto nella miniatura ebraica della Germania meridionale del XIII e XIV secolo. Inoltre le lettere dell'alfabeto ebraico vengono assunte come elementi decorativi, La fonte principale di ispirazione è la Bibbia, i cui motivi e temi servono al miniatore per illustrare anche testi non biblici. Nei principali manoscritti liturgici sono presenti le raffigurazioni delle usanze e dei riti sinagogali e domestici.



Esempio di Haggadah

Vengono illustrate soprattutto le Bibbie, i libri di preghiere per i giorni feriali e i giorni di festa e, in modo particolare nel mondo ashkenazista, la Haggadah, il testo letto obbligatoriamente durante la cena rituale di Pasqua. La Haggadah era corredata di numerose miniature a tutta pagina, che rappresentavano episodi biblici. Ma vennero decorati anche i singoli libri biblici, il libro di Salmi e il rotolo di Ester.

Le miniature cristiane

Nel mondo classico non vi sono testimonianze dirette che riportino informazioni sulle illustrazioni e sui loro esecutori, pittori professionisti o miniatori specialisti.

Non vi sono tracce, però, che consentano una chiara identificazione degli artisti che decorano i libri, mentre esiste una grande quantità di informazioni sulla produzione del libro negli scritti di San Girolamo.

Le indicazioni riguardano quasi esclusivamente i calligrafi, anche se la probabilità che quest'ultimo fosse anche miniatore è molto alta, ma fino a noi sono giunte poche firme di miniatori, tra il VIII e il IX secolo.

Negli anni aumenta il numero di miniatori documentati e le due arti di calligrafo e miniatore cominciano ad essere distinte. E compaiono anche i primi nomi femminili, tra cui Ende, una monaca, che viene citata come collaboratrice di Emeterius nell'Apocalisse di Gerona nel 975. Nel XII secolo compaiono i primi miniatori laici, professionisti attivi che operano dietro pagamento in denaro o in natura.

Nel tardo Medioevo alcune fonti attestano che i miniatori avevano il divieto di usare colori diversi da quelli ad acqua: i colori ad olio, l'oro e l'argento, potevano utilizzarli solo i membri della Corporazione dei Pittori.

A partire dalla seconda metà del XV secolo il commercio dei libri aumenta e impiega molte persone sia nella produzione, sia nell'organizzazione delle vendite. Migliora decisamente anche la condizione

sociale dei miniatori: diventano spesso membri relativamente influenti della comunità, soprattutto coloro che venivano chiamati a lavorare nelle corti o dai grandi mecenati.

I miniatori medievali utilizzavano tre tipi di materiali: il papiro ricavato dal papiro del Nilo, la pergamena o il vello (pelle di animale conciata, prevalentemente di mucca, capra o pecora) e infine la carta. Nel mondo antico il papiro fu il supporto principale per la scrittura: “i fogli venivano incollati insieme e arrotolati in rotoli di varia lunghezza sui quali si scriveva in corte colonne da leggersi orizzontalmente; la pergamena andò presto a sostituirlo, in parte per motivi economici e in parte per la diffusione del cristianesimo.

La pergamena, forniva una superficie molto ricettiva sia per la scrittura che per la miniatura e, potendola ricavare da animali diversi, era possibile variare colore, peso e dimensioni; così nell’Europa occidentale rimase il materiale per i libri di lusso anche dopo la diffusione della carta a partire dal XIII secolo.



I miniatori utilizzavano diversi strumenti: per il disegno utilizzavano uno stilo con punta di metallo o in osso, veniva usata anche la grafite (matita).

La procedura del lavoro dei miniatori, era abbastanza articolata.

Innanzitutto le miniature dovevano conformarsi alla colonna dello scritto per la larghezza e alle righe dello scritto per l’altezza; il calligrafo faceva delle righe sulla pagina per indicare il posto esatto in cui posizionarle. L’artista così iniziava con l’impaginato creando un modello di composizione che metteva immediatamente in relazione lo scritto e la decorazione della pagina.

Miniatura medievale di una *Natività*

Il passo successivo consisteva nel fare un disegno con la grafite. Il disegno veniva normalmente ripassato con l’inchiostro in un secondo momento. Si passava poi alla stesura del colore. Nel penultimo stadio gli strati di colore venivano ricoperti con toni più forti o più leggeri in modo da dare delle ombreggiature o punti luce. L’ultimo stadio era raggiunto quando l’artista tracciava il contorno dove la lamina d’oro doveva essere rifilata agli orli, nonché i profili delle figure e delle pieghe dei vestiti.

Nell’Alto Medioevo (650-110) generalmente il calligrafo era spesso anche miniatore e quindi, dato che il compito del calligrafo era quello di trascrivere fedelmente il testo che aveva davanti, anche nella ideazione e realizzazione delle miniature l’artista copiava delle immagini da un modello e questa azione era considerata un atto di obbedienza all’ autorità.

Tra il XI e XII secolo, nell’epoca della riforma monastica, si sviluppa l’ordine benedettino, che diventa prestigioso committente delle arti in generale.

Un secondo elemento importante di questo periodo è rappresentato dalla crescita del livello di alfabetizzazione e dalla conseguente domanda di libri le scuole di produzione.

A partire dal XIII secolo vi è una relazione sempre più stretta tra stile dei miniatori e lo sviluppo e la diffusione, soprattutto in Italia, della pittura su tavola. Lo status dell'artista continua ad elevarsi, anche se l'arte del miniare viene considerata un'arte minore.

Nei secoli XIV e XV cambia la committenza e vengono richieste nuove modalità di illustrazione soprattutto per i testi laici e un nuovo atteggiamento nei confronti delle immagini religiose, la loro funzione ed il loro scopo.



Compare anche una nuova tipologia di libri di modelli per i miniatori: non si tratta più di una raccolta di produzioni per pubblicizzare le capacità del miniatore, quanto piuttosto di un vero e proprio manuale d'istruzione completo di indicazione di tecniche e con repertori di immagini. Per i miniatori lo studio era, inizialmente, soprattutto l'attività del copiare, del riprodurre i testi sacri e il sapere della tradizione e di abbellirli con immagini, apprendere significava ripetere e insegnare significava commentare i testi sacri. Il sapere diventa progressivamente autonomo e si libera lentamente dai vincoli dell'obbedienza ai dogmi.

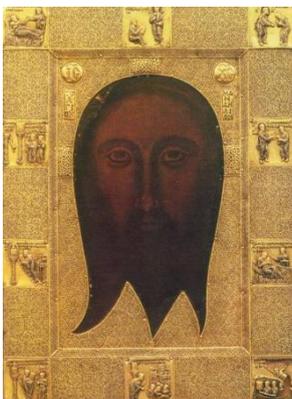
Miniatura che rappresenta un *miniatore*

Il manoscritto si arricchisce, dunque, di immagini miniate, capilettera ornati, bordi, figure e i miniatori forniscono non solo una rappresentazione di se stessi, ma anche quella dei luoghi dove sviluppano la loro attività di studio, dove sapere, arte e tecnica si fondono e contribuiscono allo sviluppo della cultura dell'immagine.

Le icone

Il termine icona deriva dalla parola greca “*eikon*” che significa “immagine, figura”. Essa compare nel VI e VII secolo come una delle manifestazioni della sacralità della tradizione bizantina, diffusasi in terra orientale e differenziata a seconda delle aree geografiche nelle quali si sviluppa.

La leggenda vuole che la prima icona della storia rappresenti il volto di Gesù impresso su un velo detto **Mandylion** (mantile, sudano).



La storia comincia a **Edessa**, a pochi giorni dalla passione e morte di Cristo. La città di Edessa, oggi Urfa in Turchia (al confine con la Siria), era la capitale di un regno su cui regnava il re Abgar V, soprannominato Ukama, o il Nero. Egli vi introdurrà il Cristianesimo con l'intervento di Taddeo, uno dei 70 discepoli di Cristo, lì inviato da Tommaso apostolo, dopo la Pentecoste.

Il re era malato di lebbra e di gotta. Per guarire aveva provato vari rimedi, ma inutilmente.

Santo Volto – S. Bartolomeo degli Armeni

Venuto a sapere dei miracoli che un certo Cristo compiva a Gerusalemme e anche dell'ingratitude dei Giudei nei suoi confronti, affidò ad un bravo ritrattista del luogo, un tale Anania, due incarichi: consegnare una lettera a Gesù, in cui gli chiedeva di guarirlo e lo invitava anche a stabilirsi nella città di Edessa, ed eseguire un suo ritratto il più possibile fedele. Anania si reca a Gerusalemme, consegna la lettera a Gesù e poi mentre attende la risposta prova a ritrarlo, ma non ci riesce. È lo stesso Gesù che bagnandosi il volto e asciugandosi con un telo di lino vi imprime sopra i suoi lineamenti e fa consegnare il telo ad Anania insieme con una lettera di risposta: in questa lettera spiega al re che egli deve rimanere a Gerusalemme, lo chiama "beato" perché credeva in Lui e gli preannuncia la guarigione completa ad opera del discepolo Taddeo che sarebbe giunto da lui. Abgar dopo aver avuto il ritratto e la lettera guarisce subito dai suoi mali, ad eccezione della lebbra sulla fronte, che sparirà con la venuta dell'apostolo Taddeo. La lettera sarebbe stata conservata negli archivi della città di Edessa. Eusebio di Cesarea la cita nella sua Storia ecclesiastica, opera che tradotta in latino avrà grande diffusione in Occidente e determinerà anche la diffusione della lettera, nota fino al XVII secolo persino in Inghilterra.

Questa leggenda, che è ricordata nella liturgia orientale (es. il 16 agosto cade la festa bizantina della traslazione del Mandilion da Edessa a Costantinopoli) ci indica come dobbiamo concepire l'icona ed il pittore di icone:

- l'icona è un mezzo attraverso cui l'uomo riceve aiuto, salvezza, sapienza;
- chi la dipinge, (meglio chi la "scrive", perché l'icona è considerata "Vangelo in immagini") diventa il tramite per questo passaggio di grazia.

La Chiesa benedice l'icona ed essa diventa così un "sacramentale, cioè uno dei "segni sacri", per mezzo dei quali per intercessione della Chiesa gli uomini vengono disposti a ricevere l'effetto principale dei Sacramenti e le varie circostanze della vita vengono santificate. Attraverso l'icona si apre una finestra sul divino, che si venera e si prega. Esse si trovano sia in chiesa che nelle singole case; ne esistono anche alcuni formati da viaggio.



In chiesa si trova sulle pareti dell'edificio e nell' "**Iconostasi**", letteralmente "luogo delle icone"; l'Iconostasi è un tramezzo ricoperto di icone rivolte verso i fedeli, che divide la navata dal presbiterio: ricorda la storia della salvezza e simboleggia tutto il mondo celeste e la nuova umanità della quale tutti noi siamo chiamati a far parte. Tra le immagini più frequenti quelle della Madre di Dio e di Giovanni il Battista, ai lati del Salvatore in Trono, in atto di supplica (la Deesis) per l'umanità.

Iconostasi - Cattedrale dell'Annunciazione di Mosca

L'icona è parte integrante della liturgia. Davanti ad una icona non si è mai degli spettatori e basta, si è interpellati, chiamati; l'icona, infatti, richiede di partecipare a ciò che essa mostra, che è l'invisibile nel visibile.

Ma non solamente l'immagine di Gesù può e deve essere raffigurata. Tutti i segni della celebrazione liturgica sono riferiti a Cristo, lo sono anche le immagini di Maria e dei santi, poiché significano Cristo che in loro è glorificato.

Nel settimo Concilio Ecumenico la Chiesa ha riconosciuto legittimo che venga raffigurato mediante "venerande e sante immagini". Al tempo stesso la Chiesa ha sempre riconosciuto che nel Corpo di Gesù il "Verbo invisibile apparve visibilmente nella nostra carne". In realtà, le caratteristiche individuali del Corpo di Cristo esprimono la Persona divina del Figlio di Dio. Questi ha fatto a tal punto suoi i lineamenti del suo Corpo umano che, dipinti in una santa immagine, possono essere venerati, perché il credente che venera l'immagine, venera la realtà di chi in essa è riprodotto.



Nella riproduzione nulla è lasciato al caso; persino la posizione di una mano può avere un alto significato teologico. La luce, la prospettiva rovesciata e le proporzioni, sono tra gli stilemi fondamentali di tutte le icone. La luce naturale non ha alcun valore, ma sia essa che tutti i colori terreni sono soltanto luce e colori riflessi. Nell'icona quindi non c'è mai né ombra né chiaroscuro; il fondo e tutte le linee e le sottolineature d'oro vogliono proprio significare una luce sovranaturale.

Pantocratore – Icona del Sinai

La **prospettiva è "rovesciata"** (termine coniato da Florenskij all'inizio del secolo scorso), poiché le linee si dirigono in senso inverso rispetto a chi guarda, cioè non verso l'interno del quadro, ma verso l'esterno; dando allo spettatore l'impressione che i personaggi gli vadano incontro. La tridimensionalità non viene rappresentata, in quanto la profondità è data solo dall'intensità degli sguardi. Potremmo suddividere le **fasi di realizzazione** di un'icona in tre parti: preparazione della tavola e gessatura, disegno e doratura, pittura e rifiniture.

Preparazione della tavola e gessatura

Le tavole per icone sono solitamente realizzate in legno di pioppo o di tiglio. Omogeneità e tenerezza sono caratteristiche fondamentali per realizzare una buona tavola. Il legno deve essere ben stagionato, privo di nodi e resine. Per garantire una buona stabilità nel tempo e contrastare eventuali deformazioni, soprattutto imbarcamenti e svirgolamenti, è necessario realizzare tavole munite di traverse posteriori con incastri a coda di rondine. Realizzata la tavola, si tracciano leggeri intagli sulla superficie del legno al fine di garantire una migliore presa della tela che si incollerà al supporto. Questa garantirà un passaggio tra la tavola e il gesso in modo che eventuali movimenti del legno non incidano sull'integrità della gessatura e della superficie pittorica. Conclusa questa fase, la tavola è pronta per essere ingessata. Il *levkas* (nome utilizzato per descrivere lo strato di gesso) è composto da una miscela di gesso di Bologna, bianco di Medon e colla di coniglio. Una volta preparato il prodotto, il gesso viene steso sulla superficie intelaiata e fatto asciugare accuratamente (circa 8 mani), rifinendo il lavoro con spatole e carta vetro sottilissima al fine di realizzare un supporto estremamente liscio e omogeneo.

Disegno e doratura

Scelto il soggetto da dipingere, e studiati accuratamente i modelli che la tradizione artistica offre all'iconografo, si passerà a realizzare il disegno a matita. Dopo eventuali correzioni si procederà alla preparazione della doratura. Utilizzando una punta di metallo duro si incidono i bordi del disegno e dell'aureola. L'incisione non dovrà essere troppo profonda, ma servirà come traccia sotto la superficie dorata per dipingere successivamente ciò che è stato inciso. Generalmente possiamo distinguere due tipi di doratura. La prima, più lucente, con effetto "a specchio", è chiamata doratura a bolo. Il fondo morbido di terra (bolo armeno) consente di lucidare la foglia d'oro attraverso la pietra d'Agata. La



seconda, detta "a missione", ad acqua o a olio, dona all'icona una luce più calda e meno luminosa.

Dopo aver applicato la foglia d'oro e realizzato la doratura, con un pennello molto morbido, di pelo di martora o scoiattolo, si spolvera l'oro in eccesso e si protegge la superficie con un velo di gommalacca.

Doratura di un'icona

Pittura e rifiniture

Prima di iniziare a dipingere prepariamo l'emulsione che useremo come legante per i pigmenti naturali (terre, minerali, colori organici naturali estratti da vegetali, ecc.). Usualmente la ricetta tradizionale mischia un rosso d'uovo con due parti di vino, o aceto bianco, e una parte di acqua.

La realizzazione di un'icona prevede fasi diverse. Il soggetto emerge gradualmente passando dai toni scuri e indefiniti di ombre e grafie, alle lumeggiature più chiare e definite dei volti e delle vesti. Cominceremo prima di tutto dalla ripresa delle grafie che avevamo precedentemente disegnato a matita sul gesso. Con un colore scuro ripasseremo tutto il disegno, e con lo stesso colore, diluito e sfumato, realizzeremo le ombre necessarie. Con un pennello più largo e un colore sufficientemente trasparente dipingeremo le campiture di abiti ed edifici. Sugli incarnati stenderemo una campitura verde scura chiamata Sankir. Questo fondo colorato servirà non solo come base per i colori successivi, ma anche come ombra nelle zone meno illuminate degli incarnati: contorno viso, orbite degli occhi, pieghe del collo, ecc. Con graduali schiarimenti successivi modelliamo volti, mani e piedi. Utilizzando *ocre* gialle e pigmenti bianchi realizziamo strati di pittura sempre più stretti e luminosi, al fine di dare luce e volume alle diverse parti del corpo. Velature di ocre gialle e aranciate, con cinabro e bianco, renderanno i diversi passaggi più armoniosi e caldi.

Il processo di modellatura si concluderà rafforzando le zone più sporgenti, e luminose del corpo, con sottili tratti di colore bianco, e quelle meno illuminate, con leggeri arrossamenti di cinabro.

Anche per abiti, paesaggi ed edifici, si procederà con schiarimenti successivi sempre più ristretti, rafforzando grafie ed ombre con colori più scuri, ed evidenziando le zone più luminose con colori più chiari ed intensi.

Conclusa la fase pittorica, si passerà alle iscrizioni e alle rifiniture. Le scritte apposte sulle icone si realizzano usualmente nelle lingue liturgiche tradizionali della Chiesa (greco, slavo, latino, arabo, ecc.). Normalmente, per far aderire la calligrafia all'oro, bisognerà mescolare il colore al fiele di bue.

Solitamente con lo stesso colore si dipingeranno le iscrizioni, l'aureola e il filo di bordatura della tavola.

Terminati questi passaggi, proteggeremo la superficie pittorica mediante una vernice trasparente che garantirà all'icona luminosità e protezione. Tradizionalmente si usa l'*olifa*, una vernice a base di olio di lino al quale si aggiunge un essiccante, o vernici sintetiche in grado di garantire lo stesso effetto e la stessa protezione.

Le vetrate artistiche del Tempio valdese di Piazza Cavour

Il Tempio valdese di Piazza Cavour ha al suo interno una serie di **vetrate artistiche** realizzate con l'antica tecnica della legatura a piombo, promossa a Roma dal 1911 al 1929 da un gruppo di artisti tra cui il pittore **Paolo Antonio Paschetto** che la introdusse nell'ambiente protestante romano. L'esecuzione prevede una fase di progettazione e una di realizzazione. Quest'ultima si effettua scegliendo delle lastre di vetro – diverse per tipologia e colore in relazione al disegno finale – e si esegue il taglio per ottenere delle tessere da assemblare con un trafilato di piombo. Infine si provvede alla stuccatura per eliminare gli interstizi tra le tessere e il trafilato di piombo e si procede alla messa in opera della struttura, solitamente in un'intelaiatura di metallo. L'utilizzo di vetri opalescenti contribuisce alla definizione delle linee del disegno della vetrata grazie alle loro numerose venature, che hanno consentito a Paschetto di supplire all'elemento pittorico, così come in largo uso nel periodo **Art Nouveau**.

Le vetrate sono disposte nei tre ordini in cui è articolata architettonicamente la chiesa. Nel primo ordine vi sono sedici vetrate, dieci nella navata sinistra e sei nella destra; il secondo è formato dalle vetrate che illuminano il matroneo, sei per la navata sinistra, quattro per la destra e altre sette sulla facciata; il terzo ordine accoglie dodici vetrate decorative, sei per navata. Il rosone è visibile solo dall'esterno ed è decorato con cobochon blu e viola.

È importante soffermarsi sulle vetrate del primo ordine: il pavone, l'aquila, il faro, l'arca, la lampada, il rovo ardente, l'ancora sono delle vere e proprie incisioni xilografiche, forme espressive che segnano lo sviluppo del **Liberty** in Italia.

I motivi artistici, inoltre, assumono un significato simbolico, sia presi singolarmente che considerati parte di un discorso unitario. C'è sicuramente un recupero dell'iconografia paleocristiana sia nei soggetti sia nella volontà di comunicare immediatamente al "lettore" e rendere accessibile il messaggio, sia tramite il simbolo che attraverso il brano dell'Antico e Nuovo Testamento accompagna l'immagine.

Scheda 4. La scultura religiosa

La scultura induista

Tutti i manufatti artistici e opere architettoniche prodotte nel subcontinente indiano dal III millennio a.C. ai nostri giorni fanno parte dell'arte indiana. La comprensione di queste espressioni artistiche non può prescindere dal contesto ideologico, estetico e religioso di una civiltà che assunse una configurazione coerente già nel I secolo a.C. e la conservò, con sorprendente continuità, attraverso le epoche successive. Le concezioni induista e buddhista del mondo si incentrano sulla ricerca di una soluzione al paradosso centrale dell'esistenza, in base al quale cambiamento e perfezione, tempo ed eternità, immanenza e trascendenza operano sì in modo opposto, ma come parti integranti di un unico processo. Di conseguenza, la creazione non può essere distinta dal Creatore e il tempo diventa comprensibile solo come eternità.

Nell'arte indiana ricorrono motivi semplici – la **silhouette femminile**, l'**albero**, l'**acqua**, il **leone** e l'**elefante** – in composizioni che, nonostante appaiano a volte concettualmente deboli, esprimono con vigore inconfondibile vitalità sensuale, realismo, energia e ritmo. Nella pittura indiana la forma del tempio indù, il profilo del corpo delle divinità, la luce e l'ombra, la composizione e il volume concorrono tutti a glorificare il mistero che risolve il conflitto tra vita e morte, tempo ed eternità. **Plasticità** e **dinamismo** sono le caratteristiche fondamentali e più evidenti dell'arte e della scultura orientale di derivazione indù, e cioè la capacità di imprimere alla pietra quel senso di movimento per cui i corpi appaiono così flessuosi, vitali e prorompenti.

Le origini di quest'arte sono da cercare nelle antiche tradizioni e soprattutto nel significato che ebbe la **danza** per questi popoli: la danza come arte non fu apprezzata soltanto per la sua creatività, ma anche per il profondo significato "liturgico" di cui godeva.

L'atteggiamento scultoreo detto della "**triplice flessione**" è quello che si ispira più frequentemente alla danza; il busto, le gambe e i fianchi vengono piegati in modo tale che la posizione ricorda una "esse" stilizzata. Questa posizione compare spesso nella scultura, fin dall'epoca Gupta (IV-V secolo dopo Cristo) e dura anche in epoca medioevale, da X al XIII secolo. Nel corso dei secoli i corpi appaiono agili e sensuali, sono giovani o dinamici e oltre a queste importanti caratteristiche estetiche, le immagini sembrano librarsi in una dimensione aerea, piuttosto che terrena, sono al di fuori dello spazio e del tempo. Le ragioni di ciò vanno considerate nell'ambito del rapporto fra cultura e religione che si era stabilito nella popolazione indù: l'arte, in particolar modo quella indiana, è essenzialmente una trasposizione simbolica del sacro e le statue raffigurano principalmente delle divinità, delle persone divinizzate. Gli dei sono concettualmente privi di un corpo e di ogni tipo di caratteristica fisica, la acquistano solo sul piano fenomenico per adattarsi alla dimensione della mente umana che altrimenti non potrebbe comprenderli o immaginarli.

Gli scultori, prediligevano le tecniche dell'alto e del basso rilievo, raramente (soprattutto in India) scolpivano delle statue a tutto tondo. Naturalmente anche per spiegare questo vi è un motivo e una specifica esigenza. Le opere erano fatte per essere osservate e venerate solo in posizione frontale e dunque non necessitavano di finiture nella parte posteriore che restava grezza. A volte facevano parte delle strutture architettoniche e pertanto venivano direttamente scolpite nei blocchi di pietra degli edifici, o altrimenti venivano create delle nicchie apposite nelle pareti per poi inserirle all'interno.



Scultura di *Kali*

Se si considera che le immagini divine erano spesso dotate di molte braccia, come nel caso della dea **Kali** e mani che impugnavano numerosi oggetti rituali e che gli dei erano affiancati da spose e da offerenti, si capisce perché le immagini a tutto tondo venivano utilizzate molto meno o addirittura scartate, a meno che non fossero di proporzioni gigantesche dato che, oltre alla difficoltà di realizzazione, risultavano poi più fragili e con scarse probabilità di conservazione.

Quasi sempre veniva usata la **pietra arenaria**, ma a volte anche una pietra più dura e compatta che varia dal colore verde intenso al grigio e al marrone, un materiale che talvolta veniva lucidato per renderne la superficie simile alla pelle umana.

Tuttavia la tecnica dell'alto e basso rilievo non tolse nulla né limitò la creatività artistica orientale e la qualità della scultura. Spesse volte la lavorazione era così raffinata da dare l'impressione del modellato tondo anche se in effetti non era stato usato. Ed è proprio con questa tecnica che gli artisti indiani ottennero opere di qualità plastica ineguagliata nella storia dell'arte.

Nei primi secoli dopo Cristo i mercanti indiani avevano creato dei porti e delle basi commerciali nella zona costiera della Cambogia (era un piccolo regno dove vi era una confederazione chiamata Pu Nan) importandovi anche la loro religione - buddismo e induismo - e la tradizione di costruire templi in onore degli dei. Nel 1863 un gruppo di naturalisti francesi scoprì in Cambogia il tempio di **Angkor Vat**, oggi uno dei complessi monumentali più grandi del mondo, che era rimasto coperto dalla fitta vegetazione tropicale della giungla per più di cinque secoli. Gli scavi riportarono alla luce uno dei più grandi patrimoni di **arte khmer**, praticamente allora sconosciuta al mondo occidentale. Con il restauro il tempio riacquistò la sua precedente bellezza ed imponenza; alcune statue che lo decoravano erano rimaste ancora del tutto intatte, mentre altre erano state danneggiate dalle guerre e dal tempo. Si scoprirono così delle figure maschili e femminili scolpite a tutto tondo, eleganti e raffinate, di una divina bellezza. Nella maggior parte dei casi i loro fianchi erano coperti da un sottile velo pieghettato, abilmente scolpito nella pietra.



Scultura *khmer* in Cambogia

La scultura buddhista



Buddha del periodo *Asoka*

Le prime testimonianze archeologiche, per lo più di sculture in pietra ornamentale, provengono dal periodo dell'imperatore **Asoka** (273-232 A.C), che si convertì al Buddhismo e ne fece una religione popolare in India e nei paesi confinanti.

Le prime raffigurazioni, soprattutto sculture, del Buddha sono sorte a partire circa dal I secolo nelle regioni del *Gandhara e del Mathura nell'India settentrionale*.

Nelle regioni di **Gandhara** (oggi: Afghanistan orientale, Pakistan nord-occidentale, occasionalmente fino nel Punjab) e **Mathura** (a sud dell'attuale Delhi) nacquero all'incirca contemporaneamente e si influenzarono a vicenda le prime rappresentazioni artistico-religiose del Buddha. Fino ad oggi non è stato possibile chiarire in modo univoco da quale delle due culture derivi la più antica rappresentazione del Buddha in forma.

Gli artisti di Mathura erano in ogni caso radicati stilisticamente soprattutto nella tradizione induistico-indiana. Nello stile di Gandhara sono d'altro canto chiaramente riconoscibili gli stretti contatti, allora esistenti già da parecchi secoli, con l'area culturale ellenistica. Durante la sua ultima campagna, Alessandro Magno (356 - 323 a.C.) nel 326 a.C. aveva conquistato anche Taxila (vicino a Peshawar, capitale del paese fin dai tempi di Dario I Achemenide, 549 - 486 a.C.). Gandhara divenne parte dell'impero mondiale di Alessandro e anche dopo la morte di quest'ultimo rimase nella sfera d'influenza dei regni ellenistici.

Così il mondo della fede buddhista si mescolò nel paese con la tradizione artistica ed estetica dell'antica Grecia ed in seguito anche dell'arte romana provinciale. Nel I secolo a.C. sia Gandhara che Mathura furono infine conquistate dall'Impero Kushan ed entrambe rimasero per molti secoli sotto l'influenza di quest'ultimo (solo nel V secolo la dominazione cambiò di nuovo con la conquista da parte degli Unni bianchi). Particolare importanza assunse in questo periodo re Kanishka, che promosse il Buddhismo in generale, come pure l'arte buddhista in particolare.

La parziale combinazione e la reciproca influenza dell'arte di Mathura di impronta indiana e di quella di Gandhara di influenza ellenistica, produssero un linguaggio formale nuovo e fondamentale per tutti i successivi stili buddhisti, il **Buddhismo greco**. Anche se non è certo da dove derivino le prime effigie antropomorfe del Buddha, le tracce di entrambe le tradizioni originarie si possono riconoscere soprattutto nelle sculture: da Gandhara derivano i **capelli ondulati**, la **veste** che copre entrambe le spalle, i **sandali** o anche le decorazioni con le note **foglie** di acanto dell'arte corinzia. Da Mathura venivano invece le vesti più raffinate e più aderenti al corpo, che coprono solo la spalla sinistra, il **loto** come base sulla quale riposa il Buddha o la raffigurazione della **ruota** (Dharmachakra) nel palmo della sua mano. In India l'arte buddhista si sviluppò da questi inizi ancora per parecchi secoli. Particolare importanza assunse l'abilità degli scultori di Mathura, specialmente nell'impiego dell'**arenaria rosa**, durante il periodo Gupta (IV - VI secolo). Qui fu trovata quella forma della rappresentazione che divenne infine caratteristica per quasi tutti i paesi buddhisti dell'Asia e che nel VII - VIII secolo si era universalmente affermata: il corpo delicato e dalle **proporzioni perfette**, **lunghi lobi** delle orecchie perforati che ricordano la sua infanzia e la sua gioventù come principe, sulla cima una **croccia** come segno della sua vita da asceta ed infine gli **occhi semichiusi**, che non ricambiano lo sguardo dell'osservatore, ma sono rivolti verso l'interno in atteggiamento meditativo.

Scultura cristiana

La storia della scultura occidentale è tra i filoni più significativi della storia dell'arte. Alla scultura, per la generale maggior resistenza dei suoi materiali, è spesso toccato, suo malgrado, il ruolo di trasmettere i valori dell'arte antica alle generazioni moderne, facendo sì che fosse un ponte tra gli artisti di epoche lontane. Per questo gran parte della storia della scultura occidentale può essere riassunto nell'alternarsi tra allontanamenti e riscoperte del **modello classico**.

Fino al 1400 la scultura, come anche la pittura, aveva un **carattere principalmente religioso**, poiché la produzione di statue era destinata a chiese e istituzioni religiose. Nell'Europa medievale il cattolicesimo era la religione predominante ed era diffusa in modo omogeneo; l'arte aveva lo scopo di esaltare la sacralità di Gesù e dei santi, ma soprattutto era uno strumento per divulgare i precetti della fede e per trasmettere valori morali e religiosi. La maggior parte dei fedeli era analfabeta, e così affreschi e sculture erano mezzi di comunicazione a **scopo didattico**, dato che potevano essere compresi con immediatezza dal popolo.

Le raffigurazioni erano semplici e di facile comprensione, i muri delle chiese erano affollati di bassorilievi raffiguranti **scene bibliche, angeli e diavoli** che avevano il compito di illustrare ai fedeli la bellezza del paradiso e l'orrore dell'inferno.



A differenza della pittura la scultura cristiana ebbe uno sviluppo più lento e accidentato. Il vasto **simbolismo funerario** pagano fu la prima fonte di ispirazione per artisti e committenti cristiani. La **scultura paleocristiana** si pose in sostanziale continuità con l'arte tardo antica, tuttavia una tipica riflessione biblica influenzò numerosi artisti e opere.

Una grande quantità di sculture, comprendenti sarcofagi e gruppi statuari di piccole dimensioni, furono realizzati nello stile aulico della tradizione imperiale. Queste opere compongono la prima testimonianza scultorea a servizio della fede cristiana. Tra i molti lavori, eseguiti tra il II e il VI sec., possiamo ricordare il *Buon Pastore* dei Musei Vaticani, e il *Cristo docente* del Museo Nazionale Romano.

Scultura paleocristiana del *Buon pastore*

Tra i numerosi sarcofagi, quello di *Giona* dei Musei Vaticani, e il sarcofago di *Giunio Basso* del Museo del Tesoro in Vaticano. Spesso temi specificamente cristiani, come la vita e i miracoli di Cristo, o le scene dell'Antico testamento, si possono ritrovare in pittura, come nei rilievi scolpiti, insieme a citazioni e figure simboliche.

Gli scultori inoltre si confrontano con architetti e mecenati mettendo la propria arte a servizio di chiese e spazi liturgici, realizzando colonne, capitelli, balaustre, transenne, insieme a oggetti di uso cultuale e devozionale, come pulpiti, arche, reliquiari, cattedre, usando materiali preziosi e nobili, come l'avorio e il bronzo, o più modesti, come terracotta e legno.

In epoca medievale, la statuaria autonoma non ebbe grande successo. La sua evoluzione tardo gotica e rinascimentale fu piuttosto una ripresa di **modelli greco-romani**. Rifiutati e guardati con sospetto dal primo cristianesimo, che cercava di distinguersi ed emanciparsi dalla cultura pagana, vennero poi ripresi e valorizzati nei secoli successivi. L'arte antica e medievale di ispirazione cristiana non amava il "tutto tondo" e guardava con sospetto opere scolpite e isolate. L'arte del tempo accorda questa particolare autonomia solo ad alcuni oggetti di culto, come i crocifissi e le statue della Vergine. Quanto alle statue non destinate all'uso liturgico "come quelle che decorano le cattedrali, esse fanno sempre quasi corpo con l'edificio; la forma individuale umana trova il suo vero senso solo con il suo

collegamento alla forma, umana e universale del Verbo incarnato. Ebbene quest'ultimo è rappresentato dall'edificio sacro, corpo mistico del Cristo".

E' così che si moltiplicarono facciate di chiese scolpite, insieme a magnifici portali e architravi riccamente scolpiti e decorati. In questo tempo l'arte scultorea si pone a servizio e a completamento dell'architettura ecclesiastica. Tra i più grandi scultori del tempo ricordiamo Arnolfo di Cambio, Nicola e Giovanni Pisano. La scultura **gotica** fece delle cattedrali una "Bibbia di Pietra" dove i fedeli potevano leggere la vita di Cristo, dalla Nascita alla sua glorificazione, passando attraverso gli insegnamenti morali e le testimonianze di santi e beati.

Con il Rinascimento la scultura cristiana ritorna al fascino dell'arte classica, ormai indipendente dalle strutture architettoniche, riscopre il "tutto tondo" e lo studio dell'anatomia umana. Gli elementi quattrocenteschi e tardo gotici, vengono aggiornati secondo un interesse crescente per il senso di proporzione e rapporti plastici più armoniosi e realistici. E' il secolo di **Michelangelo**.

Figura centrale del periodo barocco è il grande architetto, scultore e scenografo Gian Lorenzo **Bernini**. La sua tecnica scultorea rende il marmo estremamente plasmabile imprimendo alla materia un dinamismo e un virtuosismo mai visto prima. La scenografia e la grandiosità delle sue opere affascina la Chiesa controriformista che se ne servirà per enfatizzare i misteri della fede cattolica, e celebrare l'autorità e la grandezza del papato.

Alla fine dell'epoca barocca, uno stile antitetico e classicista segnerà il passaggio a un nuovo orizzonte artistico: il neoclassicismo. Forme più fredde e sobrie sostituiscono gli apparati scenografici del seicento. Grazie a un *revival* della statuarie greco-romana, si diffonde un'arte sempre più interessata all'imitazione degli antichi e alla purezza formale. Dal settecento in poi gli scultori si emanciperanno sempre di più dalle committenze ecclesiastiche privilegiando temi civili e soggetti mitologici.