

# Fori di pietra tra simbolo e ornamento

Tracce di cultura materiale sulle costruzioni della Terra di Bari  
in epoca pre-industriale

**Vincenzo Paolo Bagnato** Politecnico di Bari, Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile  
e dell'Architettura DICAR  
*vincenzopaolo.bagnato@poliba.it*

Il testo presenta un'analisi dei "fori di pietra", piccoli rosoni che in epoca pre-industriale ornavano i buchi praticati nei muri delle costruzioni al fine di fissarvi i ferri su cui legare i cavalli. I fori di pietra, intesi qui come tracce della cultura materiale della Terra di Bari, vengono inseriti nel solco del dibattito sull'ornamento, oggi nuovamente attuale, divenendo piccole, sommesse ma significative narrazioni di quella cultura della pietra che torna ad essere fondamentale per la costruzione di un rinnovato repertorio iconografico per il design contemporaneo e di un dialogo con la memoria e l'identità storica del suo contesto locale di riferimento [1].

*Ornamento, Pietra, Rosoni, Cultura materiale, Terra di Bari*

The paper presents an analysis of the "stone holes", small rosettes which in the pre-industrial age used to ornate the holes made in the external walls of the constructions with the purpose of fixing the hooks to tie the horses. The stone holes, intended here as tracks of the material culture in the Province of Bari, are included in the wake of the debate on ornament, present again, becoming small, discreet but meaningful narrations of that stone culture which returns to be fundamental for the construction of a renewed iconographic repertoire for the contemporary design and of dialogue with memory and historical identity of its reference local context [1].

*Ornament, Stone, Rosettes, Material culture, Province of Bari*

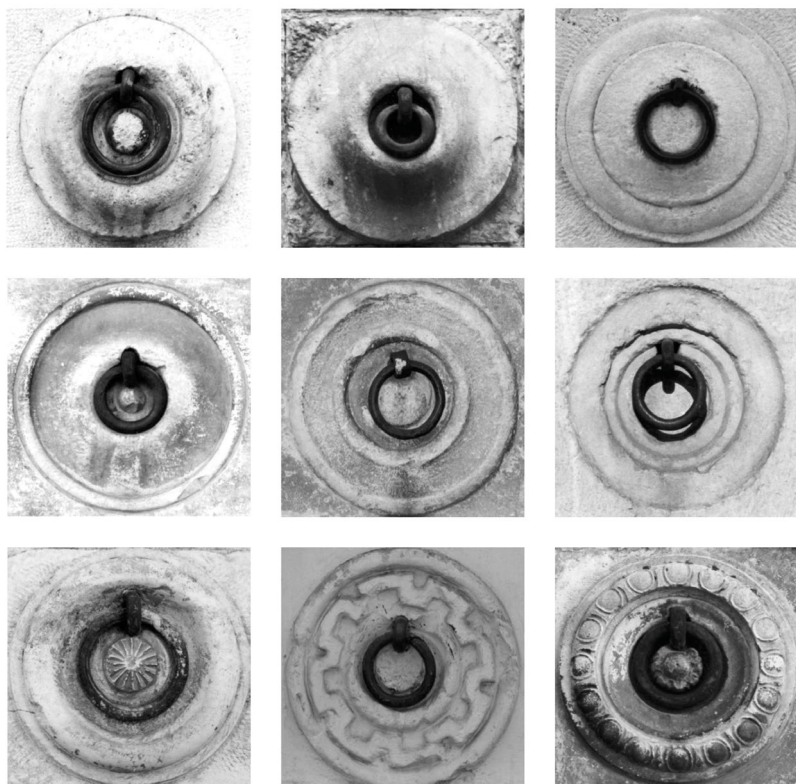
A partire dal testo *Ornamento e delitto*, scritto da Adolf Loos nel 1908 in perfetta sincronia con il raggiungimento del “punto di non ritorno” dell'estetica *Art Nouveau*, l'ornamento comincia ad essere totalmente bandito dalle forme architettoniche e da quelle degli oggetti d'uso quotidiano, in nome di un'idea di modernità che fosse espressione dell'evoluzione antropologico-culturale e spirituale di una nuova società in cui la produzione industriale sostituisce l'artigianato. L'ornamento inteso in senso loosiano, “delittuoso” in quanto foriero di inutile dispendio di energie, tempo, lavoro e soldi, è in realtà condannato nella sua duplice dimensione materiale (cioè come inutile e arbitraria trasformazione della materia) e di struttura superficiale (come elemento esteriore che cela e inganna la vera e originaria natura estetica e morfologica degli elementi architettonici e degli oggetti), ma non sempre nella sua potenzialità metaforica e simbolica (Loos, 1908).

Heinrich Tessenow in *Osservazioni elementari sul costruire* (1928) parla dell'ornamento come qualcosa che è dovunque, riconoscendo ad esso una qualità proprio in quanto lavoro artigianale (l'amore per il lavoro coincide con l'amore per l'ornamento), ma egli lo legittima solo laddove riesca ad abbandonare la sua intrinseca non-essenzialità diventando silenzioso, secondario e timido (Tessenow, 1928). La visione di Tessenow è profetica e illuminante in quanto rivelatrice del fatto che l'ornamento è un'entità che non può essere eliminata dalla struttura di una costruzione o di un oggetto, ma solo controllata nelle sue espressioni formali, anche laddove essa sia oggetto di estrema riduzione o addirittura di negazione.

Il tema dell'ornamento torna poi ad essere oggetto di dibattito intorno alla metà degli anni Cinquanta del Novecento, in un periodo semplicisticamente denominato “neo-liberty”, quando molti architetti e futuri designer, un po' per una ritrovata sensibilità per la storia e per il passato, un po' per la volontà di superare l'impasse cultural-identitaria determinata dall'ancora vivo contrasto tra l'estetica razionalista e quella organicista, tendono a restituire centralità al rapporto tra forma, costruzione e ornamento. Tra questi, Ernesto Nathan Rogers distingue laicamente tra un ornato che nega la realtà costruttiva creando sorprese e illusioni, un ornato che al contrario esalta espressionisticamente la realtà costruttiva e, infine, un ornato che estrinseca l'opera in una dimensione che va al di là della sua realtà obiettiva e strutturale, acquisendo un carattere evocativo e simbolico (Rogers, 1958).

Facendo una forzatura storiografica e bypassando l'esperienza post-moderna, in cui oggettivamente l'ornamento torna ancora una volta a rivendicare un ruolo ontologico questa volta come elemento di varietà e complessità in contrapposizione all'idea miesiana di riduzione all'essenziale, nell'epoca contemporanea si torna a parlare di ornamento ma in una prospettiva interpretativa diversa: oggi, infatti, l'attenzione per l'ornamento appare inserirsi nel quadro di un rinnovato riconoscimento di valore per il lavoro artigianale e di una nuova sensibilità per la cultura materiale dei contesti locali, diventando possibilità alternativa, per lo meno nel design, al concetto di "global brand". Ciò che avviene, in altre parole, è che all'idea di ornamento – la cui etimologia deriva dal latino *ornamentum*, *ornare*, cioè aggiungere a ciò che ha fine pratico e già assolve a esigenze funzionali al fine di conferire bellezza e quindi qualità estetica – si inserisce il concetto di "traccia", segno, documento, testimonianza, non solo di un'azione costruttiva, manuale e/o artigianale, quanto di un'attività umana inserita in una dimensione più complessa, nella sua molteplice condizione culturale e sociale di una comunità o di un popolo. Ciò porta quindi, come diretta conseguenza, a delineare un rapporto con la memoria che passa anche attraverso il recupero di piccoli oggetti, piccole forme e opere finora passate inosservate le quali, andando oltre la loro stretta valenza funzionale proprio grazie all'ornamento, divengono testimonianza di grande sapienza artistica, estetica e in definitiva culturale.

È il caso dei micro ornamenti che caratterizzano i "buchi" realizzati nelle murature delle antiche costruzioni per alloggiare i ganci metallici ai quali si fissavano le briglie dei cavalli e dei muli: "fori di pietra" che, tra storia dei luoghi e cultura materiale, appaiono come artefatti alla piccola scala, sospesi tra l'essere oggetti e particolari costruttivi, minute trasmissioni di memoria sulle superfici delle antiche costruzioni, esili testimonianze da un lato di sapienze artistiche e artigianali, dall'altro di "narrazioni di pietra" legate alla dimensione umana e sociale dei luoghi [fig. 01]; perfettamente compatibili, peraltro, con un'idea di ornamento inteso proprio come pratica artigianale e tecnica esecutiva in stretto rapporto con la materia, la cui plasticità e ricchezza narrativa ne conferiscono autonomia estetica rispetto alla costruzione (nelle sue dimensioni formali, tecniche e strutturali), indipendentemente cioè dall'essere strettamente connessi o secondariamente sovrapposti ad essa (Paris, 2006). Queste miniature di rosoni in pietra, certamente molto più modesti (sia per complessità che per dimensione) di



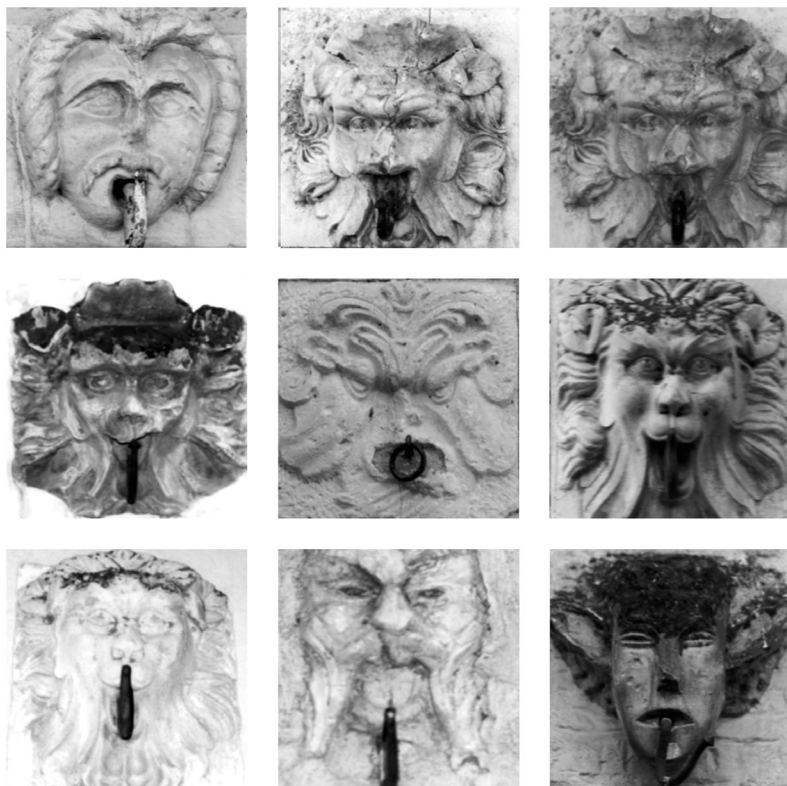
01

quelli raccontati da Carlo Antonini nel 1781 [2], sono cornici che ornavano i fori praticati nelle murature delle case, accanto alle porte d'ingresso, al fine di inserirvi ganci o anelli di ferro a cui legare briglie di cavalli o muli lasciati in strada, aventi disegni di varia natura, dalle figure geometriche più o meno complesse (cerchi, quadrati, rettangoli, stelle, sia semplici che sovrapposti, intrecciati o accostati) alle forme apotropaiche, dai mandala alle stelle di David [fig. 02].

In quanto ornamenti, queste cornici hanno una forte carica simbolica, rimandando quasi sempre ad una dimensione sacra originaria dell'Oriente estremo, e che si traduce in una fitta e complessa simbologia magica, primordiale, esoterica, scaramantica, e sebbene con minore frequenza, religiosa.

Già il foro in sé è intriso di richiami simbolici, almeno in tre diverse direzioni: aprendo l'interno all'esterno e, contestualmente, l'esterno all'interno, esso ha innanzi-

01  
Anelli su rosoni  
rotondi con  
disegno a cerchi  
concentrici.  
Foto dell'autore



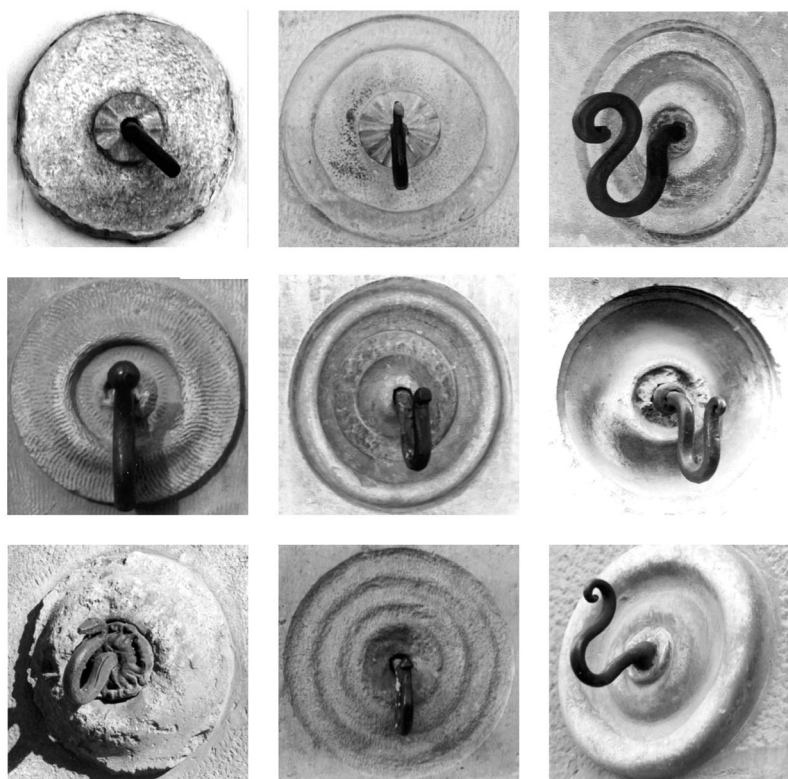
02

tutto un doppio significato legato alla paura e al fascino per l'ignoto nel suo mutare il rapporto con l'aldilà sia esso reale e concreto (l'altro lato del muro, l'immanente) che occulto (l'altro lato dell'esistenza sensibile, il trascendente); in secondo luogo, il foro è anche immagine dell'organo femminile, quindi diviene simbolo di fertilità intesa sul piano biologico come parto (nascita) dell'essere umano e sul piano psicologico-spirituale come parto (nascita) delle idee; in terzo luogo, esso è porta d'accesso a ciò che c'è dopo la morte, nella sua consolatoria valenza di ingresso al paradiso, luogo in cui la vita dopo la morte prosegue ed è migliore di quella terrena.

Anche i ferri inseriti nei fori, distinti in anelli (o catenelle) e ganci (o uncini), sono la chiara rappresentazione della forza, nel loro resistere al tirare dei cavalli, ed hanno forme diverse e mai casuali: a "S", come un serpente (simbolo esoterico) in grado di attaccare o

02  
Ganci su rosoni  
con motivi  
apotropaici.  
Foto dell'autore

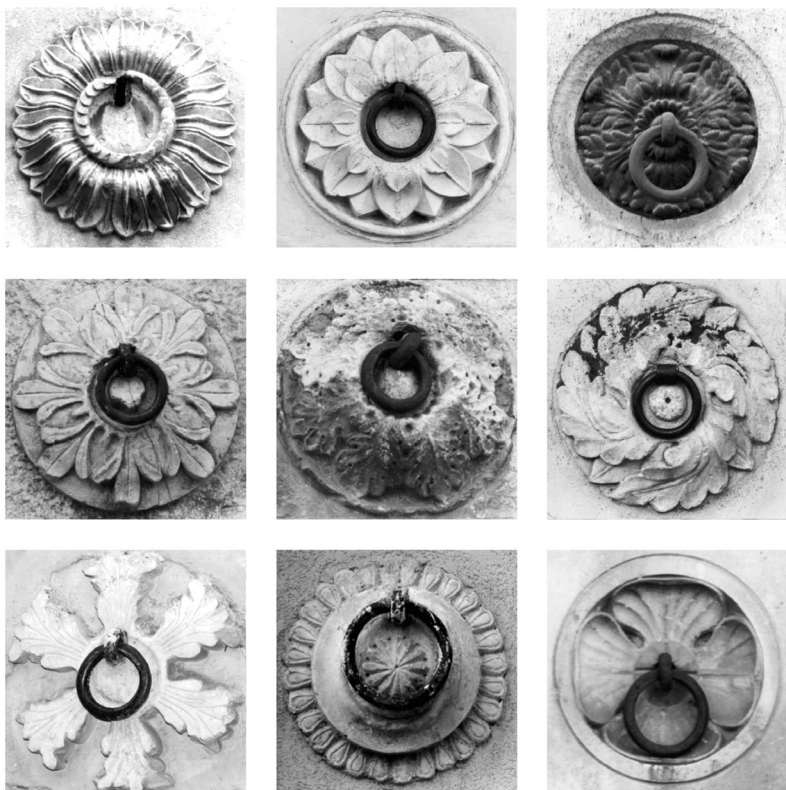
03  
Ganci a "S"  
su rosoni  
rotondi con  
disegno a cerchi  
concentrici.  
Foto dell'autore



03

minacciare un intruso [fig. 03], o ad “anello”, come un serpente che si morde la coda (*ouroboros*), simbolo del tempo ciclico e quindi di immortalità e perfezione; oppure ancora, a volte il gancio si avvolge su se stesso trasformandosi in voluta, altre volte esso è un tutt’uno con un piccolo rosone metallico a sua volta inserito all’interno del più grande rosone di pietra [fig. 04]. È forse proprio per l’intrinseca carica simbolica del foro e del ferro in esso inserito che quindi anticamente appariva oltremodo necessario ampliare questa condizione di significazione ornando la cornice del foro stesso con simboli di varia natura; simboli che peraltro rispecchiano tradizioni molto diverse (dalla cinese alla tibetana, dalla indiana alla latinoamericana) e religioni apparentemente molto lontane tra loro (dal Cristianesimo al Buddismo, dal Sufismo al Taoismo), rivelandosi trasversali a diverse culture (si pensi ad es. alla figura del quadrifoglio).

I fori di pietra quindi divengono ornamenti, ma allo stesso tempo tracce e narrazioni che, avendo sia funzione pratica che valenza semantica, unendo cioè la condizione sacra a quella profana ed essendo realizzati secondo una “prassi” (ogni foro era abitualmente realizzato con una cornice decorata), divengono elementi di design *ante litteram*, oggetti semiofori dal valore culturale ed estetico che recupera, riproduce e allunga la vita ad archetipi sommersi nella memoria inconscia della società. Ma i fori di pietra non sempre contengono coscienti significazioni simboliche: molto spesso in-



04

04  
Anelli su rosoni rotondi con disegni  
a motivi floreali. Foto dell'autore

fatti hanno mero valore estetico e ciò avviene o perché i simboli sono totalmente assenti oppure perché sono presenti ma deformati e/o svuotati del loro significato originario, come nei casi in cui provengono da archetipi molto lontani nello spazio e nel tempo perdendo il loro significato e lasciando come unica traccia il loro aspetto esteriore.

I fori di pietra sono ubicati prevalentemente sui muri esterni delle costruzioni affacciantesi sulle strade che a raggiera si dipartono dai centri urbani verso le campagne, in punti che indicano i luoghi in cui i cavalli venivano “parcheggiati”, mai centrali ma sempre in corrispondenza degli ingressi alle città. Risultano essere trasversali rispetto alla tipologia e al livello sociale delle costruzioni su cui si trovano (aristocratiche, borghesi o contadine) ma sono sempre realizzati intagliando o scolpendo la pietra e creando così concavità e complessità, aggetti e rientranze, in maniera congruente con l'apparato decorativo e con il linguaggio architettonico delle costruzioni nonché con il loro materiale (generalmente tufo o pietra calcarea), così come pressoché costante è la loro colorazione che va dal bianco al grigio, dal giallo al ruggine [3].

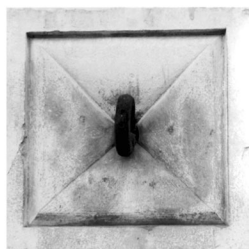
Dal punto di vista estetico-formale, nell'infinità delle possibili versioni derivanti da differenti caratteri, culture e condizioni sociali, si possono distinguere due macro-categorie principali: a forme geometriche astratte e a forme antropomorfe. Tra le prime vi sono cerchi (semplici, multipli, concentrici), quadrati, rettangoli, pentagoni, esagoni più o meno complessi, girandole, stelle a 5 o a 7 punte con una o due punte in alto, stelle di David, svastiche, pentacoli, girandole (*triskeles*), labirinti [fig. 05]. Tra le seconde ferri di cavallo, teste di cavallo, facce mostruose o sbeffeggianti, fiori da 3 a 12 petali, ombelichi (*omphalos*) [fig. 06].

Nell'insieme e nella varietà delle figure geometriche astratte, particolarmente significative sono quelle a cerchi concentrici, che presentano spesso disegni complessi a struttura radiale con 6, 7, 8, 10 e 12 raggi, o le girandole, segni di raffigurazioni aventi un significato preciso e “universale”: il sole che ruota sulla volta celeste; ancora, nei “raggi” delle girandole si possono trovare inseriti dei triangoli variamente colorati, atti a dare l'impressione del movimento, mentre i contorni delle “ruote” hanno decorazioni finalizzate a riprodurre la forza e l'intensità dei raggi solari [fig. 07]. Analogamente importante e ricorrente è la figura del mandala, costituita da forme concentriche evocative del passaggio tra diverse dimensioni, tra microcosmo e macro-



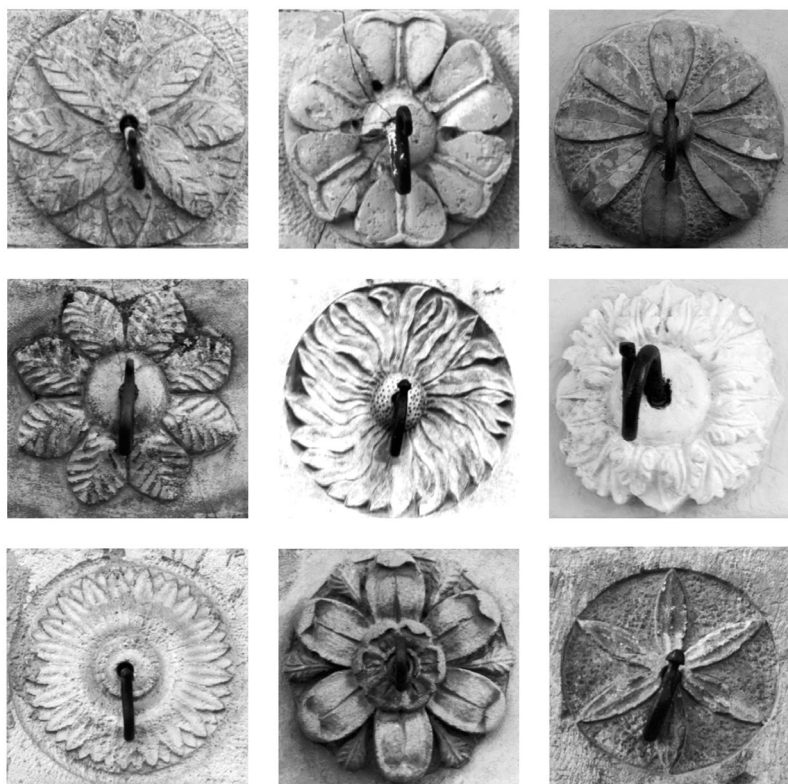
cosmo, al cui centro (simbolo del potere dell'eternità) si trova simbolicamente l'origine di tutte le forme e di tutti i processi, compresa l'origine della forma del tempo. Infine, le facce apotropaiche (tutte maschili), simili a quelle che si trovano sulle chiavi di volta degli archi dei portoni o sugli angoli dei fabbricati in capo ad una colonnina a mezzo tondo o ad una smussatura dell'angolo, rappresentano a volte cavalieri o nobili con la corona, a volte satiri con fattezze mostruose, sempre con la lingua da fuori a sbeffeggiare l'ospite non gradito, il potenziale nemico oppure lo jettatore, o ancora leoni o facce di animali fantastici.

Nell'infinita varietà di fori, rosoni traforati, piccole aperture che venivano tradizionalmente realizzate nei muri delle antiche costruzioni (ad es. quelle atte ad arieggiare gli sgabuzzini, depositi, gabinetti, armadi a muro, bugigattoli, stanzini, dispense, cantine, ecc.) i fori di pietra sono peculiari perché mai meramente decorativi, mai futili vezzi ma sempre oggetti che nascono come elementi ornamentali legati ad una funzione e ad un'attività umana e arrivano a noi attraverso la loro condizione di tracce prima e di narrazioni poi: ciò avviene peraltro non solo in quanto oggetti portatori di significato (semiofori), ma anche di etiche ed estetiche spesso dimenticate dalla progettualità contemporanea, acquisendo oggi un grande valore sociale e culturale in quanto artefatti imprescindibili nell'immenso giaci-



05  
Ganci su rosoni  
quadrati con  
disegno a motivi  
geometrici.  
Foto dell'autore

05

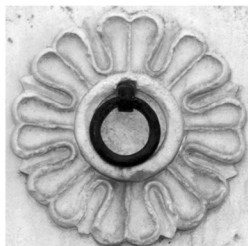
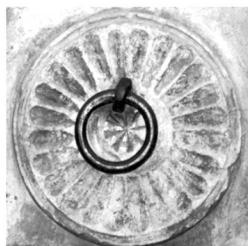


06

mento di segni della cultura materiale del nostro territorio (Fagoni, 2018).

Parafrasando il motto illuminista “dal cucchiaio alla città” e considerando che con ogni probabilità sono state realizzate dalle stesse mani che ornavano le grandi costruzioni, queste piccole cornici appartengono di diritto a quell’idea di arte totale che nell’epoca pre-industriale andava appunto “dai fiori di pietra alle cattedrali”: una visione un po’ forzosa ma senza dubbio estremamente suggestiva non solo in quanto espressione di una rinnovata riflessione sul passato che amplia la visuale percettiva rispetto all’intero ambiente costruito, ma anche e soprattutto in quanto immagine di un ritrovato interesse culturale per il futuro della nostra cultura materiale.

06  
Ganci su rosoni  
rotondi con  
disegni  
a motivi floreali.  
Foto dell'autore



Per lo meno legittima la domanda, riferita alla contemporaneità e correttamente intercettata dalla mostra dal titolo *What is ornament?* del 2019 [4], su quali siano le connessioni tra l'oggetto di design contemporaneo (nella sua triplice specificità costruttiva, produttiva e culturale) e l'estetica dei piccoli elementi della cultura materiale locale, a cui appartengono (anche) i fori di pietra.

#### NOTE

[1] Il contributo si inserisce all'interno di una ricerca più ampia, coordinata dall'autore, dal titolo: "Design e territorio nei contesti del Mediterraneo. Identità e produzione locale", finanziata con fondi FRA 2020.

[2] Ci si riferisce qui alle incisioni di Carlo Antonini (1740-1821) contenute nel primo volume del "Manuale di vari ornamenti tratti dalle fabbriche e frammenti antichi per uso e comodo dei pittori, scultori, architetti, scalpellini, stuccatori, intagliatori di pietre e legni, argentieri, gioiellieri, ricamatori, ebanisti, ecc." pubblicato per il Casaletti nel 1781, in cui compare la "serie di rosoni antichi esistenti in Roma".

[3] I fori di pietra di cui al presente saggio sono stati rilevati in Terra di Bari prevalentemente tra i comuni di Sammichele, Paolo del Colle, Triggiano, Casamassima, Acquaviva delle Fonti, Terlizzi e Bitetto e sono riconducibili ad un arco temporale che va dalla fine del Seicento fino ai primi decenni del Novecento. Il loro numero complessivo rappresenta una campionatura avente finalità analitica ma non di completezza ed esaustività rispetto all'intera casistica esistente, così come la loro datazione non è individuabile con precisione se non in relazione a quella delle costruzioni su cui si trovano.

[4] La mostra, a cura di Ambra Fabi e Giovanni Piovene, ha avuto luogo dal 3 ottobre al 2 dicembre 2019 presso il Culturgest, in seno alla V Triennale di architettura di Lisbona il cui tema generale aveva come titolo "A Poética da Razão (la poetica della ragione)".

#### BIBLIOGRAFIA

Jones Owen, *The grammar of ornament*, Londra, Bernatrd Quaritch, **1856** (ristampa anastatica 2008), pp. 504.

Loos Adolf, *Ornament und verbrechen*, **1908** (tr. it. "Ornamento e delitto", pp. 217-229, in *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 1972, pp. 373).

Tessenow Einrich, *Hausbau und dergleichen*, **1928** (tr. it. *Osservazioni elementari sul costruire*, Milano, Franco Angeli, 2016, pp. 228).

Rogers Ernesto Nathan, *Esperienza dell'architettura*, Torino, Einaudi, **1958**, pp. 348.

De Martino Ernesto, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, **1959**, pp. 205.

Kubler George, *The shape of time*, **1962** (tr. it. *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 182).

Semerari Livia, *La grammatica dell'ornamento. Arte e industria tra Otto e Novecento*, Bari, Dedalo, **1994**, pp. 128.

Paris Tonino, "L'ornamento e l'estetica degli oggetti", *diid* n. 23, **2006**. <http://www.disegnoindustriale.net/diid/ornamento-e-lestetica-degli-oggetti/>

Sennett Richard, *The Craftsman*, **2008** (tr. it. *L'uomo artigiano*, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 311).

Fagnoni Raffaella, "Da ex a next. Design e territorio: una relazione circolare basata sulle tracce", *MD Journal* n. 5, **2018**, pp. 17-27.