

Alcune considerazioni sulle origini e lo sviluppo dell'arte sudarabica

Alessandro de Maigret
Istituto Universitario Orientale di Napoli

Il principale e più evidente carattere dell'arte sudarabica è senz'altro quello della sua originalità. L'architettura, le statue, i rilievi yemeniti preislamici, infatti, trovano non poche difficoltà negli accostamenti con le altre contemporanee produzioni dell'Asia anteriore antica.

E' curioso constatare quanto poco sino ad oggi si sia indagato su tale carattere distintivo. Tutti si son detti concordi sulla sua esistenza, ma pochi si sono soffermati a cercar di capire in cosa esattamente esso consistesse e da dove esso traesse la sua origine. Scopo prediletto delle analisi svolte sino ad oggi è stato invece — paradossalmente — quello di evidenziare i rapporti dell'arte sudarabica con le altre culture. E così, parlando ad esempio delle sue origini, vi sono stati studiosi che ne hanno messo in rilievo le influenze dalla Mesopotamia e dall'Egitto del III mill. a.C. (Rathjens 1955; Grohmann 1958), altri che ne hanno sottolineato i paralleli con l'arte degli Stati siro-anatolici del II mill. a.C. (Segall 1955), ed altri infine che ne hanno visto le „chiare“ derivazioni dall'arte greca del VII sec. a.C. (Pirenne 1955).

E' evidente che la predilezione di questo o di quest'altro influsso è derivata dalle gravi divergenze cronologiche sorte tra gli studiosi di sudarabistica. E questo spiega, nel contempo, perché ci si sia sempre interessati più degli aspetti esteriori dell'arte sudarabica che di quelli più sostanziali. Un tal modo di considerare l'argomento non ha permesso sino ad oggi di penetrare l'essenza più intima di quest'arte, di un'arte che è caratterizzata appunto da quella originalità che immediatamente balza agli occhi di chi si trovi per la prima volta ad ammirare, ad esempio, una statua sabea.

Dico una statua perché è proprio sulla categoria della statuaria antropomorfa che vorrei prima soffermarmi per cercar di spiegare il mio punto di vista su questo argomento.

Se osserviamo, ad esempio, un gruppo di statuette di alabastro come quello riportato da Brian Doe alla tav. VI del suo *Southern Arabia* (1971: a fronte di p. 130), o anche le statue, le teste e i busti rinvenuti nella necropoli di Ḥayd Bin 'Aqīl (Cleveland 1965), ci rendiamo perfettamente conto di cosa s'intende per „arte sudarabica“. Questi pezzi, che potremmo chiamare di „periodo medio“, o „maturo“, esemplificano molto bene il momento della piena ed autonoma fioritura dell'espressività artistica locale.

In essi ravvisiamo innanzitutto un modo del tutto singolare di rappresentare il vecchio motivo di origine mesopotamica del fedele orante. La peculiarità è evidente nelle figure tozze e squadrate dei personaggi che, pur dimostrando ciascuno chiari caratteri d'individualità (si potrebbe forse parlare di ritratti), sembrano insieme non poter uscire dai limiti figurativi imposti da un preciso e rigido canone stilistico. Tale canone, che è presente in tutte le manifestazioni artistiche sudarabiche, dalla plastica all'architettura, è nettamente distintivo in quanto, prediligendo (per dirla con A. Grohmann) la simmetria e la stabilità, impone forme piene e squadrate,

trattate in modo deciso. E' questo un gusto locale la cui origine, forse, può esser messa meglio a fuoco rivedendo proprio l'evoluzione della statuaria a tutto tondo.

Abbiamo definito di „periodo medio“ o „maturo“ le statuette di cui sopra, per distinguerle da quelle posteriori, in cui chiare appaiono ormai le contaminazioni di origine ellenistica („periodo tardo“, o „decadente“), e da quelle più antiche che potremmo inquadrare in un „periodo antico“, o „formativo“. Penso che l'arbitrarietà di una tale suddivisione temporale dell'arte sudarabica possa essere giustificata proprio dalle osservazioni che qui stiamo proponendo.

La classe dei pezzi della fase più antica è caratteristica e numerosa, e comprende le statuette cosiddette „degli antenati“ (Grohmann 1963: 220). Una bella collezione di esemplari di questo tipo — proveniente dal Museo Nazionale Romano — si trova oggi conservata al Museo d'Arte Orientale di Roma (fig. 1; cfr. anche Jamme 1956, tavv. VII-X). Qui il canone iconografico è ancora più rigido. Gli oranti, sia uomini che donne, sono rappresentati seduti (eccezionalmente in piedi, cfr. fig. 2) „in una posizione di assoluta immobilità, che la disposizione delle braccia e delle gambe rende ancora più sensibile“ (Conti Rossini 1927). L'unica espressività è negli occhi. Vedendo anche le immagini del profilo di queste sculture (Rathjens 1955: foto 137-227), si capisce che esse erano ricavate da un blocchetto di pietra mai più alto di 20-25 cm, squadrato in basso e arrotondato in cima. Ciò che dovette condizionare, tra l'altro, la dimensione della testa, che appare sempre spropositatamente grande rispetto al corpo.

Danno l'impressione queste statuette „degli antenati“ di esser restate come paralizzate dopo la liberazione dal blocco, quasi che il canone ideologico che ne ispirò la fattura imponesse loro il rispetto dell'immobilità voluta dalla pietra, e quasi che l'immobilità della pietra fosse più importante della mobilità vitale dell'uomo. I motivi sono stereotipi e si ripetono in modo esasperante. Tutto sembra indicare norme stilistiche ed iconografiche cogenti e consolidate. Si avverte in questo l'esistenza di una lunga tradizione figurativa.

Se dovessimo immaginare il gradino precedente a questa forma espressiva dovremmo pensare ad una figura umana ancora più invasa dalla materia, cioè dalla pietra. Ci potremmo figurare qualcosa di appena abbozzato, molto simile, ad esempio, all'idolo di granito che la Missione Archeologica Italiana rinvenne nel 1984 a Banī Sulayḥ nel Khawlān aṭ-Ṭiyāl: un ciottolo allungato, alto una ventina di cm, sul quale, appunto, cominciano appena a delinearsi i tratti lievi di una figura umana (de Maigret 1990, fig. 84, tav. 52) (fig. 3). In quest'opera, che va datata all'età del Bronzo yemenita (fine III-inizio II mill. a.C.), la forma naturale della pietra impone del tutto i suoi ritmi sulla figura, e ciò, evidentemente, corrispondeva molto bene a quello che erano le esigenze dell'artista. E' inutile — perché troppo azzardato — cercar di capire quali erano tali intenti (vita che trova origine nella magia della pietra? valore divino e generatore della pietra?), ma si capisce che il legame che egli sentiva tra la forma naturale della materia e ciò che egli voleva rappresentare (che, non va dimenticato, era un personaggio orante, e quindi in comunicazione con il divino) era estremamente forte, tanto forte da condizionare non solo quel primo idoletto del Khawlān, ma anche, più tardi, le statuette sudarabiche del „periodo antico“ e, più tardi ancora, quelle del „periodo medio“.

Possibile, ci si domanderà, che lo stile della statuaria sudarabica trovi le sue origini in quella dell'età del Bronzo? Siamo innanzitutto sicuri di aver seguito una traccia giusta?

A comprovarci che il percorso da noi seguito non dev'essere errato, sono venute recentemente altre cinque statuette in granito, che assomigliano molto a quella di Banī Sulayḥ. Tre sono state rinvenute dalla Missione Archeologica Russa nel Wādī 'Idim in Ḥadramawt (Sedov e Sakkaf in st.) e due sono state recentemente sottoposte alla mia attenzione dal Dr. 'Alī M. 'Abd al-Qawī, direttore generale di Musei yemeniti. Di queste ultime, la prima, proveniente dalla zona di Al-Jūbah (fig. 4), è già stata pubblicata — in una foto poco leggibile — nell'ultima pagina di copertina di una breve guida in arabo del nuovo Museo Nazionale di Ṣan'ā' (OGAB 1987) e la seconda, rinvenuta nella regione del Jawf, è inedita (fig. 5).

Tutti questi pezzi mostrano caratteri tematici e stilistici simili e costituiscono insieme una classe scultorea (del tutto ignota sino a qualche anno fa) che va classificata come la più antica conosciuta nello Yemen. La derivazione delle statuette „degli antenati“ da questa classe è, a parer mio, ben evidente. Basta osservare le coincidenze iconografiche e stilistiche che ci sono, ad esempio, tra l'„antenato“ in piedi della figura 2 e i due idoletti in granito delle figure 4 e 5. Ma anche nell'insieme bisogna dire che le somiglianze tra i due gruppi sono forti. La forma squadrata delle spalle, il collo largo dal quale si stacca il rilievo triangolare del volto con le ampie orbite, il naso lungo sulla piccola bocca, la posizione delle braccia (da notare che nelle statue dell'età del Bronzo le mani non s'incontrano mai sul davanti, a riprova che gli avambracci dovevano intendersi protesi in avanti) e soprattutto la suddivisione della figura, per mezzo di una specie di cintura, in due parti nettamente distinte, di cui quella superiore (con testa e busto) è lunga quasi il doppio di quella inferiore (gambe), sono caratteri che indubbiamente legano le due classi di oggetti.

Nella statuaria antropomorfa sudarabica la parte bassa delle statue resterà sempre nel rapporto di circa un terzo rispetto all'altezza totale della persona, anche quando la sagoma delle gambe avrà fatto ormai la sua definitiva comparsa. Si è sempre detto che le statuette „degli antenati“ rappresentano personaggi seduti, ma questo — sebbene in molti casi sia senz'altro vero — non può valere in senso generale. Il modulo stilistico, nato per ragioni non tanto facili da ricostruire (ma che certo doveva essere legato alla specificità funzionale delle statuette), si mantenne inalterato nelle sue proporzioni, anche a rischio di far sembrare seduti personaggi che invece erano in piedi, e anche a costo di far apparire sproporzionate le più evolute statuette del „periodo maturo“.

E' così che, ad esempio, ammirando le belle statuette dei tre sovrani ausaniti del museo di Aden (CIASA, II 2: 307, 311, 315), restiamo interdetti dal contrasto che c'è tra questa persistente sproporzione nelle misure somatiche e le figure piene e curate di questi personaggi, attribuiti dalle iscrizioni ad un periodo relativamente tardo (I sec. a.C. — I sec. d.C., secondo J. Pirenne). Il contrasto diventa ancor più stridente nel caso della più recente delle tre statue, quella del re Yaṣduq'īl Fari'um Sharah'at, nella quale sono ormai ben evidenti quegli influssi greco-romani, che via via diverranno predominanti nell'ultima fase dell'arte sudarabica (fase che per questo potremmo chiamare „di decadenza“).

Le iscrizioni con i nomi delle persone raffigurate, che compaiono quasi sempre nei piedistalli delle statuette più tarde (ma che sporadicamente avevano cominciato

a far la loro comparsa anche in quelle „degli antenati“), ci informano sulla funzione che avevano tali sculture. Il loro valore era semplicemente quello di sostituire la presenza reale dei personaggi rappresentati. Tale valore poteva esser destinato a fini culturali (adorazione e preghiera) o a fini funerari (continuazione della vita dopo la morte).

Ci resta difficile ammettere che questa funzione fosse in vigore sin dall'età del Bronzo. Vi sono infatti nelle statuette di quel periodo alcuni caratteri che, per quanto d'interpretazione non proprio sicura (come le pieghe di grasso visibili nella parte bassa della statua femminile dal Wādī 'Idim, che farebbero pensare alla figura della *magna mater*, o la forma che richiama il glande nella parte bassa della scultura di Banī Sulayḥ), sembrerebbero ricollegarsi piuttosto ad un culto della fertilità. Si può invece ritrovare, forse, un filo conduttore, per quanto riguarda appunto la funzione, con qualcosa di radicalmente diverso. Può quasi sembrare assurdo, data la forte differenza cronologica, ma i più immediati e naturali confronti ideologici, e quindi anche iconografici, si ritroverebbero nella Mesopotamia di periodo sumerico (III mill. a.C.).

Le numerose statuette di oranti, ad esempio, dal tempio di Abu a Tell Asmar, o le altre dal tempio ovale di Khafājah, o anche quelle da Mari (Frankfort 1970⁴: 45 sgg., figg. 39-43, 52-57) sono infatti concettualmente così vicine alle nostre, che non si può non pensare ad un qualche collegamento. Osservandone le convergenze, ci verrebbe addirittura da dire che l'idea e lo schema iconografico generale della statuaria sudarabica siano da collocarsi in una tradizione artistica che — senza nemmeno tante evoluzioni ed intermediazioni — debba trarre ispirazione dalla produzione artistica del periodo protodinastico sumerico.

C'è da dire, tuttavia, che, così come sembrano indiscutibili i rapporti, altrettanto nelle due produzioni appaiono nette le differenze. A guardar meglio infatti, ci si accorge subito che qualcosa di diverso c'è. Ed è qualcosa di molto importante.

Il rapporto dimensionale tra tronco e gambe è nelle figure umane mesopotamiche esattamente l'opposto di quello che vediamo nelle statuette sudarabiche. Le gambe là sono lunghe quasi il doppio del busto, mentre qui sono lunghe pressappoco la metà. Questo vorrebbe dire che le rappresentazioni sudarabiche, pur seguendo nel merito una tradizione proveniente dalle regioni della Fertile Mezzaluna, avrebbero adottato nel metodo un modello di origine diversa, che è, come si è visto, di provenienza locale. E questo corrisponde molto bene al nuovo quadro che l'archeologia sembra darci oggi sull'origine degli Stati sudarabici (de Maigret, in st.).

Se è vera la nostra ipotesi che i Regni nacquero, diciamo intorno al 1200 a.C., dal progressivo sedentarizzarsi ai piedi delle montagne yemenite di genti nomadi che da secoli avevano girovagato nei deserti interni della Penisola, non c'è tanto da stupirsi se in queste culture sudarabiche si ritrovano idee e concetti, testimonianze e reminiscenze propri di culture anche molto più antiche e lontane, con le quali evidentemente tali genti (forse prima di diventar nomadi?) erano state una volta a contatto. Un bagaglio di tradizioni, di origine soprattutto mesopotamica, che nel mondo dei nomadi doveva esser stato tenuto gelosamente vivo sull'onda della memoria; un repertorio figurativo che si era tramandato attraverso opere d'arte minori, come le figurine (di legno, d'argilla, etc.) e i graffiti rupestri. Una volta consolidato il processo di sedentarizzazione, generi d'arte maggiori, come la statuaria in pietra e la stessa architettura, ebbero finalmente modo d'estrinsecarsi. E ciò non

poteva avvenire se non secondo i metodi ed i canoni stilistici che i nuovi arrivati trovarono in uso presso le culture dell'età del Bronzo che ormai da quasi due millenni abitavano nelle montagne dello Yemen.

Una conferma dell'esistenza nel repertorio figurativo sudarabico di antiche reminiscenze mesopotamiche ci viene anche da una classe di particolari figurazioni che si trovano incise nei templi del Jawf. Chiamate convenzionalmente „*banāt 'Ād*“, dal nome che i Beduini danno alle figurine femminili che vi appaiono spesso rappresentate, tali incisioni erano già state notate nel secolo scorso da J. Halévy nel portale del tempio di Kharibat Hamdān, l'antica Haram (Halévy 1872: 30), e furono pubblicate per la prima volta in fotografia da A. Fakhry (1951-2, III: pls LXII-LXIII).

La composizione con cui si presentano tali graffiti è molto particolare. I disegni riempiono completamente la facce più in vista dei pilastri e delle porte dei templi, articolandosi in lunghi pannelli figurati nei quali si susseguono e si sovrappongono più registri di motivi ripetuti geometricamente. Ammirando le decorazioni dei due portali d'entrata dei templi esterni di Kharibat Hamdān e di As-Sawdā' (Nashān), si ha l'impressione, osservando la fitta e intricata composizione, di trovarsi di fronte quasi ad una specie di broccato che, finemente ed elegantemente ricamato, pare ricoprire gli stipiti e gli architravi delle entrate (Breton 1990).

Tra i motivi di animali (stambecchi, struzzi, serpenti, antilopi, etc.) che si ripetono, compaiono anche singoli pannelli con immagini umane. Le più frequenti riguardano una fila di figure femminili stereotipe viste di fronte e separate tra loro (le „*banāt 'Ād*“ appunto). Ma non mancano pannelli con scene più libere e ariose. In una foto di una lastra da Ma'īn, gentilmente offertami dal Prof. Christian Robin, si vedono ad esempio alcuni uomini che, in atteggiamento ieratico e accompagnati dal suono delle cetre, sfilano in processione (Audouin in st.) (fig. 6). Sono questi ultimi gli unici motivi che dimostrano un carattere narrativo. Per il resto si tratta solo di simboli che, ripetuti e giustapposti sino a trasfigurare in un ricercato valore ornamentale il loro originario significato, giungono purtuttavia a farci risentire l'armonia interiore di cui era pervaso quell'antico, complesso mondo concettuale.

Il significato dei vari motivi iconografici ed il senso generale di queste opere hanno fatto molto discutere. Per alcuni sarebbe in queste incisioni simbolizzata la caccia sacra (Serjeant 1976; J. Ryckmans 1976), per altri sarebbero qui illustrati alcuni dei rituali specifici del tempio (Pirenne, in CIASA, I: 260). Per il momento le nostre conoscenze del culto sudarabico sono ancora troppo scarse per permetterci di comprendere il reale valore semantico di questi disegni sulla pietra, e ci pare più utile soffermarci su alcuni aspetti che, anche se più esteriori, sembrano assai interessanti ai fini del tema che stiamo trattando.

Innanzitutto vediamo che, anche in questo caso, sono presenti influenze mesopotamiche. I singoli motivi iconografici trovano infatti riscontri, di nuovo, nella produzione sumerica del periodo protodinastico. Le teorie di stambecchi, i serpenti intrecciati, i personaggi maschili in processione, i suonatori di arpe, sono tutti motivi comuni nei rilievi, negli intarsi, nella glittica di quell'area e di quel periodo. Per renderci conto meglio di questo stretto rapporto, basterà per esempio avvicinare le figure delle scene di Qarnāw (Ma'īn) con quelle del famoso stendardo di Ur (Frankfort 1974⁴: fig. 77). Anche il gusto di riempire per intero gli spazi è facilmente ravvisabile nell'arte sumerica: si osservino per un confronto i sigilli del cosiddetto stile „a broccato“, o quelli — sempre protodinastici, ma di poco più tardi — in cui

le figure degli animali rampanti si sovrappongono incrociandosi pur di non lasciare spazi vuoti nel campo figurativo (Frankfort 1970⁴: 77 sgg.).

A quando sono databili le incisioni del Jawf? Certamente ad un periodo molto antico. La conferma è arrivata di recente dopo gli scavi francesi del tempio esterno di As-Sawdā'. J.-F. Breton ha trovato, inserita tra i registri decorati del portale d'entrata del tempio, un'iscrizione in cui un certo Ab'amar Ṣadīq dice di aver costruito il tempio di 'Athtar (Breton 1990). I caratteri di tale iscrizione si dimostrano assai arcaici; addirittura più antichi di quelli utilizzati dai primi *mukarrib* sabei a noi noti (Yatha'amar Bayyin bin Sumhu'alī e Karib'il Watar bin Dhamar'alī) che, secondo l'ipotesi più probabile, dovrebbero aver regnato intorno al 700 a.C. Ancor più interessante è il fatto che — come osserva ancora Breton — Ab'amar Ṣadīq costruì questo tempio riutilizzando numerosi blocchi decorati che appartenevano ad una fase precedente. Ciò significa che la tradizione di incidere queste particolari figurazioni sui pilastri e gli stipiti dei templi doveva avere origini davvero molto antiche, antecedenti forse alla stessa entrata in uso della scrittura monumentale. Siamo di fronte quindi ad una delle più antiche forme espressive dell'arte sudarabica, ed in essa sono ancora ravvisabili le singole componenti iconografiche, stilistiche e tecniche che più tardi s'integreranno a formare i caratteri originali e distintivi dell'arte del „periodo maturo“.

L'uso dei simboli come elemento base del quadro compositivo è prevalente in questa fase più antica. Questo è confermato anche da una tavoletta in argilla trovata a Yalā, e databile all'VIII-VII sec. a.C., che esprime la propria funzione per mezzo di una pura e semplice sommatoria di simboli (Antonini in st.). Vien fuori da questo un tratto fondamentale del modo di pensare sudarabico — molto vicino a quello rilevato da A. Caquot a proposito del pensiero religioso (1970) —, e cioè che, essendo lo spirito e non i sensi il tramite per la percezione del divino, vi era una concezione individuale, soggettiva del soprannaturale. Nell'esigenza di dover esprimere in termini oggettivi l'idea del trascendente non si poteva far altro, quindi, che ricorrere a dei simboli. Il tempio era un luogo di culto comunitario, e le figurazioni destinate a comparire sulla sua entrata dovevano esprimere il denominatore comune dei molteplici sentimenti religiosi individuali. Il simbolo era quindi il mezzo convenzionale di obiettivazione delle innumerevoli ed inesprimibili concezioni spirituali individuali, e, in quanto convenzionale, la sua validità doveva essere indiscussa. Ecco, quindi, che l'iconografia del simbolo veniva pescata nel vaso dei retaggi aviti, nel prezioso campionario nel quale da tempo immemore erano gelosamente conservati i modelli necessari al linguaggio dell'immagine; modelli che, nei tanti secoli in cui gli antenati dei Sabei avevano girovagato nel deserto, erano restati vivi grazie al loro continuo disegno sulle rupi o sulla sabbia; modelli che si erano conservati come reminiscenze di contatti che risalivano sino ai tempi della Mesopotamia sumerica.

Tanto nella statuaria, quanto nell'arte del graffito su pietra, mi pare quindi si possano cogliere elementi comuni sia circa l'origine dei motivi ispiratori, sia circa lo sviluppo dei moduli figurativi. Le due forme espressive si differenziano nettamente, invece, per quanto riguarda la funzione. Benché, infatti, sia la statuaria che il disegno nascano per la necessità di esprimere un particolare sentimento religioso, la prima va intesa piuttosto come forma d'arte soggettiva, fatta per il singolo: come tale, rappresenta nel modo più puro e genuino il pensiero religioso individuale. Il secondo, invece, va inteso meglio come forma d'arte oggettiva, fatta per la comunità: come

tale ci presenta un sentimento religioso mediato dalle esigenze di rese convenzionali a tutti comprensibili. Mentre nelle statue si avverte la voce dello spirito, nelle incisioni figurate si sente piuttosto parlare la mente.

Il passaggio tra il disegno inciso e il rilievo scultoreo è documentato da una lastra riprodotta da J. Pirenne (CIASA I, 2: 269 sg.) e da alcuni pezzi da Mārib, ancora offertimi in fotografia dal Prof. Robin (fig. 7). Gli stessi motivi delle „*banāt 'Ād*“ appaiono qui evidenziati dall'abbassamento dei piani di fondo, ciò che dona al quadro l'aspetto quasi di un'opera al traforo. Questi pezzi rappresentano il tramite per un'evoluzione verso i classici rilievi — giuntici in numerose lastre frammentarie — in cui stambecchi, antilopi, bucrani, etc., sovrapposti e in fila, delimitano un quadro centrale recante un'iscrizione incisa (Fakhry 1951-1952, III: tav. XXXVII: A; CIASA I, 2: 315-323, 391-402). Si hanno esempi in questa categoria in cui il rilievo assume un vero e proprio modellato quasi a tutto tondo, come in una stele dal Museo Borély di Marsiglia (Pirenne 1955: tav. VIb), dimostrando un affrancamento ormai definitivo dai legami tecnici e stilistici di partenza. Ma c'è da dire che, nonostante l'evoluzione della tecnica e della composizione, sono ravvisabili anche in questi rilievi gli stessi principi funzionali dei disegni delle „*banāt 'Ād*“. In ambedue i casi, infatti, i motivi figurati, disposti in cornice, hanno il compito di introdurci — annunciandocene l'importanza con la potenza ineguagliabile del loro valore simbolico — verso il centro d'attrazione principale, che è l'interno del tempio nel caso dei graffiti del Jawf, e che è la dedica iscritta nel caso dei rilievi su lastra. Certo nei rilievi più tardi i motivi iconografici appaiono molto semplificati, e la cornice è ridotta ormai a puro e semplice elemento decorativo. Ma non dobbiamo dimenticare l'origine, il principio ispiratore: solo così riusciremo a capire il vero significato di un'arte figurativa che spesso è stata definita soltanto, e a torto, „come arte eminentemente decorativa“ (Pirenne 1961: 910).

Da quel che s'è detto, quindi, il rilievo sembra originarsi come attributo esplicitante il carattere sacro del tempio. Esso si afferma così in stretta connessione con l'architettura (si vedano, ad esempio, anche i gocciolatoi e le lastre sacrificali con protomi taurine) (Rathjens e von Wissmann 1932: 54, fig. 27). Questo spiega il copioso ricorrere di motivi di chiara origine architettonica nel repertorio iconografico sudarabico (dentelli, false finestre, motivo „a persiana“, etc.) (Rathjens 1953: 69, fig. 63). Tutta la scultura del „periodo maturo“ ne è pervasa, e non solo i pezzi direttamente collegati con l'architettura, come ad esempio i capitelli (Bossert 1951: 1263-1265), ma anche quelli da essa più lontani, come ad esempio il mobilio in pietra (*ibid.*: 1275-1278) o gli incensieri (*ibid.*: 1279-1281).

Lo stesso percorso tecnico-stilistico visto nella statuaria si può osservare anche nelle stele funerarie. La figurazione che sovrasta l'iscrizione con il nome del defunto si limita nelle stele più antiche al piatto rilievo di un volto umano (Bossert 1951: 1312, 1315). La forma triangolare del viso, gli occhi, la bocca piccola, il naso sottile e lungo richiamano molto da vicino le statue „degli antenati“. Come nella statuaria e nei rilievi le stele tendono in seguito a sviluppare il modellato. Così alla stregua di statue sono da considerarsi gli altorilievi che compaiono nelle stele di „periodo maturo“: sia le bellissime protomi taurine (CIASA, I, 507-516), che le figure della „dea“ Dhāt Himyam (Pirenne 1960: tavv. XIV-XV) tendono infatti a fuoruscire dalla lastra di pietra, restandovi unite solo per ricordare il valore ultraterreno che proprio la pietra, aveva ai fini del culto dei morti.

J. Pirenne osservava che „le statue si originano dalle stele, che rappresentano l'anima del defunto“ (CIASA, II: 309). E in tal senso vanno intese le teste incastrate in una nicchia rettangolare, come ad esempio quelle che in gran numero riuscì a vedere (e a fotografare) W. Philipps in un magazzino di Mārib durante la sua spedizione del 1951-2 (1955: foto a fronte di p. 238). Il significato della pietra è, nel sentimento dei Sudarabici, d'importanza assai particolare. Lo dimostra, tra l'altro, il fatto che, anche in un periodo particolarmente tardo, alcune stele compaiono completamente lisce quasi per meglio esaltare il senso intrinseco del materiale (CIASA, II: 363-366).

La pietra. Effettivamente l'arte sudarabica nasce nella pietra. Il suo lento svilupparsi ed il suo pieno manifestarsi avvengono in relazione al travagliato sforzo che l'immagine compie per liberarsi dalla pietra. Le statue, si è visto, nascono da un ciottolo. Materia e forma sono talmente legati negli idoli dell'età del Bronzo, che la loro prima tenue differenziazione pare davvero il momento in cui la vita nasce dalla natura, il magico attimo in cui l'umano nasce dal divino. Poi, dopo la nascita, la crescita. Negli „antenati“ il rapporto materia/forma è già cambiato di molto a favore della forma. E molto di più cambierà con le statuette classiche degli „oranti“. Ma l'impronta della pietra-madre resterà sempre, e, legando le forme in una logica di massiccia staticità, donerà un timbro di squisita originalità a tutta la statuaria.

Anche l'arte del rilievo, come quella delle statue, è intimamente legata alla pietra. La sua origine, come si è visto, è nei graffiti rupestri, dove la pietra è presa a testimone non deperibile del rapporto magico esistente tra l'uomo e la natura. Il passaggio dalle rupi ai monoliti dei templi pare logico. Anche perché non è escluso che i grandi pilastri, così caratteristici nell'architettura sudarabica, possano derivare dai gruppi di betili che ancora si trovano nei deserti arabi. Vi è indubbiamente un intimo rapporto mistico tra ciò che significano le montagne, le rocce e le pietre, e ciò che l'uomo poteva su di esse, o con esse, rappresentare.

Il legame tra arte e pietra nell'arte sudarabica è così forte, che l'avvento e la diffusione di statue in bronzo segnano di fatto la fine della sua più genuina fase di originalità espressiva.

Vediamo però ora di definire un po' meglio la cronologia delle fasi artistiche che abbiamo detto „antica“ e „matura“, anche se ovviamente a questo riguardo non si può che restare, ancora, nel campo dell'estremamente generico.

Adottando uno schema di cronologia alta, porremo in un periodo precedente il 1200 a.C. (data da noi scelta convenzionalmente quale inizio della sedentarizzazione dei Sudarabici nello Yemen) tutti quei documenti artistici che sembrano precedere il vero e proprio manifestarsi dell'arte sudarabica (gli idoli, i graffiti rupestri e i betili, dai quali dovettero originarsi rispettivamente la statuaria, il rilievo e le stele). L'effettiva nascita dell'arte sudarabica dovrebbe quindi situarsi nel corso del lungo periodo che potremmo chiamare della „protostoria sudarabica“ (c. 1200-700 a.C.) quando fecero la loro comparsa le statuette „degli antenati“, i disegni incisi delle „*banāt 'Ād*“ e le stele con i volti. Tale fase, che per l'arte abbiamo chiamato „periodo antico“, continuò anche nel periodo dei *mukarrib* di Saba (c. 700-400 a.C.), quando — sembra — dovette però verificarsi il passaggio dai disegni figurati al rilievo scultoreo. Questa fase è stata da noi detta anche „formativa“ in quanto, nel corso di essa, si vede che le varie categorie artistiche (non dobbiamo dimenticare in questo anche l'architettura) stanno pian piano assumendo una loro piena e completa espres-

sività. Il traguardo di un compiuto sviluppo sarà raggiunto nel successivo periodo dei „re di Saba“ (secoli IV–I a.C.), quando i Regni di Ma‘īn, Qatabān e Ḥaḍramawt si affermarono come forti Stati indipendenti. Per la storia dell’arte è in questa fase che portremmo parlare di un „periodo maturo“.

Dopo (più o meno con l’inizio dell’era volgare), entriamo nella „fase tarda“, che — ovviamente attraverso stadi evolutivi interni, ancora tutti da studiare — durerà sino all’avvento dell’Islam. Il suo inizio va fatto coincidere con l’entrata in scena dell’elemento himyarita, quando cioè sempre più si affermarono i traffici marittimi con il mondo mediterraneo (Müller 1987). Questa fase dell’arte potrebbe anche esser definita „di decadenza“, in quanto si vedono ormai esaurite le più genuine potenzialità artistiche locali, e si riscontrano sempre più abbondanti motivi iconografici e stilistici esterni (ellenistici prima, romani e persiani poi).

Non possiamo qui negare, tuttavia, che di influenze mediterranee ce n’erano già state anche nei periodi più antichi. Ma è interessante notare che esse si erano verificate soprattutto in categorie di oggetti non propriamente congeniali all’arte sudarabica, come, appunto, la statuaria in bronzo. In questo senso sarebbe quindi preferibile parlare di importazioni, piuttosto che di influenze. Ricordiamo in proposito il famoso guerriero in bronzo trovato da R.A.B. Hamilton nel Wādī Jirdān, che va inteso a tutti gli effetti come un’opera peloponnesiaca del VI sec. a.C. (Pirenne 1955: 71, tav. X, b-b’), o l’ancor più nota statua in bronzo di Ma‘dikarib rinvenuta dagli Americani nell’Awwām di Mārib, che, dato il gusto locale, potrebbe essere stata fusa da artisti stranieri in Sudarabia tra la fine del V e l’inizio del IV sec. a.C. (Garbini 1966: 64). L’importazione, o l’imitazione locale, di oggetti greci in periodo „maturo“ è confermato del resto anche dalle monete (Hill 1915), che cominciano a fare la loro apparizione in Arabia meridionale a partire dal III sec. a.C.

Ma, come dicevo, si può affermare che sino al I sec. a.C. l’arte sudarabica tende a mantenere inalterati i suoi caratteri distintivi, grazie al conservatorismo imposto dai propri forti, peculiari antecedenti formativi. E solo cercando di penetrare in tali presupposti culturali, diventerà possibile per noi capire il senso e spiegare l’originalità di questa autentica, ed essenzialmente astratta, espressione d’arte.

BIBLIOGRAFIA

- Antonini, S., in stampa: Una tavoletta-portafortuna in terracotta dagli scavi di Ya-lā/ad-Durayb (Repubblica dello Yemen), in Proceedings of the „Arabia Antiqua“ International Conference, Roma 27 maggio – 1 giugno 1991, Simposio „Early Origins of South Arabian States“.
- Audouin, R., in stampa: Étude du décor des temples des Banāt ‘Ād, in Proceedings of the „Arabia Antiqua“ International Conference, Roma 27 maggio – 1 giugno 1991, Simposio „Early Origins of South Arabian States“.
- Bossert, H., 1951: *Altsyrien. Kunst und Handwerk in Cypern, Syrien, Palästina, Transjordanien und Arabien von den Anfängen bis zum völligen Aufgehen in der griechisch-römischen Kultur (Die ältesten Kulturen des Mittelmeerkreises, 3)*, Tübingen, pp. 97–105, figg. 1252–1403.
- Breton, J.-F., 1990: *Le temple de ‘Athtar d’As-Sawdā’, Sanaa.*

- Caquot, A., 1970: Les religions des Sémites occidentaux: Les Arabes du Sud, in *Histoire des religions*, I, Encyclopédie de la Pléiade, pp. 348–355.
- CIASA, 1977–1986: Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Corpus des inscriptions et antiquités sud-arabes, 6 voll., Louvain.
- Cleveland, R.L., 1965: An Ancient South Arabian Necropolis, Objects from the Second Campaign (1951) in the Timna' Cemetery (Publications of the American Foundation for the Study of Man, IV), Baltimore.
- Conti Rossini C., 1927: Dalle rovine di Awsàn, Dedalo, VII, pp. 727–754.
- de Maigret, A., 1990: The Bronze Age Culture at Ḥawlān at-Ṭiyāl and Al-Ḥadā (Republic of Yemen) (IsMEO Reports and Memoirs, 24) Roma.
- , in stampa: I dati degli scavi yemeniti per un'ipotesi sull'origine della cultura sudarabica, in Proceedings of the „Arabia Antiqua“ International Conference, Roma 27 maggio – 1 giugno 1991, Simposio „Early Origins of South Arabian States“.
- Doe, B., 1971: Southern Arabia, London.
- Fakhry, A., 1951–1952: An Archaeological Journey to Yemen (March-May 1947), 2 voll., Il Cairo.
- Frankfort, H., 1970⁴: The Art and Architecture of the Ancient Orient, Harmondsworth.
- Garbini, G., 1966: La datazione della statua sudarabica di Ma'adkarib, OA, 5, pp. 59–65.
- Grohmann, A., 1958: Arabia e Arabici preislamici, centri e tradizioni, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, I, Roma, coll. 476–499 e 499–523.
- , 1963: Arabien (Kulturgeschichte des Alten Orients, III. Abschnitt, IV. Unterabschnitt in *Handbuch der Altertumswissenschaft*, München.
- Halévy, J., 1872: Rapport sur une mission archéologique dans le Yémen, JA, 19, pp. 1–98.
- Hill, G.F., 1915: The Ancient Coinage of Southern Arabia, London.
- Jamme, A., 1956: Les antiquités sud-arabes du Museo Nazionale Romano, Monumenti Antichi dell'Accademia Nazionale dei Lincei, 43, pp. 1–118.
- Müller, W.W., 1987: Outline of the History of Ancient Southern Arabia, in W. Daum, Yemen. 3000 Years of Art and Civilisation in Arabia Felix, Innsbruck/Frankfurt, pp. 49–54.
- OGAB, 1987: Organizzazione Generale per le Antichità e le Biblioteche della Repubblica Araba Yemenita, Al-Āthār. Kalimāt wa-suwar (opuscolo pubblicato per l'inaugurazione del Museo Archeologico di Ṣan'ā), Ṣan'ā.
- Phillips, W., 1955: Qataban and Sheba. Exploring Ancient Kingdoms on the Biblical Spice Routes of Arabia, London.
- Pirenne, J., 1955: La Grèce et Saba. Une nouvelle base pour la chronologie sud-arabe, Paris.
- , 1961: Arabie préislamique, in *Histoire générale de l'Art*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, vol. I, pp. 900–929.
- , 1960: Notes d'archéologie sud-arabe, I: Stèles à la déesse Dhāt Ḥimyam (Ḥamīm), Syria, 37, pp. 326–347.

- Rathjens, C., 1953: Sabaeica, Bericht über die archäologischen Ergebnisse seiner zweiten, dritten und vierten Reise nach Südarabien (Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde in Hamburg, XXIV) I. Teil: Der Reisebericht, Hamburg.
- , 1955: Sabaeica, Bericht über die archäologischen Ergebnisse seiner zweiten, dritten und vierten Reise nach Südarabien (Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde in Hamburg, XXIV) II. Teil: Die unlokalisierten Funde, Hamburg.
- Rathjens, C. e von Wissmann, H., 1932: Vorislamische Altertümer (Rathjens – v. Wissmannsche Südarabien-Reise, Band 2; Hamburgische Universität. Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde, Band 38, Reihe B. Völkerkunde, Kulturgeschichte u. Sprachen. Band 19), Hamburg.
- Ryckmans, J., 1976: La chasse rituelle dans l'Arabie du Sud ancienne, in Al-Bahit, Festschrift Joseph Henninger (Studia Instituti Anthropos, 28), Bonn, pp. 259–308.
- Sedov, A. e As-Sakkaf, A., in stampa: Stone Idols from Wādī 'Idim (Inner Ḥaḍramawt), Yemen. Studi archeologici, storici e filologici sull'Arabia meridionale, vol. 1, Roma.
- Segall, B., 1955: Sculpture from Arabia Felix. The Hellenistic Period, *AJA*, 59, pp. 207–214.
- Serjeant, R., 1976: South Arabian Hunt, London.













