

NELLE TRAME D'UN SIMBOLISMO ARCAICO
Una Dimensione Mitico-Rituale Atavica nell'Iconografia Tessile Tribale

DEL GROSSO Terenzio, Treviso, Italy

SOMMARIO ARGOMENTATIVO

- 1 - **ESPRESSIONE SIMBOLICA, TRASMIGRAZIONE E RIFUNZIONALIZZAZIONE**
- 2 - **TRIBALITA' ED ISOLAMENTO: UNA GARANZIA PER LA CONSERVAZIONE
ICONOGRAFICO SIMBOLICA DEI TESSILI**
- 3 - **L'ORIGINALITA' ED IL MODELLO ARCHETIPICO**
- 4 - **CONTENIMENTO, PROTEZIONE, RACCOGLIMENTO, DELIMITAZIONE: I VALORI
FUNZIONALI E SIMBOLICI DEI MANUFATTI**
- 5 - **IL LINGUAGGIO RITUALIZZATO E LA DETRIBALIZZAZIONE MODERNA**
- 6 - **LA RICERCA DEL MODELLO ORIGINARIO**
- 7 - **IL CULTO DELLA GRANDE DEA
NEI MOTIVI ICONOGRAFICO-SIMBOLICI DEI TESSILI
E NEI REPERTI ARCHEOLOGICI**
- 8 - **LA DEA UCCELLO, L'ARIETE E L'ASSOCIAZIONE CON LA TESSITURA**
- 9 - **IL MITO E LA DIMENSIONE METASTORICA DELLA GRANDE DEA**
- 10 - **IL VALORE SIMBOLICO DELLA TESSITURA E DEL "TAPPETO"**
- 11 - **CONCLUSIONI**
- 12 - **DESCRIZIONE E COMMENTO DELLE IMMAGINI
(fornite in diapositiva)**
- 13 - **BIBLIOGRAFIA**

INTRODUZIONE

L'attrazione che esercita su di noi un tappeto, o un manufatto tessile in genere è solitamente caratterizzata dal riconoscimento delle nostre aspettative nei suoi confronti. Pertanto per alcuni un manufatto può essere bello perché ha dei colori armoniosi, o eccentrici, oppure perché presenta un'annodatura fine, o perché ha particolari dimensioni, oppure perché è antico, raro, non ultimo perché ha dei disegni o in definitiva perché contiene in proporzioni diverse tutti, almeno in parte, questi elementi assieme.

La valutazione che noi diamo soggettivamente di un tappeto dipende sempre dai nostri criteri di fruizione che a loro volta caratterizzano il cosiddetto gusto estetico. Io considero il tappeto ed i manufatti tessili in genere, innanzitutto come un testo; d'altronde la derivazione latina "textum", indica precisamente un tessuto. L'intreccio in genere, sia nell'accezione letterale sia in quella figurata, e in senso lato un lavoro istoriato. In tal modo il prodotto artistico non è rappresentato dall'oggetto finito quanto dal recupero della modalità e della trama storico-espressiva elaborata, la cui individuazione permette di evocare un racconto atavico. E' proprio l'aspetto della narrazione, e nello specifico di quella mitica effettuata attraverso il linguaggio iconografico-simbolico, che riveste per me il maggiore interesse poiché mi dà la possibilità di leggere, tra le trame, l'arcano pensiero dell'uomo. I tessili assumono in tal modo il valore di supporti strutturali dove si è potuta concretizzare l'espressione artistica di popolazioni che solo attraverso di essi hanno potuto tramandare la loro identità e l'arcaica visione del mondo.

1 - ESPRESSIONE SIMBOLICA, TRASMIGRAZIONE E RIFUNZIONALIZZAZIONE

Quasi nessuno si azzarderebbe di negare il valore simbolico dei disegni che appaiono sui manufatti tessili di produzione tribale, ma assai pochi sono gli studiosi che concordano sulla lettura ed interpretazione di un linguaggio dall'origine preverbale, decisamente sfingico. In tutto l'oriente però, una cosa è certa, dalle epoche più antiche a quelle più recenti, si è visto che, una volta assimilato, nessun motivo iconografico-simbolico ha abbandonato il lessico espressivo delle tessitrici. Il motivo può essere stato soggetto a cambiamenti, combinazioni ed astrazioni e non è escluso che abbia potuto perdere il suo significato originario, ma una volta adottato ne è rimasta pur sempre qualche traccia. Non si può parlare perciò di assoluta perdita di significato, sarebbe più corretto qualificare questa variazione semantica come rifunzionalizzazione simbolica. E' certo che per individuare il valore archetipico di certe immagini sarebbe necessario ripercorrere a ritroso le fasi evolutive e gli ambiti storico-sociali e culturali in cui sono avvenuti tali cambiamenti. Estremamente utile sarebbe poi il recupero delle mitologie che davano a loro un senso, o che in ogni caso potrebbero tuttora suggerirci delle chiavi di lettura. Questo è l'arduo compito dell'archeomitologia che mi ha fornito degli strumenti fondamentali nell'analisi del valore simbolico dell'iconografia tessile orientale.

2 - TRIBALITÀ ED ISOLAMENTO: UNA GARANZIA PER LA CONSERVAZIONE ICONOGRAFICA SIMBOLICA DEI TESSILI

I manufatti cosiddetti a tessitura piana (Kilim), ovvero senza vello, nella maggior parte dei casi presentano un impianto figurativo originario, non condizionato dai gusti della committenza commerciale. La conservazione della genuinità primitiva delle rappresentazioni figurative nei kilim è stata favorita dalla loro prevalente circolazione solo nell'ambito degli scambi tribali, all'interno di

relazioni socio-culturali ritualizzate; di qui la loro già citata estraneità dal flusso commerciale consumistico, dovuto anche dall'esser ritenuti un'espressione povera di culture marginali. Ma è proprio grazie a tale emarginazione che in essi vi possiamo trovare, sobriamente riprodotti, gli antichi simboli delle genti che hanno abitato sin dai primordi gli altopiani asiatici.

Nei processi di sviluppo artistico, l'isolamento facilita il conservatorismo.

La tessitura piana, pertanto, è rimasta sempre ai margini della manifestazione artistica ufficiale dei centri culturali urbani, mantenendo però una maggiore originalità e continuità con la tradizione storica, divenendo un riferimento stabile di quei valori culturali nei quali i gruppi tribali si sono sempre identificati.

3 - L'ORIGINALITÀ ED IL MODELLO ARCHETIPICO

Quando si osserva un "tappeto" tribale non bisogna ricercare l'originalità espressivo-concettuale dell'artista, come se fossimo di fronte ad un'opera astratta del XX secolo, bensì è necessario individuare e valorizzare l'espressione individuale di un archetipo tradizionale. In tale contesto l'originalità ha un significato opposto a quello che noi occidentali intendiamo, ovvero implica la capacità di una tessitrice a rimanere fedele al modello originale, al modello primordiale. E' insita in tale comportamento la dimensione rituale, in cui la riproduzione formale del linguaggio figurativo garantisce la continuità e l'aggancio diretto alle radici della tradizione. Proprio nel ritualismo, che presuppone una ripetizione di gesti, parole, ed immagini dal valore sacrale, si manifesta l'esaltazione del simbolo, caratterizzato dalla fiducia nell'efficacia dei segni convenuti.

Il simbolo è un elemento di riconoscimento, è un significante concreto e sensibile che suggerisce il significato e lo svela in trasparenza. E' dotato da un'energia che gli viene dalla manifestazione di un legame tra l'uomo e il sacro.

La riproduzione millenaria nei tessuti d'uso quotidiano di immagini simboliche direttamente legate alla ritualità di un discorso mitico testimonia il valore transfunzionale dei manufatti che vengono ad essere dei mediatori espressivi con la dimensione del sacro, attraverso il quale s'invoca la propiziazione.

Il mito presenta un modello esemplare per l'azione umana, che assume efficacia nel momento in cui fa ripercorrere concettualmente l'azione primordiale. Questo comportamento è un modo d'essere nel mondo che, secondo Eliade sbocca nell'imitazione di un modello transumano, nella ripetizione di uno scenario esemplare e nella rottura del tempo profano.

4 - CONTENIMENTO, PROTEZIONE, RACCOGLIMENTO, DELIMITAZIONE: I VALORI FUNZIONALI E SIMBOLICI DEI MANUFATTI

I principi essenziali che caratterizzano tutti i manufatti eseguiti prevalentemente con la tecnica della tessitura piatta, sembrano essere quelli del contenimento, della protezione, del raccoglimento, della delimitazione, della valorizzazione, sia sul piano funzionale, sia su quello spirituale, che spesso s'intersecano e si rafforzano vicendevolmente.

Da quanto detto emerge che nell'operazione della tessitura esiste un'intenzionalità di contenimento, di protezione e preservazione di oggetti e sostanze di fondamentale importanza per la sopravvivenza. E' evidente allora che i tessuti, essendo i rivestimenti esterni di luoghi, spazi, oggetti e sostanze essenziali, ne dovevano rafforzare l'importanza tramite figurazioni che ne determinassero il valore vitale.

Il rivestimento sia di uno spazio, sia di un corpo, è sicuramente

connotato dalla protezione, ma anche dalla valorizzazione, dalla manifestazione dei messaggi contenuti nell'impianto figurativo cromatico del tessile. Il tessuto, pertanto, con le sue specifiche caratteristiche, è indice di una "condizione", di un "valore" che vuole attribuire a quanto è rivestito.

5 - IL LINGUAGGIO RITUALIZZATO E LA DETRIBALIZZAZIONE MODERNA

Per noi occidentali non è facile compenetrare i significati essenziali del linguaggio simbolico dei tessuti tribali, perché nel nostro processo di modernizzazione ci siamo sempre più sottratti dal condizionamento naturale e tribale, per cui abbiamo operato lo scioglimento di quei legami che nelle civiltà arcaiche, ed in alcune civiltà "primitive" ancora esistenti, stringevano l'individuo al contesto ambientale e al modo di pensare del gruppo in cui era nato. È proprio lo scioglimento di questi legami, a renderci incapaci di agganciare la nostra "granitica soggettività" a dei valori simbolici che ci permettano d'identificare il nostro comune retaggio culturale. La modernizzazione può essere vista come una complessa operazione di detribalizzazione, che ci ha indotto a considerare il nostro essere indipendentemente dalle proprie appartenenze; ovvero il peso del condizionamento sociale, quello della sessualità e quello della dipendenza dalle tradizioni locali, si sono alleggeriti slegandoci dal vincolo dell'identità collettiva.

Il linguaggio ritualizzato della comunicazione simbolico-figurativa nei tessuti, diversamente, ribadisce i valori d'identità culturale e sociale del gruppo d'appartenenza della tessitrice nella continuità della tradizione. In questo contesto ogni individuo giunge a strutturare la propria personalità orientando i suoi comportamenti e le sue credenze sull'assimilazione dei simboli che nel sistema della comunicazione divengono lo strumento principe dell'espressione, dell'ordinatore dell'esperienza. Essendo i tappeti e i tessuti tribali in genere, qualificati da tale linguaggio, sfuggono da qualsiasi determinismo percettivo e s'inseriscono nella circolarità atemporale e metamorfica dei significati.

È questo il modo in cui esercitano il loro fascino, la loro "seduzione"! Bisogna ridefinire in continuazione il nostro modo di darci alla loro presenza, perché l'uso pragmatico che ne facciamo tende ad occultare il valore profondo dei messaggi simbolici che contengono. Nel contempo dobbiamo anche sapere che non esiste una decodificazione univoca, anzi l'esigenza di comprensione aumenta nel momento in cui si disveia la natura sfingica dei simboli che "temono" il possesso definitivo.

6 - LA RICERCA DEL MODELLO ORIGINARIO

La ricerca dell'origine dei disegni è simile allo studio dell'origine della lingua. In entrambi i casi, l'attenzione viene posta su analogie dietro le quali si nascondono dei veri e propri legami di parentela. Gli studiosi di linguistica storica lavorano per riportare lingue e dialetti a ceppi più antichi e di maggiore importanza. Allo stesso modo è possibile far risalire a delle forme basilari i disegni contenuti nei lavori di tessitura.

Via via che le diverse famiglie di motivi si diffusero, ne cambiarono anche i significati legati a ogni singola variante, dato che le interpretazioni popolari sono decisamente più variabili dei motivi stessi. Gli studi realizzati in Asia confermano che certi disegni imparentati tra loro possono venire indicati con nomi diversi in regioni confinanti, spesso senza tener conto delle analogie con la famiglia a cui appartengono.

Ne consegue che nel corso dei secoli, popolazioni asiatiche diverse elaborarono nomi e locuzioni originali per indicare svariati motivi; ad

alcuni elementi, gruppi di tessitrici non omogenei attribuirono nomi diversi. Questi motivi testimoniano, quindi, diverse linee di discendenza. Perciò l'interpretazione di uno specifico motivo non ne escluda altre, altrettanto valide, coesistenti e sovrapposte l'una all'altra.

Da quanto affermato emerge che tutti i motivi sono stati e sono in continua evoluzione o involuzione, seppur con ritmi di diverso grado d'intensità, dovuta alla concomitanza della trasformazione, se non della "frantumazione", dell'identità culturale dei gruppi tribali. Tuttavia, analizzando diverse tipologie di kilim e confrontandone i motivi ed i simboli, si possono in molti casi ancora identificare le principali variazioni, partendo da un numero limitato di motivi di base di derivazione preistorica. Tra questi emerge la Grande Dea con le sue diverse manifestazioni di cui l'"elibelinde" (mani sui fianchi) è un esempio per quanto riguarda il simbolismo legato alla fecondità-fertilità, oppure i disegni serpentiformi, le corna e gli uncini come simboli di rigenerazione, non ultimi gli uccelli rapaci, custodi del principio del divenire.

7 - IL CULTO DELLA GRANDE DEA NEI MOTIVI ICONOGRAFICO-SIMBOLICI DEI TESSILI E NEI REPERTI ARCHEOLOGICI

Dal raffronto tra i reperti archeologici del neolitico antico e i tessuti piatti prodotti in epoca moderna, ed in taluni casi anche contemporanea, si può scorgere una sorprendente somiglianza dei motivi iconografici elaborati. Tra l'altro, le associazioni sistematiche effettuate tra i reperti trovati in Medio Oriente, nell'Europa sud orientale e nell'area del Mediterraneo in genere, hanno fatto emergere la certa diffusione del culto della medesima Dea; ciò è indice di un sistema ideologico compatto e persistente.

Il culto della Dea Madre, uni l'umanità di diversi continenti in un preciso momento della nostra storia culturale quando, nei periodici ritorni degli animali e delle stagioni, nella maturazione dei frutti, nella nascita dei piccoli, l'uomo riconobbe il soffio del soprannaturale. La donna allora divenne il simbolo della fecondità animale, vegetale ed umana, l'utero universale: la Grande Madre, appunto.

Sembra che gli uomini del paleolitico abbiano creato la Dea Madre come espressione del particolare rapporto psichico e fisico che avevano in quel momento con l'ambiente naturale. Sussiste inoltre l'ipotesi che la Rappresentazione della Dea non sia legata ad un unico focus d'irradiazione del culto, ma corrisponda a risposte convergenti date da popolazioni dislocate in spazi diversi ed in epoche diverse, con esigenze simili.

Nell'enorme spazio di tempo compreso tra le prime testimonianze rudimentali di statuette e rappresentazioni della Dea del periodo Aurignaziano (circa 30.000 anni a. C.) e le raffinate figurazioni del periodo Magdaleniano (circa 9.000 a. C.), il principio iconografico della rappresentazione del corpo femminile resta pressoché immutato (il principio della fertilità). Col passaggio dal Paleolitico al Neolitico si avvertono delle diversificazioni stilistiche nella rappresentazione della Grande Madre provenienti dalle diverse aree geografico-culturali. Il cambiamento non è solo stilistico, è anche ideologico. L'idea della fecondità che ha animato i cacciatori del Paleolitico si è trasformata in maternità per gli uomini "nuovi" del Neolitico. Le linee rotonde delle Dee Madri sembrano ora esprimere più la gravidanza che l'obesità (simbolo della fertilità) e lo spostamento dell'attenzione sul prodotto della fertilità diventa sempre più esplicito con la comparsa di scene di parto o del bambino attaccato al seno della madre: è la prole che catalizza l'attenzione degli uomini neolitici, non la fecondità.

Sembra quasi che l'uomo del neolitico, avendo instaurato un rapporto nuovo con la natura (allevamento, agricoltura) affidi le sue

aspettative al frutto della fertilità e il mondo soprannaturale in un processo speculare - riflette questo nuovo stato di manifestandosi con le "Madri biologiche" e i loro figli divini. La loro volta, nell'età dei metalli spodesteranno l'antica madre. Le figure della Grande Dea che ci sono giunte spesso non presentano arti inferiori ben definiti o per lo meno la loro conformazione realizza l'idea di un corpo tozzo, aderente alla terra; è proprio che l'interesse della rappresentazione risiede sulle parti che fanno assumere al corpo e al ventre quasi una posizione aderente alla terra. Tale raffigurazione sembra collimare con la divinizzazione della Terra Madre, intesa come l'utero universale degli esseri a cui la Dea era assimilata. Come la terra è la sede del genere umano da cui deriva e a cui ritorna, così il grembo della Grande Dea e la Dea stessa era considerata il luogo della sedimentazione e della rigenerazione sia della vita sia del potere in senso lato; la Dea troneggiante costituisce pertanto l'archetipo del trono stesso; di ciò testimonia la Dea partorienti affiancata dai leoni rinvenuta a Catalhöyük del 6.000 a. C. circa ma anche l'attributo simbolico di una erede selenica dell'Egitto ovvero Iside che veniva rappresentata nel capo due corna delimitanti un disco lunare ed una ghirlanda di "seggio" e "il re che prende possesso della terra, ossia della Terra Madre, lo fa sedendosi letteralmente nel suo grembo" (U. Galimberti 1987).

Le statuette della Grande Dea, le steatopigi, (donne dai larghi fianchi), venivano poste, in origine, nei sepolcri, vicino a quel che si presume essere che inspiegabilmente diventava rigido, freddo muto e decomponeva; quindi questa immagine della forza generativa femminile messa vicino alla morte, era una risposta, un diniego alla morte, era un'immagine rassicurante che voleva dire: "Quest'uomo scompare, ma arriva un altro". Da qui deriva anche la concezione della Terra Madre che nutre e dalla quale si generano-rigenerano tutte le forme di vita. La pratica della tumulazione viene perciò intesa come un ritorno nel grembo, luogo ancestrale della forza vitale e della potenziale generante.

Attraverso il culto della Dea veniva ritualizzato il corpo femminile che era inteso come il centro della forza divina, l'incarnazione dell'inizio e della continuazione della vita, il simbolo della perenne ciclicità e quindi dell'immortalità.

La Dea era in tutte le manifestazioni il simbolo dell'unità di tutte le forme di vita esistenti nella natura, dalla nascita alla morte, in un incessante ciclo rigenerativo.

La Grande Dea è un'immagine interna a noi, un'immagine che produce energia e l'energia è un qualcosa di concreto ovvero quella molla che ci fa muovere, desiderare sognare, ma che ci fa anche operare; la Grande Dea non è quindi un concetto teologico, come siamo abituati a pensare al Dio, non è nemmeno un sostantivo o un concetto intellettuale; la Grande Dea è un'immagine "Idea" o immagine "Dea" praticamente un archetipo.

"La Dea partenogenetica, cioè autogenerantesi, è stata la presenza più tenace nelle testimonianze archeologiche del mondo antico. In Europa essa dominò per tutto il Paleolitico ed il Neolitico, e nell'Europa mediterranea per la maggior parte dell' Età del Bronzo, ma una cultura neolitica assai diversa in cui si addomesticava il cavallo e si producevano armi letali, emergeva nel bacino del Volga, nella Russia meridionale. Con numerosi tumulti ed incursioni, questi popoli guerrieri misero fine all'antica cultura europea fra il 4.300 ed il 2.800 a. C.; nondimeno la religione della Dea e i suoi simboli sopravvissero come una corrente sotterranea." Da "Il linguaggio della Dea" di Marija Gimbutas.

8 - LA DEA UCCELLO, L'ARIETE E L'ASSOCIAZIONE CON LA TESSITURA

Le varianti stilistiche adottate sin dalla preistoria nella rappresentazione figurativa dei concetti connessi al culto della Dea sono molteplici, ma un'attenta valutazione delle associazioni simboliche consente di accorpate molti segni e figure in quattro categorie fondamentali. Esse costituiscono le funzioni preminenti della grande Dea che, sono: -Dispensatrice di vita; -Terra eterna che si rinnova; -Morte e rigenerazione; -Energia e sviluppo.

Il concetto basilare dell'accrescimento e della distribuzione del benessere vivificante è stato attribuito al volere fatale della Dea Uccello, ma anche ad un suo simbolo equivalente che è stato l'ariete. Ciò è da attribuirsi ad una questione materiale, ovvero se l'uccello acquatico è stato la fonte principale di cibo sin dal Paleolitico, la pecora lo divenne dagli inizi del Neolitico, con la nascita della pastorizia. La scelta poi del maschio si pensa sia da attribuire alla somiglianza delle sue corna con le spire del serpente che rinforzavano il suo potere fecondante, garante della riproduzione del gregge. Divenuto animale sacro alla Dea Uccello, l'ariete fu subito caratterizzato dal simbolismo del vello e dall'associazione della Dea con la tessitura. Sembra sia proprio questo il periodo in cui nacque il concetto della Dea Dispensatrice di Vita, Nascita, Prosperità e Morte, ovvero come Fato che decide sugli accadimenti terreni, tessendo il destino dell'umanità.

Il principio fondamentale del sacro era femminile. La Dea era colei che creava la vita ed era associata con l'aria e con l'acqua; per esempio Lei era associata, per la sua capacità di allattare, con la pioggia, con l'acqua che cadeva e favoriva la nascita dei frutti, che a loro volta rappresentavano la continuazione della vita; era associata al simbolo più antico della rigenerazione che è il serpente, proprio perché ogni anno cambia la muta e si rigenera. Il primo aspetto della Dea era quello dell'acqua e dell'aria, associato con l'uccello, con la pioggia e con il serpente; il secondo era quello della Donatrice di vita, ma la Grande madre della vita era associata anche con la morte; il terzo era quello della Dea della vegetazione la dea incinta.

9 - IL MITO E LA DIMENSIONE METASTORICA DELLA GRANDE DEA

Nel mito classico, la divinità che ha assunto e tramandato il ruolo di inventrice e protettrice di tutte le arti, non ultime quelle del filare, tessere e ricamare, è stata Atena. Non era però una nuova entità di culto, perché impersonava molti degli attributi della " Grande Dea, dispensatrice di tutto ", che l'aveva preceduta, sin dal protoneolitico, nell'area euro-asiatica dove era associata con la filatura, la tessitura, la metallurgia e gli strumenti musicali.

La metallurgia è connaturata ad Atena in modo esplicito, poiché nel mito greco si narra che la dea fosse nata scaturendo dalla testa di Giove, grazie ad un colpo d'ascia inferto dall'invocato Efesto, il dio del fuoco, il fonditore di metalli. In tal modo Atena rappresenta soprattutto la creazione psichica, la sintesi per riflessione, l'intelligenza ispiratrice delle arti civili, congiunte all'operosità. Essendo stata considerata la dea dell'intelletto, ha assunto la funzione preminente di ispiratrice ed educatrice delle più svariate arti, attraverso le quali l'uomo avrebbe potuto raggiungere la capacità dell'equilibrio interiore e della misura in tutte le cose.

Atena è certamente una divinità polifunzionale ed enigmatica, d'altronde costituisce una sintesi di passaggio storico tra divinità connesse a forme di culto ctonico lunari, di cui il serpente era simbolo primario, ed esseri divini uranici, dei quali l'uccello solare era l'emblema. Il nome stesso della dea greca è indice etimologico di una sua derivazione arcaica, visto che allude ad un ricettacolo (Kerenyi 1978), un recipiente germinale dove l'oscurità e l'umidità

assumono un ruolo fondamentale per garantire la proliferazione Tale attributo e il medesimo della Grande Dea neolitica, che rappresentata come un uccello acquatico: era la fonte dispensatrice dell'umidità che dà la vita e assicura il ciclo di rigenerazione degli esseri e del mondo vegetale. Il vaso, come il grembo materno di cui è metafora, rimanda a ciò che è contenuto, a ciò che è in fieri e non è manifesto, pertanto all'oscurità primitiva, al cielo notturno generatore, alla forza della terra capace di dare alla luce, agli abissi acquatici, al recondito della vita primigenia. Tutti questi simboli sono caratterizzati dalla condizione dell'assenza di luce, dall'umidità (condizione essenziale per la germinazione) e ciò si ricollega a un'altra manifestazione simbolica della grande madre, ovvero l'albero della vita che riceve il suo nutrimento attraverso le radici conficcate nel "grembo" della Madre Terra; è proprio all'ombra della sua chioma che trovano rifugio si riparano e si sviluppano gli esseri viventi. E' in tal modo rappresentata la correlazione e la dipendenza della materia vivente con la sostanza dell'albero, il legno "madera" che presenta una curiosa assonanza con 'madre' e che rimanda al greco 'madaros' - umido, inzuppato - e al latino 'madidus' - madido, bagnato - (U. Galimberti 1987).

La connessione tra l'uccello acquatico ed il serpente, e pertanto tra la Dea Uccello e la Dea Serpente, continuò per tutta la preistoria fino all'epoca classica, visto che i simboli di Atena erano uccelli acquatici, serpenti, ed anche civette, quest'ultime legate all'aspetto della Dea Reggitrice di morte. E' pur vero però che le antiche tradizioni rituali della Grande Dea originaria legate alla fertilità, alla nascita, alla prosperità, alla morte e alla rigenerazione, sono state assimilate, adattate, se non trasformate, dalle nuove ideologie sopraggiunte e stratificatesi nel tempo. Nell'antica Grecia, ciò si tradusse con la trasformazione di Atena. L'antica Dea Uccello, in una figura uranico solare militarizzata, con scudo ed elmo. E' a questo punto che Atena assume un aspetto maschile e da Signora della tessitura, protettrice delle arti femminili, diviene anche la dea armata. Inoltre, l'aspetto fondamentale dell'antica Dea Uccello, ovvero la partogenesi, viene in Atena eluso facendola nascere dalla testa di Zeus, il dio indoeuropeo sovrano in Grecia. Eppure anche questo adattamento appare come una curiosa ibridazione, visto che Zeus nelle sue manifestazioni terrene è un toro, e la nascita di Atena dalla testa di un toro sembra essere l'assimilazione della nascita da un bucranio, che nell'antico simbolismo protoneolitico rappresenta l'utero generatore, grazie alla sua simile conformazione figurativa. Inoltre la figura del toro era tradizionalmente legata alla fertilità poiché oltre che render fertile la terra trainando l'aratro (si tenga presente che nel neolitico si dissodava e si seminava contemporaneamente) era assimilato alla luna di cui le sue corna rappresentavano il quarto ascendente e quello calante. A sua volta anche la luna per analogia veniva considerata dotata di corna, e visto che era considerato l'astro che condizionava il ciclo femminile, quello delle piogge e quello delle semine, fu assimilata al toro; in tal modo questo animale divenne il simbolo cosmologico dell'unione delle forze uraniche e di quelle telluriche.

L'imperialismo conquistatore della dea della saggezza, sopraggiunto con la ridefinizione delle sue caratteristiche nel mito classico, è rappresentato in particolar modo dalla sua rivalità, di cui la leggenda narra, con Aracne.

Essendo Atena considerata la protettrice delle arti e dei mestieri, a lei era dato il compito di presiedere ai lavori artigianali ed in particolar modo a quelli femminili. Si narra a tal proposito che fosse talmente abile nella tessitura da essere stata proprio lei a tessere l'abito di nozze di Hera, la terza moglie di Zeus, protettrice dei matrimoni e dei parti. A lei pertanto s'ispiravano tutte le tessitrici

chiedendole l'ingegno necessario per compiere l'opera. Solo la mortale Aracne negò ad Atena il merito di divina ispiratrice dell'arte tessile; inoltre la sfidò nel gareggiare nell'abilità specifica.

Sedute entrambe al telaio, produssero delle splendide stoffe: in quella di Atena erano raffigurate le divinità dell'Olimpo, in quella di Aracne alcune scene di amore di Giove. Vista l'alta perfezione delle due opere che si equivalevano, Atena per invidia stracciò la tela della rivale che colta dalla disperazione tentò d'impiccarsi. Salvata dalla stessa Atena, Aracne non poté però sfuggire la vendetta della dea che la tramutò in ragno; da allora, per l'eternità, Aracne è costretta a tessere le sue tele che gli uomini continuano a lacerare come aveva fatto Atena.

L'ineluttabile rifacimento della ragnatela è legato alla necessità della "tessitura" di un destino; a tal proposito è significativa la correlazione fonica tra "Arachné" (ragno) e "Ananchè" (deificazione della necessità, associata spesso al Fato). Ananchè, la latina Necessità, era una divinità allegorica che si supposeva fosse figlia della Fortuna, adorata ed ubbidita dallo stesso Giove; trasparente in lei l'antico retaggio della Magna Mater nella funzione di sovrana del tempo che in modo imperscrutabile si evolve. Era ritenuta inoltre la madre delle tre Moire, rappresentata con un grande fuso di diamante tra le ginocchia.

Le Moire, ovvero le Parche latine, non costituivano altro che l'emanazione del potere inesorabile del Fato o Destino. Il loro compito era quello di presiedere ai momenti essenziali della vita di ogni uomo: la nascita, il matrimonio e la morte. Il controllo di queste fasi, si dice fosse esercitato attraverso dei fili che definivano il legame con le tre sorelle. Cloto (=la filatrice) aveva il compito di svolgere dal fuso lo stame della vita, simboleggiando così la nascita; Lachesi (=la Distributrice della sorte) quello di avvolgere al fuso lo stame della vita, dopo averne determinato la misura; Atropo infine (=l'Irremovibile) quello di recidere con le cesoie lo stame della vita provocando la morte.

La triade divina è connotata da un andamento aritmologico (G. Durand 1963) come lo è quello lunare nelle sue tre fasi di ascesa, apice, e calo; sono questi sostanzialmente i tre aspetti dell'arcaica Dea Uccello (la Magna Mater) nelle funzioni di Dispensatrice di Vita, Sostenitrice di vita e Reggitrice di morte.

Nella simbologia preistorica, tale concetto veniva rappresentato anche da tre fili/linee, al centro di un uovo cosmico, che definivano il congiungimento tra cielo e terra, il tutto contornato da un disegno a vortice.

Le Moire, o i tre fati, sono l'espressione della Dea da cui promana una tripla sostanza vitale.

Il numero tre sembra essere stato un archetipo nella scansione ritmica del tempo e delle fasi della vita in relazione all'assimilazione della Dea alla figura lunare. Infatti le tre fasi della luna si riflettevano nelle tre fasi della vita della matriarca: vergine, ninfa (nubile), vegliarda. Sicuramente in una seconda fase anche il corso del sole venne associato al crescere, manifestarsi e decrescere delle forze della natura, in relazione alle sue posizioni equinoziali e solstiziali (la primavera come vergine, l'estate come ninfa e l'autunno come vegliarda, mentre l'inverno essendo caratterizzato dall'assenza di vegetazione non veniva rappresentato, come d'altronde non lo era nemmeno la luna nera). E' evidente perciò come la Dea si rendesse manifesta sia nel condizionare i ritmi stagionali, sia quelli biologici, sia quelli astrali e pertanto fosse ovunque presente sia a livello del microcosmo sia a livello del macrocosmo.

Il fatto che non soltanto la luna ma anche il sole fosse alle origini un simbolo celeste della Dea sembra essere avvalorato da quanto ci tramanda il mito classico di Eos (l'aurora) che si alza dal suo giaciglio ad oriente e corre verso l'Olimpo per annunciare l'incipiente nascita di suo fratello Elio (il sole). Quando Elio si manifesta, Eos diventa Emera (il giorno) e lo accompagna sino alla fine del suo corso ad occidente, trasformandosi in Espera (la sera).

La Dea era si assimilata alla luna, ma costituiva, una sorta "guida", la "coscienza" del sole. Essendo essa l'astro che riflette la luce solare, è il simbolo della conoscenza indiretta, discorso progressiva: è l'astro che riflette la luce solare; è la condizione di umidità interna contrapposta all'ardore manifesto del fuoco-sole; è la disquisizione teorico-concettuale; è il luogo dell'interiorità.

10 - IL VALORE SIMBOLICO DELLA TESSITURA E DEL TAPPETO

Il simbolo del destino umano è facilmente riconoscibile nel filo, che viene considerato l'immagine concreta della continuità temporale; nella sua essenza costituisce l'archetipo della condizione umana legata alla coscienza del tempo. Tanto meglio, il tessuto è il luogo dei legami, simbolo rassicurante della continuità che si oppone a qualsiasi forma di lacerazione. Il legame è qui considerato positivamente, sotto l'aspetto del ricongiungimento, come si trattasse di ricollegare delle parti separate; ciò è rappresentato dallo scambio ritmico della trama con l'ordito dove il tessuto si realizza grazie all'attività aperta sulla continuità. Pertanto il filo ed il tessuto costituiscono dei simboli del legame al divenire temporale, ma anche tutti gli strumenti ad essi connessi come il fuso, la conocchia ed il telaio stesso, sono congiunti al medesimo ambito simbolico.

Come il ragno che tesse la tela, tutta l'opera della tessitura è l'immagine terrena delle forze celesti che tessono il nostro destino. Nel mito classico, per esempio, erano le Moire, divinità lunari, a "filare" e "ordire" il destino umano; in quello egiziano Neith; in quello latino Proserpina; presso i Maya la Luna stessa, che per questo aveva il ragno come attributo.

Comunque, il legame tra la tessitura e l'aspetto selenico delle dee corrispondenti, è determinato dalla ciclicità del divenire cosmico lunare, comparato al ritmico scorrere della trama sull'ordito; anche Penelope, la virtuosa moglie di Ulisse è una tessitrice ciclica, che ogni notte disfa il lavoro fatto al telaio per rinviare la scadenza del matrimonio promesso ai pretendenti al trono di suo marito, presunto defunto.

Se il ritmico intrecciarsi delle trame sulle catene dell'ordito richiama alla mente le cadenze cosmiche ancestrali, in cui è simboleggiata la fusione dei contrari nell'unità, non si può trascurare il significato che assume il telaio, struttura principe contenente. Nella tradizione orientale, infatti il telaio rappresenta la struttura ed il movimento dell'universo, il luogo dove vengono ancorati i legami dei principi contrari. Esso è costituito da due subbi di legno, sostenuti da due montanti; è un semplice quadro, dove il subbio superiore è chiamato subbio del cielo, mentre quello inferiore rappresenta la terra. I quattro pezzi, con cui è costruito, sono i simboli dell'universo, "la corniciatura dei movimenti cosmici". Sul piano cosmico, il filo dell'ordito rappresenterebbe il collegamento tra i mondi e gli stati dell'essere, il cui sviluppo, condizionato dalle contingenze temporali, sarebbe rappresentato dalla trama. In tal modo la tessitura assume il significato dell'interdipendenza di tutte le cose, delle cause e degli effetti, dov'è il filo a garantire la continuità nella ricerca del collegamento al Principio di tutte le cose.

Tessere è un'opera di creazione, che presso alcune popolazioni del Nord Africa, viene associata al parto (Jean Chevalier 1969): come se il tessuto fosse caratterizzato dagli elementi essenziali dell'anatomia umana, quando viene reciso l'ultimo suo filo con cui è fissato al telaio, si pronuncia la stessa formula di benedizione che recita la levatrice tagliando il cordone ombelicale che lega il nascituro alla madre.

Pertanto "tessere" -afferma Mircea Eliade- non significa soltanto predestinare (sul piano antropologico) e riunire insieme realtà diverse

(sul piano cosmologico), ma anche creare, esprimere la propria sostanza, come fa il ragno che produce la tela da se stesso".

Il prodotto tessile viene così a rappresentare l'elaborazione di un linguaggio complesso, dove sia l'azione, sia il prodotto assumono una valenza di identità religiosa e culturale.

Nell'ambito delle società tribali, il tessuto è venuto a costituire il luogo della comunicazione per eccellenza dove, escluso l'arbitrio estetico si sono elaborate sequenze di segni e simboli con valenza testuale. Le immagini poi sono nate dall'incontro tra la vita fenomenale e il concetto di soprannaturale dove il tessuto ha costituito l'elemento di mediazione. E' proprio per questo che i tappeti, ma anche altri oggetti, sono stati decorati in modo da rappresentare o richiamare alla memoria la relazione con la dimensione cosmico-divina. E' evidente che la continua iterazione della rappresentazione di tale concetto di comunicazione tra l'essere, le cose terrene e il soprannaturale, ha favorito la nascita di disegni investiti di significati esoterici, nonché l'identificazione del proprio essere con le valenze simboliche attribuite ai manufatti e ai rituali messi in atto nella loro produzione.

Il tappeto costituisce, per un certo verso, l'espressione artistica di una condizione esistenziale e spirituale; rappresenta un luogo eccelso, un mare fluttuante di simboli, così da apparire non come uno spazio chiuso, bensì come una "finestra", una "porta" verso una realtà metafisica. Viene in tal modo esplicitato il concetto di "spazio sacro" che implica l'idea del luogo primordiale, legato all'ubiquità e alla atemporalità della sua manifestazione. Lo spazio sacro ritualizzato diviene di conseguenza il prototipo del tempo sacro, dove l'uomo raffrena e ribadisce il principio dell'eterno cominciamento.

In tale prospettiva, il tappeto assume il valore di "centro", di luogo sacro, così da costituire, specialmente per il nomade, un'ubicazione portatile di uno spazio rituale, ridotto alla sua più semplice espressione. Esso è quindi un "territorio" limitato e conosciuto che ha la proprietà di orientare e rassicurare, oltre che essere orientato; è per il nomade il riferimento primario nell'immensità dello spazio imperscrutabile in cui vive.

Il tappeto è un manufatto caratterizzato da dimensioni predeterminate, strutturalmente e concettualmente complesso e con una superficie liscia che lo differenzia dal terreno su cui viene posto dal nomade. E' interessante notare il contrasto tra lo spazio elaborato e culturalizzato del tessile e le caratteristiche della superficie irregolare, discontinua ed infinita dello spazio naturale su cui viene disteso nei luoghi d'origine. Sembra che nel tappeto gli elementi della natura vengano riorganizzati, adattati alle esigenze materiali, religiose ed estetiche della tribù, senza però rinunciare al contatto mediato con la natura del suolo che determina le condizioni di vita.

Il tappeto è uno spazio speciale, frutto di una organizzazione culturalizzata dei materiali e dei segni dell'ambiente, percepito e compreso nella dinamica delle sue manifestazioni fenomeniche e simboliche. Da ciò ne consegue che esso rappresenta un luogo d'identificazione e d'identità culturale dove vengono trascritte e tramandate le credenze e i principi delle comunità, grazie all'abilità delle tessitrici che in tal modo raccontano le loro origini.

I manufatti tessili assolvono però anche delle funzioni pratiche e sociali; delimitano infatti gli spazi della tenda/abitazione e ne evidenziano l'uso; isolano dal freddo e qualificano il luogo di riunione e di raccoglimento. Essi sono strettamente legati alla cultura di chi li ha creati e ne ha tramandato nei secoli le tecniche e gli stilemi, assumendo la funzione di superfici, attraverso e attorno alle quali si sono strutturati i comportamenti sociali.

Per apprezzarli fino in fondo è importante capire però, come essi riflettano, assieme alla dimensione funzionale, una percezione del mondo che organizza i valori del gruppo di appartenenza delle loro creatrici. I disegni con cui vengono abbelliti, acquistano, nei diversi

contesti, un significato propiziatorio, scaramantico o cerimoniale, così il tessuto assurge ad una funzione pubblica, per cui la sua funzione è connotata da quella estetica, per suscitare emozioni e sentimenti come la devozione, l'umiltà, l'appartenenza, il ricordo ecc..

Lo scopo essenziale di quest'arte "tribale" è quello di tramandare nella memoria collettiva, attraverso il linguaggio visuale, i miti e le storie ancestrali. Sono dei messaggi, quelli trasmessi dalle tessitrici, dal valore iniziatico, connessi alla tradizione, dove si dischiudono i valori culturali e spirituali mediati dalle tecniche materiali. La loro originaria espressione artistica figurativa proveniva dall'esigenza di comunicare in un contesto storico dove non era conosciuta la scrittura; i manufatti equivalevano ed equivalevano perciò a dei testi, a dei documenti storici.

La lettura-decodificazione di tali testimonianze artistiche, ci immergono in un ambito espressivo arcaico, dove l'esigenza primaria di rapporto con l'esistenza umana alla natura, vista anche nella sua dimensione cosmologica, ha favorito la produzione di un linguaggio figurativo simbolico. In tale ambito l'artista valuta la natura che lo circonda per ciò che significa e non per la percezione ottica che ne riceve; la natura diviene il modello da conoscere, da interpretare, da cui attingere le forme archetipiche del dinamismo universale. Esempio di ciò possono essere le numerose forme zoomorfe che appaiono nei tappeti di molte popolazioni asiatiche; esse sono legate spesso all'esigenza di rappresentare degli animali sacri e celebrarne e/o possederne le loro caratteristiche. E. Anati sostiene a tal proposito che una delle esigenze psicologiche primarie dell'essere umano arcaico, è stata quella di acquisire le forze e gli attributi dell'animale che uccideva e consumava nella dimensione rituale del pasto; la sua raffigurazione poi era direttamente connessa al desiderio di comprendere e delimitarne lo spirito che si pensava poter assimilare in una comunione sacra.

L'animale però, è stato considerato con la sua pelliccia l'antesignano del tappeto; infatti è ormai assodato che i tappeti sostituirono le prime pellicce con le quali hanno qualche analogia in quanto, -afferma F. Mazzini- il cuoio corrisponde all'armatura (catena + trama) ed il pelo alla decorazione dei nodi o delle trame d'arte.

E' certamente quella della tessitura un'arte spontanea, anonima espressione dello spirito di una collettività dove, al di là del pregio del materiale, vale la manifestazione dell'esigenza espressiva, caratterizzata da una sensibilità estetica che non diventa mai un artificio, ma segue da vicino la natura e le sue interpretazioni, nell'ambito di una millenaria tradizione simbolica.

" Colui che simbolicamente pensa, dipende dalla tradizione ed i suoi simboli sono tanto più perfetti e pieni d'espressione, quanto più antichi sono ed universalmente significanti" (F.Mazzini 1950).

11 - CONCLUSIONI

Nelle civiltà nomadi, prive di scrittura, il tessuto piano ha costituito, e raramente tuttora costituisce, l'unica forma di espressione, l'unico supporto, su cui inscrivere le immagini rituali dell'identità tribale.

Le trame figurative dei simboli riflettono dei moti metamorfici che alludono e rievocano sempre degli archetipi il cui referente principale è la "donna". Il linguaggio espressivo dei manufatti diviene pertanto la testimonianza iconografica del tessuto della vita, dove viene ribadito il principio della creazione e della rigenerazione sotto l'aspetto della fecondità/fertilità, prosperità, morte e rigenerazione. Oltre ad essere la donna (sotto l'aspetto simbolico della potenzialità creatrice universale), l'elemento cardine delle narrazioni nei tessuti, è stata ed è tuttora prevalentemente lei a custodire la conoscenza e a tramandare l'arte della tessitura, anche se non sempre cosciente del suo significato originario delle composizioni figurative nella loro

trascrizione poetica; il principio della creazione è diventato per lei il canone della tradizione.

Sicuramente per noi occidentali la lettura dell'iconografia simbolica è affascinante e ci induce a trovare molteplici connessioni significative che possano far scaturire una valida argomentazione ed una chiave di lettura originale (= proprio delle origini), ma la realtà semantica del simbolo è pluriprospectica e sfugge da ogni tentativo di definizione e con-prensione assoluta. Il linguaggio simbolico si fonda su processi analogici che ci suggeriscono e ci fanno trasparire l'essenza del messaggio nella circolarità continua dei significati interdipendenti. Le possibilità dei percorsi di lettura divengono pertanto molteplici, anche in relazione alla rifunzionalizzazione storica di alcuni simboli il cui significato va connesso al contesto socio-culturale e religioso di chi li ha prodotti e li ha fruiti.

Permane sempre però l'intento d'individuare uno dei percorsi possibili, di riscoprire la possibile continuità, nella mutevolezza del tempo, di una dimensione metastorica, rituale, rappresentata dal linguaggio mitico-simbolico. In tale prospettiva qualsiasi forma d'espressione artistica acquisisce un valore intrinseco che la trascende poiché diviene ricettacolo di una forza esterna, quella sacra della ritualità, che le conferisce valore. Nell'ambito della rappresentazione di concetti e valori rituali che rientrano nella ciclicità del divenire e ripropongono in continuazione immagini paradigmatiche che si collegano ad azioni e concetti primordiali, si conferisce a qualsiasi prodotto artistico un valore mitico-simbolico e trascendentale.

Purtroppo l'approccio moderno alla lettura dell'iconografia simbolica tende ad essere caratterizzato dall'analisi isolata di simboli che spesso vengono scambiati per mero decorativismo. In un'epoca satura di immagini si è sempre meno in grado di cogliere la profondità dei messaggi residuali sottesi, nelle espressioni artistiche tribali che continuano a narrare le nostre origini.

Nelle trame geometriche dei tessuti tribali del vicino oriente si possono ancora intravedere dei brandelli residuali di un tessuto espressivo fondato sul culto dell'arcaica Grande Dea, fonte germinale ed estetica delle funzioni essenziali del ritmo vitale.

12 - DESCRIZIONE E COMMENTO DELLE IMMAGINI (fornite in diapositiva)

DIA 1: TAPPETO KILIM

Provenienza : Anatolia, Adana.

Dimensioni : cm. 333 x 162.

Struttura : corpo composto da due teli di cm. 81 x 333, simmetricamente congiunti lungo il lato maggiore.

Il motivo predominante è costituito da un esagono, ai vertici opposti del quale sono raffigurate le immagini rispecchiate della Dea Madre con le braccia rivolte verso il grembo.

L'iterazione di tale figura è facilmente associabile ad una pittura parietale rinvenuta a Catal Huyuk, risaliente al VII millennio a.C. (Santuario A./III/II, parete nord), dove numerose grotte a cuspidate contengono le molteplici manifestazioni della Grande Dea. L'esagono, ottenuto grazie alla giuntura dei due teli del kilim con figure specchiate, può quindi essere assimilato all'estensione del corpo della Dea, inteso come grotta sacra, luogo della germinazione e rigenerazione primordiale.

DIA 2: RIPRODUZIONE GRAFICA GEOMETRIZZATA DELL'ESAGONO -VENTRE.

Motivo specchiato del corpo della Grande Dea, con le braccia rivolte verso il grembo, che sovrasta una grande nicchia, luogo della manifestazione del sacro.

DIA 3: RIPRODUZIONE GRAFICA DI UN MOTIVO TRADIZIONALE NEI TESSUTI DELL'ETNIA TEOTZIL O TZELTAL.

Luogo di origine: Messico del sud, a ridosso della catena montuosa della Sierra Madre, al confine con il Guatemala; regione: CHIAPAS.

Questo elemento iconografico viene comunemente riprodotto nei tessuti delle popolazioni indigene di Chenalho e Mitontic, rispettando i canoni compositivi della tradizione che risale ai Maya. Localmente viene denominato "xalu" ovvero "elemento sinuoso, spiraliforme, ondos". Il modulo compositivo è costituito da una figura antropomorfa con grandi arti piegati a spirale; la testa presenta delle propaggini cornute.

E' possibile ravvisare anche in questa composizione figurativa la presenza del motivo iconografico archetipico della Grande Dea, dove gli attributi simbolici delle spirali e delle corna rimandano all'essenza del suo potere: la rigenerazione.

DIA 4: PARTICOLARE DELLA CORNICE

La cornice è caratterizzata dalla ripetizione di un modulo rappresentante la figura antropomorfa della Dea che trattiene due uccelli rapaci posti ai suoi lati, simbolo del suo dominio sulla morte che è intesa come momento necessario alla riorganizzazione delle forze vitali della rigenerazione.

Degna di nota è poi la soluzione tecnico-stilistica della compenetrazione tra il fondo violaceo del campo centrale ed il fondo bianco della cornice, dove appare un motivo positivo-negativo raffigurante la Grande Dea con la testa fessa.

DIA 5: RIPRODUZIONE GRAFICA GEOMETRIZZATA DELLA DEA REGGITRICE DI MORTE

Riproduzione specularmente della Grande Dea reggitrice di morte che trattiene lateralmente due uccelli rapaci, caratterizzati dalle due estensioni alari uncinata.

DIA 6: TAPPETO SUMAKH

Provenienza : Afghanistan nord occidentale.

Manifattura: Baluci con influssi turkmeni

Dimensioni : cm. 370 x 196.

L'iconografia di questo tappeto costituisce una chiara esemplificazione dell'interconnessione tra la raffigurazione della Grande Dea e l'uccello acquatico, sua epifania principale.

DIA 7: INGRANDIMENTO DEL MOTIVO DEL CAMPO CENTRALE

Nel campo centrale si possono notare delle colonne alternate di figure antropomorfe specchiate (la Dea) con le braccia rivolte verso il grembo, costituito da un rombo, e di uccelli, anch'essi disposti

attorno ad un rombo; quest'ultimo motivo è poi ripetuto, con una stilizzazione diversa, nella cornice più ampia del tappeto.

DIA 8: RIPRODUZIONE GRAFICA GEOMETRIZZATA DELLA CORNICE MAGGIORE E DEL MOTIVO CENTRALE.

Il rombo è sicuramente il modulo geometrico predominante nell'impianto figurativo di tale manufatto, fino ad assumere una valenza polifunzionale, essendo impiegato per raffigurare sia il grembo, sia la testa della figura antropomorfa, sia il centro dinamico delle figure aviformi. Nel suo interno è inoltre sempre inscritta una " S " rossa, simbolo di forza propulsiva, associabile alle spire del serpente, al vortice e alle volute delle corna taurine. Ciò che viene rappresentata è in sostanza la forza generativa, il dinamismo della proliferazione associata all'elemento acquatico.

DIA 9: "ELIBELINDE" (MANI SUI FIANCHI) QUADRIPARTITO

L'immagine è stata tratta da un pannello di Mafrash (valigia) Shabsavan -Persia-, appartenente alla Collezione Marchi artitessili, n° 551. La losanga quadripartita centrale è contornata dall'iterazione degli arti piegati del corpo della "Dea"; all'esterno, sui vertici del rombo, come a simboleggiare l'amplificazione del corpo, compaiono 4 figure antropomorfe con le braccia rivolte verso il grembo, di cui il rombo è simbolo geometrico.

DIA 10: RIPRODUZIONE GRAFICA DI UN MOTIVO TRADIZIONALE TZOTZIL O TZELTAL.

Luogo di provenienza: Messico del Sud, a ridosso della catena montuosa Sierra Madre, al confine con il Guatemala; regione: CHIAPAS.

Sull'elemento centrale romboidale, contenente a sua volta quattro losanghe, sono innestate quattro figure specchiate che rappresentano l'estrema stilizzazione, quasi una sineddoche (pars pro totum) di una figura antropomorfa con gli arti superiori ritorti a spirale. A sua volta questo motivo, quasi in un processo di amplificazione, si ripete sulla cornice esterna.

Anche in questa rappresentazione figurativa si può ravvisare un'accentuata somiglianza con le raffigurazioni rastremate della "Dea" nei tessuti tribali orientali.

DIA 11: "LA GRANDE DA CON GLI ARTI DI RAPACE"

La figura è stata tratta da un Kilim (tessuto piano) prodotto dagli Avar (etnia del Caucaso), la cui fotografia è stata pubblicata in "Kilim -tappeti piani del Caucaso-", 1990 di Taher Sabahi, pag. 109.

I quattro triangoli specchiati a croce, costituiscono il corpo-ventre della Dea che è raffigurata con le braccia piegate verso il seno (posizione simbolica tradizionale per indicare la fecondità, la vitalità e la forza generativa). Gli arti inferiori terminanti con tre "dita" potrebbero alludere alle zampe del rapace con cui la Dea era identificata nella sua funzione complementare di "Reggitrice di Morte".

DIA 12: "COLLETTIVO " ANTROPOMORFO CRUCIFORME

Pittura parietale della grotta di Porto Badisco (regione Puglia - 6 Km. circa a sud di Otranto) - IV millennio a. C. -. Collocazione: 2° corridoio, ultima sala, parete laterale sinistra, zona

IX, gruppo 49, figura a=1/4
Dimensione dell'immagine: cm. 70 x 70 circa

I quattro triangoli che convergono verso il centro di un quadrato, rappresentano i corpi di figure antropomorfe; gli arti inferiori divaricati costituiscono i lati della figura quadrangolare che a volta presenta ai vertici delle propaggini uncinati, (probabilmente gli arti superiori) che sembrano indicare o per lo meno alludono ad un senso di rotazione. Al centro del quadrato sono tratteggiate delle linee che potrebbero rappresentare il fluido vitale che promana dai corpi triangolari. Al di sopra dei quattro triangoli si notano degli elementi uncinati, facilmente associabili a delle teste taurine. Sembra proprio che siano qui presenti molti elementi simbolici della Grande Dea nella funzione generativa e rigenerativa che riconducono l'espressione artistica ad un rituale della fertilità.

DIA 13: JAJIM

Provenienza : Afghanistan del nord.
Manifattura :Uzbeco.
Dimensioni : 380 x 125.
Struttura : corpo composto da diciassette bande tessute in due formati diversi (cm. 20-25 circa x 125), cucite lungo il lato maggiore.

Nove sono le bande tessute in un'unica fascia con un telaio, e otto quelle tessute con un altro o in un secondo momento; sono rispettivamente caratterizzate da disegni bianchi su fondo rosso scuro e da disegni verdi su fondo rosso.

Il taglio e la cucitura alternata delle due fasce ha determinato la costituzione di un testo iconografico dove le sequenze sincroniche della "narrazione" sono da ritrovare nel gioco della ricongiunzione ideale delle bande.

All'interno di questo " percorso " sono iscritti i simboli atavici di una tradizione millenaria; è come se questo manufatto ci " sciorinasse " gli elementi essenziali di un linguaggio iniziatico.

DIAS 14 e 15: INGRANDIMENTO DI UN MOTIVO ANTROPOMORFO e RIPRODUZIONE GRAFICA DELLO STESSO

E' qui evidente la figura antropomorfa specchiata che rappresenta l'antica Dea Madre nella compenetrazione totalizzante degli opposti. La stilizzazione geometrica evidenzia delle braccia spiraliformi o serpentiformi che evocano il simbolismo rigenerativo. Nelle altre fasce sono inoltre raffigurati la montagna sacra (il trono, la residenza della divinità), motivi a zig-zag, " V " incrociate e segni spiraliformi, simboli della fertilità connessa alla forza generativa.

DIA 16: RIPRODUZIONE GRAFICA DI UN MOTIVO TRADIZIONALE TZOTZIL O TZELTAL

Provenienza: Messico del sud; regione: Chiapas; località: Chenalho e Mitontic.

Questa figura antropomorfa con gambe e braccia spiraliformi è un motivo, di derivazione Maya, costantemente riprodotto dalle popolazioni indigene del Messico del sud.

E' interessante la correlazione di questa immagine, localmente denominata "Santo Kurus" (croce santa) con la rappresentazione euro-asiatica della Grande Dea serpente.

DIA 17: TOVAGLIA "SOFREH

Provenienza : Persia del Sud, regione del Fars.
Manifattura : Luri Bakhtiari.
Dimensioni : cm. 117 x 89.

Questa tovaglia rettangolare, usata per l'impasto della farina nella produzione del pane, è decorata con simboli connessi al principio della fertilità, della riproduzione ovvero della "moltiplicazione in genere". Nell'ambito del pensiero tribale, l'associare un elemento (nel caso specifico le sementi macinate) ad un simbolo propiziatorio, significa intervenire effettivamente sulla qualità della sostanza, attribuendole un valore soprannaturale che ne definisce l'importanza culturale e vitale.

Per tal motivo vediamo per esempio qui rappresentati dei doppi uccelli acquatici dalle zampe a forma di rombo con all'interno del corpo tre losanghe-uova.

Nel campo centrale si possono notare delle colonne di rombi-ventre, dai quali si dipartono delle teste di pennuti; anche questa costituisce un'astrazione simbolica e augurale della riproduzione.

DIA 18: INGRANDIMENTO DELLA CORNICE A FONDO BIANCO

E' qui rappresentata la preistorica Dea Uccello, simbolo della fertilità e della riproduzione.

DIA 19: RIPRODUZIONE GRAFICA GEOMETRIZZATA DI DUE MOTIVI DELLE CORNICI

I due uccelli acquatici con le teste rivolte in direzioni opposte rappresentano l'unione delle polarità contrarie, il cui frutto è costituito dalle losanghe-uova germinanti che si trovano all'interno dei loro corpi.

La cornice è costituita da un andamento a zig-zag o tralcio su cui sono innestate delle teste di volatile contrapposte, il cui spazio negativo dà origine a figure identiche a quello positivo.

DIA 20: BISACCIA "KHORJIN"

Provenienza : Persia centro meridionale.
Manifattura : Bakhtiari.
Dimensioni : cm. 130 x 99.

Struttura : corpo unico costituito da una fascia di cm. 256 x 99, piegata in due parti combacianti nel punto mediano e cucite lungo i lati.

Questa khorjin presenta delle decorazioni simboliche che sono interdipendenti e costituiscono la sintassi di un linguaggio propiziatorio connesso ai viveri e alle vettovaglie in essa trasportati.

DIA 21: INGRANDIMENTO DEL RIQUADRO CENTRALE DI UNA DELLE DUE "TASCHE".

La stilizzazione della Dea Madre, che appare nei due riquadri centrali delle tasche, all'interno dei rombi disposti su fasce diagonali, evidenzia la sua raffigurazione speculare nella funzione generativa; dal contorno interno dei riquadri si dipartono delle teste di uccello che costituiscono la sua epifania acquatica connessa al principio della fertilità.

*DIA 22: RIPRODUZIONE GRAFICA GEOMETRIZZATA DEI MOTIVI CONTENUTI IN
CORNICE E NEL RIQUADRO DELLE DUE TASCHE.*

I tre moduli compositivi qui rappresentati possono essere letti come un processo di semplificazione e riduzione di un modello originario più complesso, sia come un processo di ampliamento e ultimo come una condensazione di più motivi. Il simbolo più essenziale, in basso a sinistra, potrebbe essere realtà il risultato di un processo di condensazione tra il motivo delle corna (colore blu) e quello della stilizzazione estrema del corpo della Dea (colore rosso) con gli arti superiori rivolti verso il grande costituito dal rombo (elibelinde). Ciò che viene rappresentato comunque il potere rigeneratore insito sia nelle volute serpentiformi delle corna, sia nella forza che promana dal ventre gravido. Nella figura in basso a destra è più evidente il motivo cosiddetto "elibelinde" (mani sui fianchi -in colore rosso-) specchiato, al cui interno lo spazio negativo in blu dà origine alla stilizzazione speculare di una immagine antropomorfa con gli arti piegati. L'immagine in alto costituisce il classico esempio di una figura speculare ed incrociata del corpo della Dea (colore rosso) con gli arti rivolti per un verso in alto, per l'altro in basso.

DIA 23: BORSELLINO "PICCOLA KHORJIN"

Provenienza : Persia del nord.

Manifattura : Shahsavan.

Dimensioni : cm. 38 x 18.

Struttura : corpo unico costituito da una fascia di cm. 75 x 18, piegata in due parti combacianti nel punto mediano e cucite lungo i lati.

Questo borsello a doppia tasca dimostra come la tessitura piana costituisca una tecnica essenziale per la confezione di qualsiasi oggetto legato all'uso quotidiano, in modo che risponda a specifiche funzioni dettate dal contesto culturale, materiale e spirituale in cui viene elaborato.

DIA 24: RIPRODUZIONE GRAFICA GEOMETRIZZATA DEL MOTIVO CENTRALE.

Nelle facce interne di questo esemplare è riprodotta la stilizzazione speculare della Grande Dea (colore bianco) nella funzione generativa, che rappresenta uno splendido esempio di archetipo simbolico-figurativo di derivazione preistorica.

DIA 25: LE TRE FUNZIONI DELLA GRANDE DEA

Riproduzione grafica di un particolare tratto dal muro dipinto del Santuario E. VI B/28 di Catal Huyuk - Anatolia -, risalente al VII millennio a.C.

Sono qui raffigurate in sequenza verticale, dall'alto verso il basso, le tre funzioni fondamentali della Grande Dea: quella generativa rappresentata dalla figura antropomorfa con gambe, braccia alzate e ventre cerchiato; quella del potere sulla morte (Dea reggitrice di morte), rappresentata dall'avvoltoio; quella della forza rigenerativa, rappresentata dalla testa di toro dalle cui narici sgorgano dei rivoli vivificanti.

DIA 26: IL SIMBOLO DELLA NASCITA E DELLA FORZA VITALE

Riproduzione grafica di:

- 1) Sigillo proveniente da Susa - Iran - (2500 a. C.)
- 2) Statuetta di cm. 7,1 rinvenuta ad Achilleion II, presso Farsalo, Tessaglia -Grecia- (6300 a. C.).

1) Nel sigillo sono rappresentati dei simboli naturalistici ed astratti, tutti connessi al principio della nascita; è a tal proposito "illuminante" l'associazione tra i volatili, il toro, la figura antropomorfa nella posizione del parto e al figura astratta ad essa assimilata.

2) La statuetta rappresenta una figura femminile nella posizione seduta, con le braccia che sostengono le gambe nella posizione del parto.

DIA 27: PITTURA PARIETALE: FIGURA ANTROPOMORFA CON ARTI SPIRALIFORMI (Neolitico Centrale)

Ubicazione: Italia, regione Puglia, grotta di Porto Badisco (6 km: circa a sud di Otranto).

Collocazione: corridoio 2°, zona VIII, gruppo 46, figura a=1/2

Le propaggini sul capo triangolare, le braccia spiraliformi, le gambe divaricate e i due elementi serpentiformi contrapposti tra gli arti inferiori, sono tutti elementi simbolici che permettono di associare l'immagine alla rappresentazione di una divinità femminile. Gli attributi spiraliformi rinviano a delle caratteristiche ctonio-lunari ed evocano sia il potere generativo, sia quello distruttivo, rappresentato nel mito classico dalla Gorgone con il capo ricoperto di serpi, o in quello sumerico da Lilith, la Dea oscura, anch'essa con un copricapo di serpi.

DIA 28: STILIZZAZIONE ANTROPOMORFA CON ARTI DIVARICATI

Il disegno è stato tratto da un tappeto dell'Azerbaigian, la cui fotografia è stata pubblicata in "Kilim -tappeti piani del Caucaso-", 1990, di Taher Sabahi, pag. 166.

Questo motivo cosiddetto "a tulipano" rappresenta un'evoluzione stilistica di una figura antropomorfa caratterizzata da una testa con propaggini "a pettine", da degli elementi lineari convergenti che potrebbero alludere a delle ali, da degli arti superiori alzati e da quelli inferiori divaricati.

Tale composizione figurativa presenta, estremamente condensati e geometrizzati, gli elementi costitutivi di una divinità femminile nella rappresentazione della sua potenzialità generativa, il cui prototipo potrebbe essere la Dea Uccello del proto neolitico eurasiatico.

DIA 29: IL SIMBOLO DELLA NASCITA E DELLA FORZA RIGENERATRICE COMUN NEI TESSILI TRIBALI DEL VICINO ORIENTE.

1) Composizione seriale del motivo costituito dallo simbolo della nascita che nello spazio negativo (colore bianco) da origine ad un'altra figura dal significato consimile.

2) La figura stilizzata degli uncini-braccia, rivolti all'interno del modulo romboidale, ha inserito nel proprio centro un motivo ad "S", simbolo della forza rigeneratrice. Motivi analoghi a questi ornano il campo di alcuni degli frammenti selgiuchidi (XI sec. d. C. circa) rinvenuti nelle moschee di Konya e Beyshehir - Turchia -.

13 - BIBLIOGRAFIA

- Anati Emmanuel: "Origini dell'arte e della concettualità", Milano 1988.
- Brinton Perera Sylvia: "La grande Dea", Como 1987.
- Campbell Joseph: - "Mitologia primitiva" - "Mitologia Occidentale", Milano 1990 - 1992.
- Chevalier Jean - Gheerbrant Alain: "Dizionario dei simboli", Milano 1986.
- Del Grosso Terenzio: "Le trame della Grande Dea", Treviso 1993.
- Douglas Mary: "I simboli naturali", Torino 1979.
- Dourand Gilbert: "Le strutture antropologiche dell'immaginario", Bari 1972.
- Eliade Mircea: "Trattato di storia delle religioni", Torino 1976.
- Eliade Mircea: "La nascita mistica. Miti e simboli di iniziazione", Brescia 1980.
- Eliade Mircea: "Il mito dell'eterno ritorno", Roma 1968.
- F.Facchini, M.Gimbutas, J.K.Kozlowski, B.Vandermeersch: "La religiosità nella preistoria", Milano 1991.
- Galimberti Umberto: "La terra senza il male", Milano 1984.
- Galimberti Umberto: "Gli equivoci dell'anima", Milano 1987.
- Gimbutas Marija: "Il linguaggio della Dea", Milano 1990.
- Graves Robert: "I miti greci", Milano 1977.
- Graziosi Paolo: "Le pitture preistoriche della grotta di Porto Badisco", Firenze 1980.
- Guénon René: "Simboli della scienza sacra", Milano 1975.
- Kerényi: "Archetype of Virgin and Mother in Greek Religion", Dallas 1978.
- Mazzini Ferdinando: "Tappeti orientali", Livorno 1950.
- Messina G. L.: "Dizionario di mitologia classica", Roma 1989.
- Mellaart James, Hirsch Udo, Balpinar Belkis: "The Goddess from Anatolia", Milano 1989.
- Meza Giron Pedro - Morris Walter F. Jr.: "Disenos de las indumentaria tradicional en Chiapas", San Cristobal de Las Casas 1978.

- Opie James: "tappeti tribali", Singapore 1993
- Petsopoulos Yanni: "100 Kilim", 1991.
- Sabahi Taher: "Kilim -tappeti piani del Caucaso", Istituto geografico De Agostini, Novara 1990.
- Trattato di antropologia del sacro, diretto da Ries Julien, vol I, "Le origini e il problema dell'homo religiosus", Milano 1989.
- Tanavoli Parviz: "Shahsavan -Tapis et tissus de nomades persans-", Office du Livre, Fribourg, Ed. Vilo, Parigi 1985.
- Tanavoli Parviz: "Bread and Salt. Iranian tribal spreads and salt bags", Ketab Sara Company publishers, Tehran 1991.
- Tocci A.: "Dizionario di mitologia", Brancato ed., Catania 1990.
- Zipper K. - Fritzsche C. - Jourdan U.: "Tappeti orientali -turchi, turcomanni-", Sonzogno ed., Milano 1990.

Milano

antale",

Milano

93.

o",

976.

ione",

'La

as