

Arte della Preistoria e del Vicino Oriente

L'arte e la magia nel paleolitico (A. Hauser)

L'architettura monumentale dell'oriente antico (S. Moscati)

Le funzioni del palazzo in Mesopotamia (L. Oppenheim)

La costruzione della Piramide di Cheope (Erodoto)

Le preghiere dell'anima nel viaggio verso le regioni dell'al di là

L'arte fenicia

Palazzo di Dario a Persepoli, veduta da est dell'Apadāna (sala delle udienze). Dal 518 a.C.



L'ARTE E LA MAGIA NEL PALEOLITICO

Hauser

Lo storico d'arte ungherese Arnold Hauser (1892-1978) è il maggior rappresentante di quella linea di critica d'arte che indagava le ragioni dello stile di un fenomeno artistico nelle strutture sociali, economiche della società che lo aveva prodotto. Questa connessione tra linguaggio artistico e società è la chiave di lettura del brano presentato qui sotto dove la pittura paleolitica è spiegata come strumento di una pratica magica e di un immaginario religioso.

Sappiamo che [*la pittura paleolitica*] fu l'arte di cacciatori primitivi, che, in uno stadio di economia improduttiva e parassitaria, raccoglievano o catturavano il loro cibo e non lo producevano; secondo ogni apparenza, vivevano in forme sociali fluide, non articolate, in piccole orde isolate, nello stadio di un individualismo primitivo; probabilmente non credevano negli dèi, né nell'aldilà, né in alcun genere di sopravvivenza. In quell'epoca di pura prassi, tutto gravitava evidentemente intorno ai mezzi di sussistenza, e nulla ci autorizza a supporre che l'arte servisse ad altro che a procurarli direttamente. Tutto indica in essa lo strumento di una prassi magica, e come tale essa aveva una funzione assolutamente pragmatica, volta in tutto e per tutto a fini economici immediati. Ma questa magia non aveva nulla in comune con quello che noi intendiamo per religione; a quanto pare, non conosceva preghiere, non venerava potenze sacre, e nessuna credenza, comunque costituita, la collegava a spiriti ultraterreni; essa non corrispondeva quindi alle condizioni che sono state considerate come il requisito minimo di una religione. Era una tecnica senza misteri, un metodo pratico, l'uso concreto di mezzi e di procedimenti lontani da ogni carattere mistico ed esoterico; proprio come noi, per esempio, disponiamo trappole per i topi, concimiamo il terreno o prendiamo un sonnifero. Le immagini facevano parte dell'apparato di questa magia; erano la « trappola» in cui la selvaggina doveva cadere, o piuttosto la trappola con l'animale già catturato: perché l'immagine era insieme rappresentazione e cosa rappresentata, desiderio e appagamento. Nell'immagine da lui dipinta il cacciatore paleolitico credeva di possedere la cosa stessa, credeva, riproducendolo, di acquistare un potere sull'oggetto. Egli credeva che l'animale vero subisse l'uccisione eseguita sull'animale dipinto. La rappresentazione figurata non era, secondo la sua idea, che l'anticipazione dell'effetto desiderato; l'avvenimento reale doveva seguire il modello magico; o piuttosto esservi già contenuto, poiché le due cose erano separate soltanto dal mezzo, ritenuto inessenziale, dello spazio e del tempo. Non si trattava, dunque, di sostituzioni simboliche, ma di vere azioni dirette ad uno scopo, atti reali che ottenevano effetti reali. Non il pensiero uccideva, non la fede operava il miracolo, ma l'azione effettiva, l'immagine concreta, realmente colpita, aveva effetto magico. Quando l'uomo paleolitico dipingeva un animale sulla roccia, si procurava un animale vero. Per lui il mondo delle finzioni e delle immagini, la sfera dell'arte e della pura imitazione, non significavano ancora un campo specifico, distinto e separato dalla realtà empirica; egli non confrontava ancora i due mondi, ma vedeva nell'uno l'immediata, integrale prosecuzione dell'altro. [...]

La miglior prova che quest'arte perseguiva consciamente e intenzionalmente un effetto magico, e non estetico, è il fatto che gli animali sono spesso rappresentati trafitti da spiedi e frecce, quando, una volta dipinti, non sian colpiti con armi vere. Senza dubbio si trattava di un'uccisione in effigie. Dei rapporti fra l'arte paleolitica e le pratiche magiche testimoniano anche i gruppi di figure umane camuffate da animali, che evidentemente, per la

maggior parte, eseguono danze. In queste pitture - anzitutto in quelle di Trois-Frères - troviamo maschere ferine che, senza uno scopo magico, sarebbero semplicemente incomprensibili. Il rapporto della pittura' paleolitica con la magia ci aiuta anche a spiegarne il naturalismo. Una rappresentazione che mira a creare un alter ego del modello, cioè non solo a indicare, imitare, simulare l'oggetto, ma letteralmente a sostituirlo, non può essere che naturalistica. L'animale da evocare magicamente doveva presentarsi come il riscontro esatto dell'animale dipinto: poteva fare la sua apparizione solo se la sua copia era fedele e genuina. Già per il suo scopo magico, quest'arte doveva essere fedele alla natura. L'immagine poco fedele non era soltanto sbagliata, ma irreali, senza senso e senza scopo.

A.Hauser, *Storia dell'arte sociale*, Einaudi, Torino, 1987, vol.1, pp.7-11

L'ARCHITETTURA MONUMENTALE DELL'ORIENTE ANTICO

S. Moscati

Le opere architettoniche delle civiltà mesopotamiche colpiscono per la monumentalità, la fastosità e la loro ricchezza. L'archeologo Sabatino Moscati ha indagato le ragioni di tale architettura e ha sostenuto che queste opere dell'Oriente antico avevano il fine di tramandare uomini e gesta del passato degni di essere ricordati e con i essi i valori in cui un popolo si riconosceva.

Che cosa intesero, le genti dell'Oriente antico, per “monumento”? Il timore di trasporre arbitrariamente in tempi e luoghi diversi un concetto proprio del nostro tempo è ingiustificato: le lingue orientali conoscono termini che definiscono e designano la monumentalità in forme non diverse dalle nostre. Così l'egiziano *mnw* deriva da una radice che significa “rimanere, durare, essere stabile”: un concetto del tutto simile a quello del “monumento” nelle lingue occidentali, antiche e moderne.

A parte i termini, tuttavia, v'è nell'Oriente antico un chiaro senso del monumentale, che è confermato da numerose iscrizioni. Così Thutmosis III scrive sui muri del tempio di Karnak: “Sua maestà diede ordine che [le vittorie che suo padre Ammone aveva concesso] fossero fissate su un monumento nel tempio che Sua Maestà aveva fatto per [suo padre Ammone, al fine di registrare] ciascuna campagna, insieme al bottino che ne riportò, da ogni [terra straniera] che suo padre Ra gli aveva concesso”. Il fondamento religioso della regalità è evidente in queste parole; ma non meno evidente è lo scopo di commemorare e di celebrare degli eventi storici.

Qualche centinaio di anni dopo, in Mesopotamia, il re Assiro Salmanassar III si esprime in maniera del tutto analoga nelle “iscrizioni monolitiche”: “Allora io resi omaggio alla maestà di tutti i grandi dèi ed esaltai per la posterità le eroiche gesta di Assur e di Shamash, foggiano una stele con la mia immagine regale. Vi scrissi sopra il mio comportamento eroico, le mie gesta in battaglia, e la eressi presso la sorgente del fiume Salnara, che è ai piedi delle montagne dell'Amano”. E poco dopo con chiara affermazione dell'intento monumentale: “Foggiai una stele con la mia immagine, affinché la fama del mio nome durasse per sempre”. [...]

Nella sua natura intrinseca, che queste citazioni riflettono, l'arte monumentale dell'Oriente antico partecipa a una serie di condizioni e di caratteristiche proprie dello stesso genere d'arte in altri tempi e in altri luoghi. Il monumento è il risultato del proposito di tramandare la memoria di persone e di eventi che se ne ritengono particolarmente degni, nel triplice intento di preservare il ricordo del passato, di affermare l'importanza del presente, di stabilire l'esempio per il futuro. Commemorazione, celebrazione, ammonizione: ecco gli elementi essenziali dell'arte storica, come si riflettono nell'antico Oriente.

S. Moscati, *Apparenza e realtà. Arte figurativa nell'antico Oriente*, Feltrinelli, Milano 1976

LE FUNZIONI DEL PALAZZO IN MESOPOTAMIA

L. Oppenheim

Leo Oppenheim in questo brano spiega le funzioni del palazzo regio e del tempio, veri centri propulsori, economici e politici delle città mesopotamiche.

Il palazzo del re rappresentava l'organizzazione economica più importante della città mesopotamica. Lì confluivano i tributi dei popoli soggiogati, anche molto lontani, le rendite e i prodotti delle proprietà e delle botteghe reali. Dai suoi magazzini dovevano essere nutriti e vestiti, secondo il loro status, i membri della famiglia reale, gli ufficiali amministrativi della regione e del palazzo, il personale della famiglia reale, l'esercito permanente e la massa di servi, di schiavi e di tutti coloro che traevano di che vivere dal palazzo. È difficile stabilire se l'organizzazione di palazzo abbia avuto origine unicamente dall'organizzazione delle grandi proprietà; se debba essere considerata, per certi aspetti, una derivazione dell'organizzazione templare della prima età sumerica se non pre-sumerica; oppure se debba essere collegata a idee politiche esterne, non mesopotamiche. Troppo scarsa è la nostra informazione sull'amministrazione del palazzo. [...].

La storia del tempio mesopotamico come istituzione è in gran parte oscura, sebbene non si possa dire che la documentazione sia scarsa, soprattutto per quanto concerne il periodo sumerico (Lagash in particolare) e neobabilonese (Uruk e Sippar). Sfortunatamente tali documenti riguardano esclusivamente il personale più basso dei santuari, i lavoratori e gli artigiani che ricevevano paghe e razioni, e la contabilità del materiale necessario alla fabbricazione di oggetti particolari. Il tempio era organizzato come un tipico sistema di redistribuzione, con un caratteristico duplice aspetto: l'entrata di affitti e doni e l'uscita di paghe e razioni. Le entrate erano costituite soprattutto dai doni, per esempio la terra regalata al tempio dai re; soltanto secondariamente da dediche occasionali di spoglie di guerra, oggetti preziosi e, soprattutto, prigionieri di guerra.

[...] Il ruolo del tempio nei confronti della comunità, per quanto possiamo saperne, era duplice; da una parte il santuario si assumeva determinate responsabilità sociali, dall'altra alcuni servizi di culto erano resi alla comunità nel suo complesso, difficilmente a singoli individui. Il tempio si sforzava in vario modo di attenuare i torti subiti da coloro che erano economicamente sfruttati. [...] Da documenti amministrativi provenienti dalla Uruk neo-babilonese, sappiamo di genitori che dedicavano i loro figli come offerti al tempio per salvare le loro vite durante una carestia, e casi del genere si verificarono anche in epoche più antiche. Il tempio sfruttava questi oblati e i loro discendenti facendogli praticare un mestiere e traendo da essi un guadagno, come si faceva con gli schiavi.

Leo Oppenheim, *Città, palazzo e tempio in Mesopotamia*, in C. Ampolo (a cura di), *La città antica*, Bari, Laterza, 1980

LA COSTRUZIONE DELLA PIRAMIDE DI CHEOPE

Erodoto

Nativo di Alicarnasso (Asia Minore) intorno al 490 a. C. e morto nel 425 in Italia, a Sibari, in Calabria, Erodoto è autore di una articolata cronaca dedicata alle guerre persiane e intitolata Le Storie. Benché si tratti di un'opera apparentemente monografica e dedicata ad un tema specifico, ne Le Storie l'autore fornisce un ampio patrimonio di informazioni – oggi diremmo etnologiche e antropologiche – su popolazioni allora sconosciute e per questo spesso avvolte dal mistero.

Nel brano riportato, Erodoto fornisce una descrizione dei metodi utilizzati per la realizzazione delle piramidi d'Egitto soffermandosi sugli aspetti tecnici e permettendoci così di capire come queste costruzioni fossero frutto di un'attenta progettazione e di un'accurata tecnologia.

Dunque, fino al regno di Rampsinito dicevano che in Egitto c'era un buon governo e che l'Egitto era assai fiorente. ma che dopo di questi Cheope col suo regno ridusse il paese alla più estrema miseria; infatti, dopo aver fatto chiudere tutti i templi, dapprima impedì i sacrifici, poi comandò che tutti gli Egiziani lavorassero per lui. Agli uni fu ordinato di trasportare pietre dalle cave che sono nel monte Arabico fino al Nilo; ad altri comandò di prendere le pietre trasportate con imbarcazioni attraverso il fiume e di trascinarle verso il monte detto Libico. Lavorarono a centomila uomini per volta continuamente, ciascun gruppo per tre mesi. Così passarono per il popolo dieci anni di stenti nella costruzione della strada lungo la quale trascinarono le pietre, strada che è opera certo non di molto inferiore alla piramide, per quanto a me sembra. (Ha infatti una lunghezza di 5 stadi, una larghezza di 10 orge e un'altezza, nel punto più alto di 8 orge, ed è di pietra levigata e coperta di figure intagliate). Dieci furono dunque gli anni impiegati per la costruzione di questa e delle stanze sotterranee sull'altura su cui sorgono le piramidi, che Cheope fece costruire come sue tombe in un'isola, dopo avervi introdotto acqua con un canale derivato dal Nilo. Per la piramide stessa dicono che passarono venti anni finché non fu costruita; ogni faccia da ogni lato misura otto pletri, ed è quadrangolare e di uguale altezza, di pietra levigata e connessa nel modo più perfetto; nessuna delle pietre è più piccola di trenta piedi.

Questa piramide fu costruita a gradinate che alcuni chiamano ripiani, altri gradini: dopo che l'ebbero costruita in tal forma, elevarono le pietre rimanenti con macchine formate da travi corte, alzandole da terra sul primo ordine dei gradini. Dopo che la pietra era stata portata sopra questo, veniva collocata sopra un'altra macchina posta sul primo gradino, e da questa era tratta sul secondo ordine e posta su un'altra macchina: infatti quanti erano gli ordini di gradini, altrettante erano anche le macchine - oppure anche trasportavano la stessa macchina, che era una sola e facile a trasportarsi, su ogni ordine, ogni qual volta toglievano la pietra: diciamo pure sia nell'una sia nell'altra maniera, dal momento che circolano entrambe le versioni. Furono quindi ultimate prima di tutto le parti più alte della piramide, poi completarono quelle più vicine a queste, ed infine per ultime le parti vicine al suolo e più basse. È indicato in lettere egiziane sulla piramide quanto fu speso in rafani, cipolle e agli per gli Egiziani; e, a ben ricordare ciò che l'interprete mi diceva leggendo l'iscrizione, furono spesi 1600 talenti.

Erodoto, *Le storie II*, 124-125, Rizzoli, Milano, 1980

LE PREGHIERE DELL'ANIMA NEL VIAGGIO VERSO LE REGIONI DELL'AL DI LÀ

Per comprendere il complesso sistema di significati e rituali della religione egiziana legati alla morte è necessario il ricorso al cosiddetto Libro dei morti o più propriamente Libro dell'uscire alla luce. Si tratta di una raccolta di formule magico-funerarie scritto su rotoli di papiro e dalla XVIII dinastia (XVI sec. a.C.) depresso affianco della mummia nel sarcofago. Il testo spesso era illustrato da immagini che ne spiegavano il contenuto; da qui provengono molte delle scene di "giudizio delle anime dopo la morte". I temi riguardano la divinità di Osiride, signore dell'Oltretomba, quello dell'anima del defunto che di fronte alla divinità confessa la sua vita prega il dio sicura di rinascere dopo la morte.

I.

Qui hanno inizio gli Incantesimi che narrano l'uscita dell'Anima verso la piena Luce del Giorno, la sua Resurrezione nello Spirito, il suo Ingresso ed i suoi Viaggi nelle Regioni dell'Al di là.

Ecco le parole da pronunciarsi nel giorno della Sepoltura, nel momento in cui, separata dal Corpo, l'Anima penetra nei mondi dell'Al di là.

Salve, o Osiride, Toro dell'Amenti!

Ecco che Thoth, Principe dell'Eternità,
parla con la mia bocca!

In verità io sono il dio grande

che accompagna nella sua navigazione la Barca Celeste!

Io giungo, al presente, per combattere al tuo fianco, o Osiride!

Poiché io sono una di quelle antiche divinità

che al tempo della pesatura della parole

fanno trionfare Osiride sui suoi nemici (...)

O voi, Spiriti divini, che fate penetrare le Anime perfette
nella dimora sacrosanta di Osiride,

lasciatemi camminare al vostro fianco, io, Anima perfetta!

Lasciatemi penetrare nel Santuario di Osiride,

che io possa intendere, come voi intendete,

vedere come voi vedete,

restare a mio piacimento, come voi, ritto o seduto!

O voi che apprestate offerte alle Anime perfette

nella dimora sacrosanta di Osiride,

apprestate delle offerte consacrate per far vivere la mia Anima!

O voi, Spiriti divini che schiudete la via ed eliminate gli ostacoli,

Aprite alla mia Anima la via verso la dimora di Osiride!

Che essa possa penetrarvi in completa sicurezza!

Che essa possa uscirne in pace!

Che essa non sia respinta al suo giungere

e forzata a retrocedere sul suo cammino!

Che essa possa entrare e uscire a suo piacimento

e la sua Parola di Potenza sia vittoriosa!

O voi, Spiriti divini, guardate!

Ecco la mia Anima che cammina al vostro fianco.

Essa vi parla: come voi, essa è santificata.

Poiché la Bilancia del Giudizio si è pronunciata per essa.

Ecco che io giungo verso la Regione della Verità-Giustizia.

Nella mia qualità di divinità vivente ricevo una corona;

grande è il mio splendore

fra gli dei che mi circondano da ogni lato;

poiché io sono loro eguale e fratello,

assiso al loro fianco, condivido il loro nutrimento celeste,

mentre ascolto una voce che recita preghiere
(è il mio sacerdote sulla Terra
eretto innanzi alla bara, che le recita)
Salve, o Osiride, Signore dell' Amenti!
Lasciami penetrare in pace nel tuo Reame!
Che i Signori della Terra Santa
mi ricevano con esclamazioni di giubilo!
Che mi concedano un posto al loro fianco!
Che io incontri Iside e Nephtys al momento propizio!
Che l'Essere buono mi accolga favorevolmente!
Che io accompagni Horus nel Mondo del Re-Stau
ed Osiride a Djedu!
Che io compia tutte le possibili Metamorfosi
ed in tutte le Regioni dell'Al di là,
secondo il beneplacito del mio Cuore.
[...]

CLIV. Affinché il corpo non abbia a perire
O Osiride, mio divino Padre, salve!
Ecco che io giungo a te dinanzi per imbalsamare le tue membra!
Fai imbalsamare le mie membra,
affinché io mai perisca,
affinché io divenga simile al dio Khepra, Signore delle Metamorfosi,
il quale ignora la putrefazione (...)
Che la mia spoglia ignori quindi la corruzione!
Che non divenga nutrimento ai vermi!
Che essi non giungano mai, nelle loro diverse forme,
per recarmi offesa e distruggermi!(...)
Quanto a me, io sono Khepra, il dio del Divenire.
E con la mia spoglia io dimoro, per tutta l'Eternità.
Essa non si decompone, nè imputridisce,
nè cade in brandelli, e neppure viene divorata dai vermi;
non si liquefa sotto l'Occhio di Shu.
Io esito, in verità, io esisto!
Io vivo, ammiratemi, io vivo!
Io sento le forze vitali che traboccano in me!
Ecco che io mi risveglio in pace...
Io non mi imputridisco, io non mi decompongo,
Intorno a me non diffondo del fetore.
Io non scomparirò nel nulla.
Il mio occhio non si spegnerà.
I tratti del mio volto non si cancelleranno
sotto una maschera liquida.
Le mie orecchie non rimarranno sorde al suono delle parole.
La mia testa non sarà divelta dal tronco.
La mia lingua non sarà strappata.
La mia capigliatura non sarà rasata.
Le mie sopracciglia non saranno depilate
sappiatelo, voi, o Spiriti, alcun torto sarà causato al mio cadavere.
Il mio corpo, permarrà immutabile e stabile, eternamente.
Non verrà distrutto sulla Terra,
per tutta l'Eternità.

Il libro dei morti degli antichi egizi a cura di G. Kolpaktchy, Ceschina, Milano

L'ARTE FENICIA

A differenza di molta critica che negli anni passati ha sottolineato la scarsa originalità e significatività dell'arte fenicia, negli ultimi decenni si è andata affermando invece una linea interpretativa tesa a valorizzare le testimonianze artistiche di quella civiltà e a rintracciarne gli aspetti più tipici e caratterizzanti. Le vicende storiche, la posizione geografica e i fitti commerci e rapporti con i popoli del mediterraneo, differenti per cultura e realizzazioni, influenzò il popolo fenicio che assorbì le varie esperienze e le rielaborò in prodotti eclettici e autentici.

Sotto le macerie di un angolo del tempio della famosa Baalat Gebal, i Fenici del III millennio hanno lasciato le loro prime testimonianze artistiche in ex voto privi o quasi di influenze esterne, decorati di motivi dipinti, generalmente geometrici. Nei vasi zoomorfi, che fanno parte di queste offerte, si coglie più direttamente il carattere peculiare della loro arte, cioè la capacità di rendere con tratti schematici i movimenti e le pose propri degli animali presi a modello. Stilizzazione e vitalità rimasero, nello sviluppo diacronico, le caratteristiche dell'arte di questo popolo attivo e migratore, nonostante le influenze asiatiche che nel corso di tremila anni assimilò o adottò.

[. ..] Nel complesso, i vasi zoomorfi hanno la forma di toro o di anatra, la cui anatomia ha preoccupato così poco l'artista che talvolta è difficile distinguere il corpo del quadrupede da quello del palmipede. Questa produzione vascolare, pur di fattura molto rozza, è tuttavia vibrante di vita; le pose di ciascun animale sono leggermente diverse le une dalle altre e si avverte nella loro concezione come un vago senso dell'humour. Lo stesso gusto quasi caricaturale si riscontra anche in certe statuette antropomorfe di cui sono stati esasperati alcuni particolari anatomici, come ad esempio il naso, sproporzionato in rapporto al resto del viso. [. ..] Accanto ai prodotti di un'arte fenicia abbastanza indipendente, come questa, altri rivelano forme derivate da contatti con arti straniere. Posto al crocevia del mondo antico, il popolo fenicio di trova a essere sempre meno isolato; le sue attività di marinaio e di commerciante lo porteranno ad avere contatti sempre più costanti con paesi diversi, dei quali il suo spirito vivace saprà rapidamente assimilare ed esprimere le forme d'arte, però senza copiarle in modo servile; qualunque sia l'influenza straniera, di cui saranno permeate, le sue opere porteranno sempre il segno del suo stile personale.

[A. Parrot - M.H. Chéhab - S. Moscati, *I Fenici*, Rizzoli, Milano 1982]