

PUBLICA

Linguaggi Grafici
DECORAZIONE

a cura di

Enrico Cicalò, Francesca Savini, Ilaria Trizio

P V B L I C A

COMITATO SCIENTIFICO

Marcello Balbo
Dino Borri
Paolo Ceccarelli
Enrico Cicalò
Enrico Corti
Nicola Di Battista
Carolina Di Biase
Michele Di Sivo
Domenico D'Orsogna
Maria Linda Falcidieno
Francesca Fatta
Paolo Giandebiaggi
Elisabetta Gola
Riccardo Gulli
Emiliano Ilardi
Francesco Indovina
Elena Ippoliti
Giuseppe Las Casas
Mario Losasso
Giovanni Maciocco
Vincenzo Melluso
Benedetto Meloni
Domenico Moccia
Giulio Mondini
Renato Morganti
Stefano Moroni
Stefano Musso
Zaida Muxi
Oriol Nel.lo
João Nunes
Gian Giacomo Ortu
Rossella Salerno
Enzo Scandurra
Silvano Tagliagambe

Linguaggi Grafici

La serie Linguaggi Grafici propone l'esplorazione dei diversi ambiti delle Scienze Grafiche e l'approfondimento di campi specifici capaci di far emergere nuove prospettive di ricerca. La serie indaga le molteplici declinazioni delle forme di rappresentazione grafica e di comunicazione visiva, proponendo una riflessione collettiva, aperta, interdisciplinare e trasversale capace di stimolare nuovi sguardi e nuovi filoni di indagine. Ciascun volume della serie è identificato da un lemma, che definisce al contempo una categoria di artefatti visivi e un campo di indagine, che si configura come chiave interpretativa per la raccolta di contributi provenienti da ambiti culturali, disciplinari e metodologici differenti, che tuttavia riconoscono nei linguaggi grafici un territorio di azione e di ricerca comune.

COMITATO EDITORIALE

Enrico Cicalò
Francesco Cotana
Amedeo Ganciu
Valeria Menchetelli
Marta Pileri
Andrea Ruggieri
Francesca Savini
Andrea Sias
Ilaria Trizio
Michele Valentino

PUBLICA

Linguaggi Grafici
DECORAZIONE

a cura di

Enrico Cicalò, Francesca Savini, Ilaria Trizio

Enrico Cicalò, Francesca Savini, Ilaria Trizio (a cura di)

Linguaggi Grafici. DECORAZIONE

© PUBLICA, Alghero, 2022

ISBN 978 88 995 86 29 4

Pubblicazione Dicembre 2022

Questo volume è stato pubblicato grazie al finanziamento del fondo di Ateneo per la ricerca 2020 dell'Università degli Studi di Sassari.

PUBLICA

Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica

Università degli Studi di Sassari

WWW.PUBLICAPRESS.IT



INDICE

- 12 **I linguaggi grafici della decorazione:
ragioni, funzioni, evoluzioni e definizioni**
Enrico Cicalò, Francesca Savini, Ilaria Trizio
- 30 **I linguaggi grafici della decorazione:
temi, sguardi ed esperienze**
Enrico Cicalò, Francesca Savini, Ilaria Trizio

GEOMETRIE

- 48 **La sfida delle restrizioni.
La decorazione a matrice geometrica tra didattica e ricerca visuale**
Edoardo Dotto
- 70 **Dal geometrico al figurativo: i linguaggi della decorazione
nella cattedrale di Messina (XVI-XX secolo)**
Adriana Arena
- 92 **Variazioni sul tema. Dai rosoni del duomo di Milano:
forma, costruzione e proliferazione nei *pattern* chiusi**
Michela Rossi, Giorgio Buratti
- 120 **Intrecci amalfitani.
Decorazioni fra contaminazioni e geometrie**
Ornella Zerlenga, Margherita Cicala, Rosina Iaderosa
- 148 **Geometria e figurazione nelle decorazioni murarie
di Tozeur e Nefta (Tunisia)**
Daniele Colistra

- 166 **Scritture in codice.
Decorazioni berbere nella regione maghrebina**
Marinella Arena, Paola Raffa
- 186 **Geometria e ornamento come identità culturale. Valenze estetiche
e formali della decorazione nell'architettura islamica**
Barbara Messina

RILIEVI

- 214 **In dialogo tra spazio e decorazione:
la Fonte della Rivera all'Aquila**
Luca Vespasiano, Stefano Brusaporci
- 236 **Le decorazioni marmoree della basilica
nella vecchia Ashkelon**
Laura Aiello
- 254 **Palazzo Imperiale a Genova: il decoro di una facciata
cinquecentesca nell'angusto tessuto medievale**
Gaia Leandri
- 274 **Il linguaggio grafico-simbolico del Garage Musmeci di Catania.
Rilievo digitale e modellazione 3D per la valorizzazione
e la divulgazione delle decorazioni architettoniche di facciata**
Graziana D'Agostino
- 292 **Oltre la visualità delle superfici.
Decorazioni parietali del *Palau* Carcassona ad Alghero**
Michele Valentino, Andrea Sias, Marta Pileri
- 310 **Geometria e natura: l'apparato decorativo
del piano di facciata di Casa Bartoli a Trieste**
Silvia Masserano, Veronica Riavis

TASSONOMIE

- 334 ***New Liberty*. Composizione e rappresentazione di un *pattern***
Valentina Castagnolo, Antonia Valeria Dilauro, Anna Christiana Maiorano

362 **L'ornamento nei soffitti di Giuseppe Poggi.
Analisi grafica e geometrica dei disegni d'archivio**
Francesco Cotana

390 **Le grottesche di Sant'Anna dei Lombardi, a Napoli.
Analisi geometrica dell'apparato decorativo
nello spazio architettonico**
Virginia Miele, Marco Saccucci, Assunta Pelliccio

TECNICHE

416 **Il linguaggio decorativo in ambito romano:
lettura e analisi del disegno dei pavimenti musivi**
Sabrina Acquaviva

442 **La decorazione nella stereotomia
dell'area mediterranea nel Rinascimento**
Antonio Calandriello

470 **Tavole di progetto per decorazioni in stucco.
Un'analisi iconografica di disegni tra Settecento
e Ottocento in Basilicata**
Giuseppe Damone

494 **Pitture murali e graffiti a Milano per l'immagine della città
decorata. La pratica otto-novecentesca dell'ornato e le sue radici
neorinascimentali nelle scuole professionali: tradizioni, repertori
e modelli di studio**
Matteo Giuseppe Romanato

522 **La decorazione ceramica nell'architettura. L'esperienza umbra
fra tradizione storica e innovazione contemporanea**
Valeria Menchetelli

INTERPRETAZIONI

556 **Il Monetiere del Museo dei Brettii e degli Enotri di Cosenza:
dalla decorazione analogica alla narrazione digitale**
Francesca Fatta, Andrea Marraffa

- 584 **Decorazione strutturale e struttura decorativa:
il rinnovato valore della tecnica del merletto**
Sara Conte, Valentina Marchetti
- 606 **Il design della superficie:
la decorazione nel *product design***
Flora Gaetani
- 624 **Disegni di luce.
L'illuminazione artificiale come decorazione
dell'architettura**
Nicolò Sardo
- 654 **Decorazione e arte della cucina:
rappresentazione grafica del gusto e del sapore**
Maurizio Marco Bocconcino, Mariapaola Vozzola

SUPERFICI

- 684 **Pelli disegnate e indelebili decori del corpo**
Massimiliano Ciammaichella, Laura Farroni
- 710 **La pelle, tessuto dell'abitare.
La natura esperienziale della superficie
nell'architettura contemporanea**
Valerio De Caro
- 730 **Linguaggio grafico e struttura decorativa
nella produzione tessile modernista
di **Anni Albers****
Stefano Chiarenza
- 752 **Il disegno delle decorazioni nell'abbigliamento
e nell'architettura dell'antica Pompei.
Permanenze e variazioni**
Nicola Pisacane, Alessandra Avella
- 770 **Il bagno decorato:
intima estetica di uno spazio domestico**
Giovanna Ramaccini

RAPPRESENTAZIONI

- 798 **Le targhe ceramiche di INA-Casa:
tra arte, architettura e spazio urbano**
Sonia Mollica
- 814 **La decorazione nei tombini giapponesi.
Rappresentazione, iconografia e spiritualità**
Cristiana Bartolomei, Caterina Morganti
- 834 ***“You paint the wall, you make it look beautiful”*.
Aspetti performativi e implicazioni politiche
della decor-azione sui muri e in contesti frontalieri**
Andrea Masala
- 854 **Il carattere come motivo decorativo,
dai capilettera al *lettering***
Manuela Piscitelli
- 878 **Comunicazione ed estetizzazione nei poster
di Alfons Mucha: alcune note sul rapporto tra arte
e pubblicità nella Parigi di fine Ottocento**
Marcello Scalzo
- 894 **Elementi di grammatica e sintassi decorativo-ornamentale
di Alfons Mucha**
Vincenzo Cirillo, Riccardo Miele
- 926 **Marc Chagall alla Metropolitan Opera di New York:
opera d’arte o ‘puro ornamento’?**
Ludovico Baldelli

Geometria e figurazione nelle decorazioni murarie di Tozeur e Nefta (Tunisia)

Geometry and Figuration in the Wall Decorations of Tozeur and Nefta (Tunisia)

Daniele Colistra

Università Mediterranea di Reggio Calabria

Dipartimento Architettura e Territorio

daniele.colistra@unirc.it



decorazione parietale
pattern geometrici
decorazione islamica
Tozeur
Nefta

wall decoration
geometric patterns
Islamic decoration
Tozeur
Nefta

Il tema di questo studio è l'analisi grafica dei pattern geometrici presenti nei paramenti murari delle città-oasi di Tozeur e Nefta, ubicate ai margini settentrionali del lago salato Chott el Jérid (Tunisia). Il sistema costruttivo tradizionale in uso in questa regione desertica prevede murature in terra cruda mista a paglia, confezionata in mattoni (*adobe*) o riversata direttamente in un cassero ligneo (*pisé*), rivestite su entrambi i lati con mattoni di argilla cotti al sole e successivamente in forno, posati in leggero aggetto rispetto al piano della facciata. L'uso esclusivo del laterizio come elemento decorativo rappresenta un forte limite alla figurazione; un'ulteriore limitazione è costituita dal fatto che i mattoni vengono sempre disposti in linea con i filari, e quindi esclusivamente in orizzontale e/o in verticale. Da ciò deriva che le linee inclinate nel disegno possono essere ottenute solo tramite lo sfalsamento dei mattoni stessi, e pertanto hanno un andamento seghettato.

Tutte le facciate esterne e interne delle abitazioni tradizionali presentano pannelli decorativi, soprattutto in corrispondenza degli ingressi e sul fronte esterno dei *bortals*, sottoportici caratteristici di entrambe le città. L'estrema semplicità del mattone non ha limitato la realizzazione di innumerevoli motivi decorativi, generati a partire da figure elementari che, attraverso variazioni, hanno permesso lo sviluppo di un vocabolario formale estremamente ricco. Le figurazioni in uso a Nefta e a Tozeur, città-oasi distanti solo 25 chilometri, sono le stesse, a eccezione di un particolare disegno denominato *zarbiya*, presente solo a Nefta.

Losanga e ottagono sono le figure da cui derivano quasi tutti i pattern (tranne lo *shetrouàni*, fascia orizzontale, e la colonna verticale), attraverso operazioni di sezione, rotazione e ribaltamento. Il motivo

The study of the geometric patterns characteristic of the wall faces present in the oasis cities of Tozeur and Nefta, located on the northern edge of the salt lake Chott el Jérid (Tunisia), is the theme of this paper. The traditional construction system in use in this desert region of Tunisia includes brickwork in raw earth mixed with straw, packed in bricks (*adobe*) or poured directly into a wooden formwork (*pisé*), covered on both sides with clay bricks baked in the sun and then in the oven. Brick as a decorative element is laid slightly protruding from the plane of the masonry. The exclusive use of brick represents a limit to figuration; a further limitation is constituted by the fact that the brick is always placed in line with the wall texture, and therefore exclusively horizontally and/or vertically. From this it follows that the inclined lines in the drawing can only be obtained by staggering the bricks themselves and have a serrated pattern.

All the external and internal facades of traditional houses have complex decorative panels, especially at the entrances and on the external front of the *bortals*, characteristic porticoes of both cities. The extreme simplicity of the brick has not limited the creation of countless decorative motifs, generated from elementary figurations which, through variations, allowed the development of an extremely rich formal vocabulary. The figures used in Nefta and Tozeur, oasis-cities only 25 kilometers away, are the same, except for a particular design called *zarbiya*, present exclusively in Nefta.

Almost all the patterns derive from the rhombus and the octagon (except the *shetrouàni*, horizontal band, and the vertical column), through operations of section, rotation, and overturning.

a spina di pesce, ad esempio, può essere considerato come composto da una porzione di losanga, mentre quello denominato *bu habibi* è composto da un rombo in rilievo (*maqrudha*) sezionato secondo l'asse orizzontale e ripetutamente giustapposto.

Dal punto di vista figurativo, possiamo individuare nove pattern che fanno riferimento a elementi presenti nella vita quotidiana dell'oasi: tre raffigurano il cammello, due il serpente, uno la cesoia, uno l'usignolo (più precisamente: il suo nido) e due la palma. I restanti sono figurazioni astratte.

Attraverso l'analisi geometrica condotta a partire dagli elementi geometrici minimi, lo studio delle modalità aggregative e la ricostruzione del processo di astrazione che ha portato alla formalizzazione dei pattern che raffigurano elementi reali, abbiamo provato a definire un metodo di lettura adatto allo studio delle decorazioni parietali presenti nelle due città-oasi dello Chott el Jérid.

The herringbone pattern, for example, can be considered as composed of a portion of rhombus; the one called *bu habibi* is composed of a rhomboid shape (*maqrudha*) sectioned along the horizontal axis and repeatedly placed side by side. From a figurative point of view, we can identify nine patterns that refer to elements present in the daily life of the oasis: three depict the camel, two the snake, one the shear, one the nightingale (more precisely: its nest) and two the Palm. The rest are abstract figurations.

The method applicable to the study of the wall decorations present in the two main city-oases of the Chott el Jérid was developed starting from the geometric analysis of the minimal elements; this was followed by the study of aggregative methods and the reconstruction of the abstraction process that led to the formalization of the patterns that represent real elements.

Premessa. Il problema della figurazione nella cultura Islamica

Secondo un luogo comune abbastanza diffuso, la religione islamica proibisce la realizzazione, l'uso e la diffusione delle immagini. Anche se il *Corano* non fa alcun cenno al divieto di rappresentazioni figurative, ma suggerisce solo di "evitare le pietre idolatriche" (Sura V, 90), esistono diverse raccolte di *hadit* (gli scritti che la tradizione attribuisce al profeta Maometto, redatti fra il IX e il X secolo) che le bandiscono con fermezza, specie negli arredi e negli spazi destinati alla preghiera, al fine di evitare qualsiasi rischio di idolatria (Naef, 2011, pp. 13-21). Gli *hadit* sono interpretati in modo diverso all'interno delle comunità islamiche, con posizioni molto diversificate fra fondamentalisti, che idealizzano le prassi del passato, e modernisti, che le adattano alle differenti condizioni della vita contemporanea (Lacunza Balda & Albano, 2003).

L'estrema varietà di contesti geografici e temporali in cui la cultura islamica si è diffusa (dalla Spagna all'Indonesia, attraverso quindici secoli), ha prodotto atteggiamenti nei confronti delle immagini che vanno dal rigore più estremo (in generale nel Maghreb e nella penisola arabica) a una maggiore tolleranza (India, Persia) (Thoraval, 2003). Nei contesti di maggiore apertura, la rappresentazione di oggetti inanimati è ammessa su cuscini, tappeti e oggetti destinati a essere calpestati o a giacere sul terreno; al contrario, quella di esseri viventi è esclusa, per evitare che l'artista possa – anche involontariamente – competere con il creatore. In estrema sintesi, possiamo dire che la rappresentazione figurativa è ammessa in casi eccezionali (immagini 'sottomesse', cioè calpestabili, che riproducono soggetti privi di vita); ma più in generale l'arte islamica predilige le rappresentazioni non figurative, in ossequio a un'estetica basata sul 'principio dell'inverosimiglianza', ossia sulla possibilità di produrre immagini a condizione che non pretendano di creare l'illusione della realtà (Grabar, 1973, 2000).

Grazie ai rapporti diretti col Medio Oriente e l'Africa greco-romana, l'Islam eredita e rivitalizza le tecniche e i motivi decorativi dell'arte classica. In particolare, rielabora e sviluppa le decorazioni a matrice geometrica, applicate all'architettura (pavimentazioni, portali, decorazioni parietali, elementi morfostrutturali) e a un gran numero di oggetti di uso comune (libri, tappeti, ceramiche, oggetti metallici) (Wilson, 1988; Van Roojen, 2009). Dalle matrici geometriche più semplici, ereditate dalla cultura tardo-antica, si

Fig. 1
Facciata decorata in corrispondenza di un *bortal* a Nefta (fotografia di M. Giovannini).

Fig. 2
Una strada della medina di Nefta (fotografia dell'autore).

Fig. 3
Confezionamento dei mattoni nell'oasi di Nefta (fotografia dell'autore).



passa a motivi sempre più complessi, basati su tracciati singoli, sovrapposti, intrecciati o roto-traslati (Bourgoin, 1879; Critchlow, 1976; Angell, 1985; Field, 1998; Van Roojen, 2004; Broug, 2006; Sutton, 2007). Anche le decorazioni più astratte, però, a volte alludono a una figurazione; ciò può avvenire in base a un rapporto prevalentemente mimetico (un fiore, una stella, una palma) o basato su un simbolismo che rimanda alla cosmologia (le stagioni, i pianeti e gli astri, il cielo e la terra ecc.).

A Nefta e Tozeur, due città-oasi ubicate a circa 25 km di distanza sulla sponda settentrionale dello Chott el Jérid, si è sviluppato un particolare sistema decorativo basato esclusivamente sul mattone in argilla (figg. 1, 2). Come vedremo nel prosieguo, l'uso di un elemento dalla geometria estremamente semplice (parallelepipedo) permette di ottenere configurazioni estremamente complesse e prevalentemente astratte che però, in alcuni casi, suggeriscono figurazioni riconducibili a oggetti, vegetali e animali.

Il mattone, elemento base delle decorazioni nelle facciate di Tozeur e Nefta

Il sistema costruttivo più antico in uso nelle due città-oasi prevede la realizzazione di murature in terra cruda mista a paglia, confezionata in mattoni (*adobe*) o riversata direttamente in un cassero ligneo (*pisé*). A volte i blocchi di *adobe* sono intervallati da un impasto di frammenti di mattoni misti a malta di argilla; in tempi più recenti, la tendenza è quella di realizzare le murature esclusivamente con quest'ultima tecnica. I muri hanno al loro interno, ogni metro circa, rudimentali catene verticali e orizzontali, realizzate con tronchi in legno di palma o di albicocco.

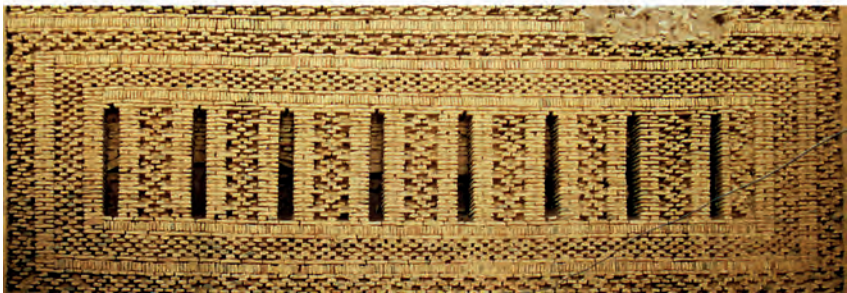
La percentuale di argilla rispetto agli inerti magri (sabbia) nel confezionamento dei mattoni è variabile nelle due città e a seconda delle stagioni; oscilla da un minimo di 1:3 fino a un massimo di 1:1 (Mrabet, 2004). Dal punto di vista figurativo, ciò determina esclusivamente una leggera differenza cromatica nel prodotto finito: tendente al rosso negli impasti con maggiore percentuale di argilla, al giallo in quelli in cui prevale la sabbia.

L'argilla viene mescolata agli inerti e all'acqua in una fossa, lasciata riposare fino a 24 ore, poi impastata manualmente in modo da rendere la miscela il più possibile fine e omogenea. Successivamente viene versata in cornici parallelepipedo, vere e

Fig. 4
Facciata interamente decorata e decorazione in corrispondenza di una finestra (fotografia di M. Giovannini).

Fig. 5
Esempi di *tiag* (fotografia di D. Spataro).

Figg. 6, 7, 8
Bortal a Nefta (fotografia dell'autore).



proprie casseforme. Le cornici sono chiamate *fard* a Tozeur e *zoz* a Nefta; differiscono, oltre che per le dimensioni, per il fatto che il *zoz* è a cassa doppia e, pertanto, permette di ottenere due mattoni alla volta. Un sinonimo di *fard* e *zoz*, in uso sia a Nefta che a Tozeur, è *gualéb*; esso, per estensione, indica anche il disegno ornamentale realizzato in mattoni (Mrabet, 2004).

Le dimensioni del mattone sono leggermente variabili a seconda del luogo di produzione e del tipo di prodotto finito, che di conseguenza assume un nome diverso. I mattoni più diffusi sono i seguenti (Mrabet, 2004, p. 20):

- mattone *arbi* di Tozeur: $19 \times 9 \times 3$ cm;
- mattone *arbi* di Nefta: $20 \times 10 \times 4,5$ cm;
- mattone *souri* di Tozeur: $20 \times 10 \times 5$ cm;
- mattone *kboul* di Tozeur: $20 \times 10 \times 4$ cm.

Dopo circa 24 ore di essiccazione al sole (48 in inverno) in orizzontale, il mattone viene rifinito a mano dagli eccessi di argilla e nuovamente essiccato per uno o più giorni in verticale (fig. 3); infine viene cotto nel forno per 15-18 ore a una temperatura che va dai 500 e i 900 gradi (variabile a seconda delle dimensioni e delle caratteristiche dell'impianto).

Nella fase di posa in opera, i mattoni sono disposti di testa (*rass*) o di coltello (*madd*); la disposizione in foglio è rarissima. Pertanto, sarà l'alternanza della disposizione di testa o di coltello, unitamente alla sporgenza dei mattoni stessi rispetto al piano della muratura, a determinare la varietà delle trame decorative.

La tecnica costruttiva denominata *shkouka* avviene posando prima quattro file di mattoni esterni su entrambi i lati, e poi versando l'impasto di riempimento; oppure, in alternativa, disponendo il riempimento in piccole quantità, man mano che si dispongono i mattoni. I giunti hanno spessori diversi: minore fra mattoni della stessa fila e maggiore fra un filare e l'altro.

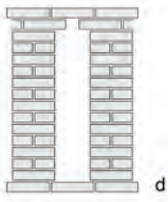
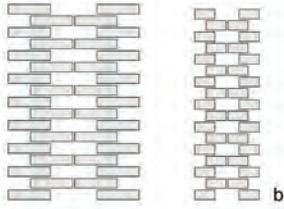
Le decorazioni sono collocate in corrispondenza delle bucaure (fig. 4), a contornare le *tiàg*, feritoie ai piani superiori delle abitazioni prive di infisso, praticate allo scopo di far circolare l'aria (fig. 5); ma è soprattutto nei *bortal* (volumi chiusi soprastanti un portico) e nei piani superiori delle facciate interne ed esterne delle abitazioni che i paramenti murari raggiungono i massimi livelli di complessità e ricchezza (figg. 1, 6-8). "Nei *bortal* la composizione è organizzata a partire da un decoro, solitamente attorno a una finestra, intorno a cui si definiscono cornici con motivi diversi" (Raffa, 2021, p. 43). Nelle abitazioni

Fig. 9

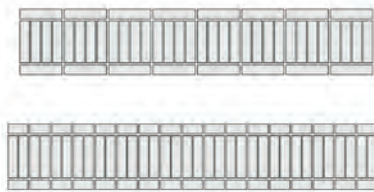
Cellule decorative a linee orizzontali e verticali (elaborazione grafica dell'autore).

Figg. 10, 11

Facciata decorata con coronamento a denti di sega (fotografia di M. Giovannini).



0 10 20 cm



più povere, il paramento in mattoni è solo sull'esterno, nelle facciate visibili dalla strada.

La trama, come già detto, si ottiene collocando il mattone in oggetto rispetto alla superficie del muro; ciò determina ombre (e, quindi, disegni) sempre mutevoli nel corso della giornata e permette di avere sempre una porzione del muro protetta dai raggi solari, migliorando le prestazioni termiche dell'edificio.

Invarianti geometriche e modalità di aggregazione

Tutte le decorazioni di Tozeur e Nefta, anche le più complesse, nascono dall'aggregazione di *pattern* estremamente semplici; inoltre, visto che l'unico elemento costruttivo è il mattone parallelepipedo, qualsiasi disegno può essere costituito esclusivamente da frammenti di linea retta, ossia gli spigoli del mattone.

Le variazioni sono innumerevoli. Abdellatif Mrabet (2004) individua 33 motivi legati alla tradizione asserendo che tutti gli altri disegni costituiscono variazioni più recenti e, pertanto, non dovrebbero essere considerati appartenenti al repertorio figurativo della regione. In questa sede ci interessa soprattutto descrivere le cellule geometriche elementari e alcune modalità di aggregazione che, sviluppate nelle due direzioni del piano, possono portare a molteplici varianti.

Per semplicità, per effettuare il ridisegno delle cellule elementari abbiamo considerato un mattone di dimensioni pari a $4,5 \times 9,5 \times 20$ cm; per ogni cellula è stato proposto il disegno sia con i mattoni disposti di testa che con i mattoni disposti di coltello. Ovviamente, se una cellula prevede l'uso di mattoni sia di testa che di coltello, avremo un unico disegno. Abbiamo quindi raggruppato le cellule secondo criteri geometrici omogenei.

Linee orizzontali e verticali

I mattoni in oggetto possono essere disposti in modo da definire un disegno uniforme su superficie piana, con giunti allineati su file/colonne alternate (fig. 9a); oppure, più frequentemente, con giunti sfalsati (fig. 9b). Nel primo caso, la tessitura viene denominata *damma* a Tozeur, *kharbga* a Nefta.

Per gli elementi verticali, la cellula più semplice è la colonna (fig. 9c), utilizzata sia per i montanti di porte e finestre che per realizzare le *tiàg* (figg. 5, 9d).

Fig. 12

Cellule decorative a linee inclinate (elaborazione grafica dell'autore).

Fig. 13

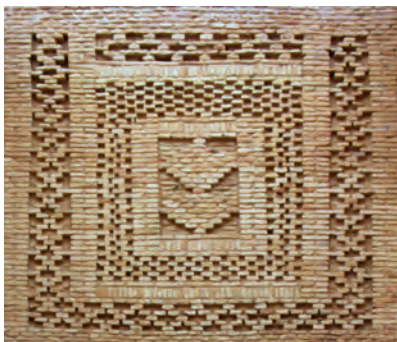
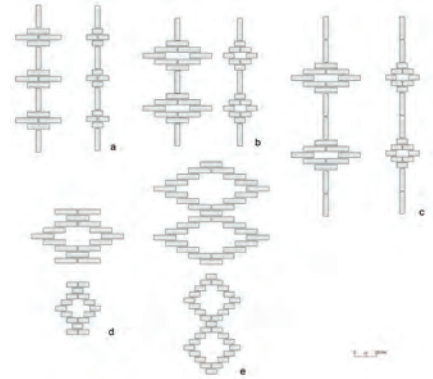
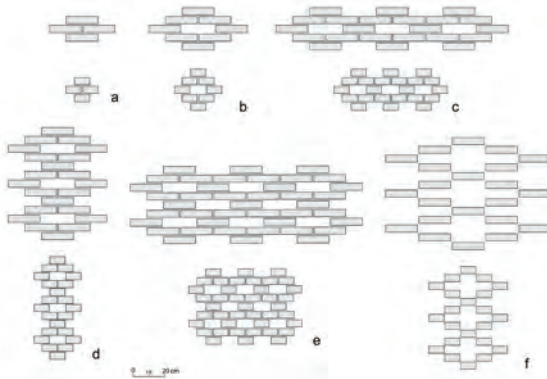
Facciata decorata con motivo a *muquasun* (fotografia di M. Giovannini).

Figg. 14, 15

Cellule decorative a losanga (elaborazione grafica dell'autore).

Fig. 16

Esempi di decorazione a losanga (fotografia di M. Giovannini).



Per gli elementi orizzontali (cornici, fasce marcapiano ecc.), il motivo più diffuso è detto *shetrouàni* (fig. 9e); esso si compone di quattro mattoni in foglio in verticale compresi fra due di testa in orizzontale (oppure due in foglio fra due di testa); se si usa l'*arbi* di Tozeur, i mattoni verticali possono arrivare a 5 o, riducendo lo spessore della malta, addirittura a sei. Un ulteriore elemento orizzontale, usato generalmente come ideale 'mensola' per un elemento morfostrutturale leggermente sporgente, è denominato *bù habibi* (usignolo); il suo disegno, composto da cinque mattoni, rimanda all'immagine del nido di questo volatile (figg. 7, 9f). A coronamento degli edifici si usa spesso un altro motivo ornamentale a denti di sega, ottenuto ruotando i mattoni a 45° intorno all'asse orizzontale (figg. 1, 5, 10, 11).

Linee inclinate

Le linee inclinate si ottengono disponendo i mattoni in modo digradante (fig. 12). Ovviamente, l'inclinazione e la lunghezza del segmento si modificano variando il numero dei mattoni e l'aggetto degli stessi. Se un segmento inclinato viene specchiato secondo un asse orizzontale, si ottiene un motivo denominato *hnesch*, serpente (figg. 12a-12c). Se il segmento inclinato viene specchiato sia secondo l'asse orizzontale che secondo quello verticale, si ottiene un motivo detto *muquasun*, cesoia (figg. 12d, 13, 17).

Losanga

Le losanghe rappresentano uno sviluppo dei motivi a linea inclinata, e possono essere sia piene che vuote. Il numero minimo di mattoni per ottenere una losanga è 4 (figg. 7, 14a), 8 se vuota (figg. 6, 14b). Essa può essere ripetuta serialmente in orizzontale (fig. 14c), in verticale (fig. 14d) o in entrambe le direzioni (fig. 14e). Come già detto, i giunti possono essere allineati oppure sfalsati (fig. 14f); ciò non pregiudica la stabilità della costruzione, perché l'allineamento riguarda solo gli elementi sporgenti, mentre il resto della muratura risulta apparecchiato correttamente mediante l'uso di mezzi mattoni.

Le losanghe possono essere anche inframezzate con uno o due mattoni disposti in verticale (figg. 15a-15c), oppure in orizzontale (fig. 15d). La losanga può essere composta da un numero maggiore di mattoni, con effetti molto diversi dal punto di vista formale (figg. 13, 15e, 16 al centro). Se piena, la forma romboidale prende il nome di *maqrùdha* (fig. 16 a sinistra).

Fig. 17

Esempi di decorazione a losanga e a *muquasun* (fotografia di M. Giovannini).

Fig. 18

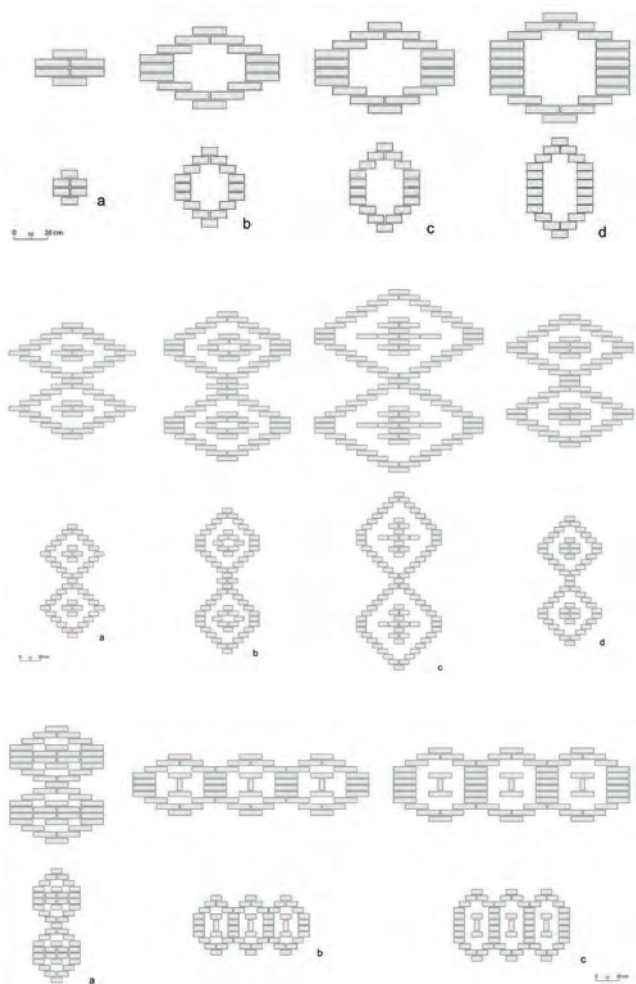
Cellule decorative a ottagonato (elaborazione grafica dell'autore).

Fig. 19

Aggregazione di cellule decorative a losanga e ottagonato (elaborazione grafica dell'autore).

Fig. 20

Motivi decorativi *ghemal* (elaborazione grafica dell'autore).



Ottagono o ghurfa

Come la losanga, anche l'ottagono costituisce uno sviluppo della linea inclinata, che in questo caso è raccordata a una colonnina di due o più mattoni (fig. 18). La forma ottagonale, denominata *ghurfa* (camera) può essere piena o vuota (fig. 4 a sinistra); il numero minimo di mattoni è sei (fig. 18a). Come la losanga, anche l'ottagono può essere composto da un numero diverso di mattoni sia per quanto riguarda l'altezza delle colonnine che la lunghezza dei segmenti inclinati (figg. 18b-18d); anche la sporgenza, e di conseguenza l'inclinazione, può variare, con conseguenze evidenti dal punto di vista del disegno complessivo.

Aggregazioni

Le aggregazioni di motivi elementari ampliano ulteriormente il repertorio formale di decorazioni a disposizione del capomastro. Ne riportiamo alcuni a titolo esemplificativo.

- losanga all'interno di losanga (fig. 19a);
- losanga all'interno di ottagono (fig. 19b);
- losanga doppia all'interno di ottagono (fig. 19c);
- ottagono all'interno di ottagono (fig. 19d).

Il motivo decorativo denominato *ghemal*, ossia fila di cammelli, consiste in una camera ottagonale con lati verticali molto pronunciati (quattro-sei mattoni e oltre) ed è molto frequente (figg. 1, 10, 11, 20a-20c). Ovviamente, l'interno può contenere ulteriori elementi, a seconda delle dimensioni del vuoto.

Un altro motivo molto frequente, soprattutto in corrispondenza del traverso delle porte, dei portoni d'accesso alle abitazioni o dei varchi dei *bortàl*, ma anche come coronamento dei prospetti, è quello che richiama la foglia della palma (*grid*); può avere al centro un elemento vuoto (per esempio un ottagono o una losanga) o pieno (*maqrùdha*) (figg. 4, 6, 21a-21c). Ovviamente le aggregazioni possono riguardare anche elementi lineari, come ad esempio una serie di losanghe in verticale che occupano una delle feritoie di un *tiäg* (fig. 21d).

Zarbiya

Lo *zarbiya* (letteralmente: tappeto) è un motivo decorativo utilizzato esclusivamente a Nefta. Ha origine da un disegno a forbice, posto al centro e replicato orizzontalmente e verticalmente. Superiormente e inferiormente è delimitato da uno *shetrouàni*, mentre ai lati da una colonnina (fig. 22). Intorno allo *zarbiya* possono

Fig. 21

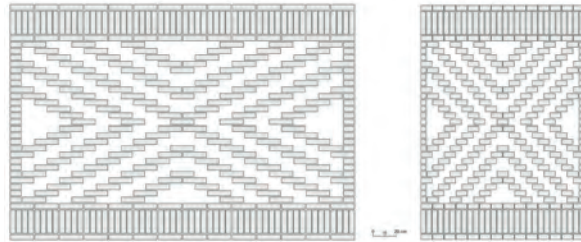
Motivi decorativi *grid*, *maqrùdha* e a losanga in corrispondenza di *tiäg* (elaborazione grafica dell'autore).

Fig. 22

Motivi decorativi *zarbiya* (elaborazione grafica dell'autore).

Fig. 23

Architettura moderna di Nefta che riproduce, in modo semplificato, un motivo tradizionale a *ghurfa* (foto dell'autore).



essere disposti altri motivi decorativi, in modo da inquadralo in una o più cornici. Di solito lo *zarbiya* e la cornice si estendono all'intera facciata e, quindi, consiste sempre in un pannello unico, non giustapponibile.

Conclusioni. Ipotesi figurative

Le limitazioni nell'uso delle immagini nella cultura islamica, che nella Penisola Arabica e nel Maghreb si è rivelata particolarmente rigida, non hanno impedito ai popoli della regione dello Chott el Jérid di sviluppare codici decorativi che, pur se geometrici, hanno comunque un elevato grado di figurazione. Lo dimostrano le numerose denominazioni che fanno riferimento ad animali ed oggetti presenti nella vita quotidiana.

La palma è il simbolo di prosperità per eccellenza: fornisce cibo e legname e, in quanto simbolo dell'oasi, rappresenta la possibilità di vivere in un luogo di per sé inospitale. Le cesoie sono uno strumento connesso alla palma; servono a potarla e a rinvigorirla, rendendola più produttiva. Il cammello è il simbolo del commercio della vita carovaniera; la sua raffigurazione sui prospetti delle case ha un valore apotropaico, di protezione per gli abitanti della casa (Mrabet 2004, pp. 105, 106). Anche il serpente è un simbolo che in tutti i popoli del Mediterraneo è legato alla vita e alla salute, emblema di protezione e di cura delle malattie; in posizione verticale, simboleggia la resurrezione dalla morte e la vita che si rinnova. Il nido dell'usignolo non sembra avere alcun significato simbolico, ma il disegno di questa decorazione riproduce in modo iconico la forma del nido che l'uccello costruisce sovente sui leggeri aggetti delle costruzioni.

Le popolazioni della regione desertica dello Chott el Jérid sono riuscite in questo modo a eludere le limitazioni che la cultura islamica impone alle rappresentazioni figurative, sviluppando un repertorio originale. La tecnica costruttiva tradizionale espone le costruzioni al rischio di un facile deterioramento, in particolare a causa delle forti piogge alluvionali che, pur se raramente, si abbattano con violenza sulla regione. Ciò ha determinato, negli ultimi decenni, la diffusione di strutture in calcestruzzo armato e la perdita dei saperi costruttivi delle antiche maestranze. Spesso i motivi decorativi tradizionali sono riprodotti in modo semplicistico con mattoncini di paramento, o addirittura con piastrelle colorate (fig. 23). Per motivi

essenzialmente economici, la tradizione costruttiva locale viene volgarizzata e ridotta a simulacro, senza rispettare una storia centenaria che ha reso questi luoghi un *unicum* nel panorama della cultura artistica e figurativa islamica.

Bibliografia

- Angell, I.O. (1985). *Geometric Allover Patterns*. Dover Publications.
- Bourgoin, J. (1879). *Les Eléments de l'art arabe: le trait des entrelacs*. Librairie de Firmin-Didot et Cie.
- Broug, E. (2006). *Islamic Geometric Patterns*. Thames & Hudson.
- Critchlow, K. (1976). *Islamic Patterns. An Analytical and Cosmological Approach*. Thames & Hudson.
- Grabar, O. (1973). *The Formation of Islamic Art*. Yale University Press.
- Grabar, O. (2000). Art and Culture in the Islamic World. In M. Hattstein & P. Delius (Eds.), *Islam. Kunst und Architektur* (pp. 35-43). Könemann Verlagsgesellschaft.
- Field, R. (1998). *Geometric Patterns from Islamic Art & Architecture*. Tarquin Publications.
- Lacunza Balda, J., & Albano, M. (2003). *Islam. Aspetti e immagini del mondo musulmano oggi*. Edizioni San Paolo.
- Mrabet, A. (2004). *L'art de bâtir au Jérid. Étude d'une architecture vernaculaire du Sud Tunisien*. Contraste Éditions.
- Naef, S. (2011). *La questione dell'immagine nell'Islam*. ObarraO edizioni.
- Raffa, P. (2021). *Case a Corte. Archetipi di un recinto abitato*. La scuola di Pitagora.
- Sutton, D. (2007). *Islamic Design. A Genius for Geometry*. Walker & Company.
- Thoraval, I. (2003). *Islam*. Rizzoli.
- Van Roojen, P. (2004). *Arabian Geometric Patterns*. The Pepin Press.
- Van Roojen, P. (Ed.) (2009). *Islamic Design*. The Pepin Press.
- Wilson, E. (1988). *Islamic Design*. The British Museum Press.

