



Università degli Studi di Cagliari
Scuola di dottorato in Ingegneria Civile e Architettura

Dottorato di ricerca in Architettura XXVIII Ciclo
Coordinatore: prof.ssa Emanuela Abis

Punto Parola Immagine.

La genesi del simbolismo visivo nell'architettura islamica
(VII-X secolo) in rapporto alla cultura visiva occidentale.

Tesi di: Roja Ebrahimi

Tutor: Antonello Sanna
Settore disciplinare ICAR/18, ICAR/14

*Ad Abji, Shida , Kami, Aqa Salehi,
Akram, Pegah e Baba che sono
il mio saldo legame con tutto ciò
che mi rappresenta. A Jessica,
Alessia, Betty e Puccio, la mia
famiglia italiana, e ad A., il mio
divenire, con inestimabile affetto.*

Indice

- Introduzione • 7

- 1. Il dilemma della genesi • 11

- 2. La nascita e lo sviluppo dei nuovi impianti architettonici • 27
 - 2.1 La Cupola della Rocca • 42

 - 2.2 La moschee congregazionali • 44

 - 2.3 Arte del palazzo • 53

- 3. La definizione e le principali caratteristiche dell'ornamento islamico • 63

- 4. La raffigurazione bandita. Verità o luogo comune? • 89
 - 4.1 L'arte nell'Arabia pre-islamica • 90

 - 4.2 Il contesto sociale e politico nei primi tempi della conquista araba • 98

 - 4.3 I passi cornici • 100

 - 4.4 Gli hadith, la tradizione profetica • 102

- 5. Scienza, Cultura e Arte nel mondo islamico • 107
 - 5.1 La natura della scienza nell'Islam • 113

- 6. Il mondo occidentale e gli esordi della questione dell'immagine • 123

- 7. L'estetica medievale tra il trascendentismo e l'empirismo: il principio della definitiva cesura tra i due mondi • 141

- 8. L'estetica occidentale e la modalità di visione del mondo musulmano • 157

- 9. La percezione e la riproduzione della realtà nel mondo islamico • 173

10. L'arte e l'architettura islamica. Una lettura per elementi • 195

10.1 Arabesco e gereh • 196

10.2 Muqarnas • 199

10.3 Luce • 202

10.4 Masrabiyya • 204

10.5 Calligrafia • 206

10.6 Superfici smaterializzate • 206

Conclusione • 213

Bibliografia • 217

Introduzione

Il matematico e filosofo russo Pavel Florenskij, nella sua opera *Le porte regali* (1922), introduce il concetto di *discontinuità* nella teoria della visione, esaminandolo dal punto di vista della geometria differenziale. In un passo cruciale del suo discorso, prende in considerazione due “universi visuali” distinti, accomunati da una sola porta di comunicazione che costituisce il confine, la *soglia*, tra i due. Un confine attraverso cui si avrebbe accesso a entrambi i mondi ma con un’enorme difficoltà: la differenza di linguaggio e di coordinate di ognuno di questi, la quale rende inefficace il linguaggio dell’uno in relazione all’altro. Il filosofo russo riporta l’esempio del sonno e della veglia: il dormiente sogna di essere un francese del XVIII secolo che dopo lunghe e complicate avventure viene condannato a morte dal tribunale rivoluzionario e giacobino. Al contatto con la fredda lama della ghigliottina, egli si sveglia e si trova con il collo poggiato sul ferro freddo del letto. Florenskij quindi ci spiega come la sensazione onirica della lama fredda della ghigliottina e la pressione dello schienale freddo del letto formino un unico fenomeno, ma percepito da due coscienze diverse. Ecco che ci troviamo di fronte al concetto della *soglia* tra due mondi da coordinate spazio-temporali del tutto differenti. Se dovessimo immaginare che la nostra psiche, per qualsiasi motivo, non riuscisse più a distinguere le due coscienze e cercasse di comprendere l’una applicando le coordinate dell’altra, riusciremmo a comprendere l’incapacità reciproca di comprensione tra due modalità di visione e di percezione distinte, dove però una *soglia* di comunicazione — o paradossalmente di *discontinuità* — esiste.

In analogia con quanto mostrato da Florenskij, il presente studio nasce da una profonda esigenza di trovare dei punti d’incontro, in termini di possibilità di dialogo e di reciproca comprensione, tra due modalità di produrre arte e architettura che sono tuttavia frutto di due pratiche dell’immagine e dello sguardo distinte e radicalmente differenti (Florenskij direbbe “discontinue”): l’Occidente del post-Umanesimo e il mondo musulmano plasmato da una peculiare visione gnostica dell’Essere, entrambi alla ricerca di una chiave per decifrare e trascrivere la perfezione assoluta del cosmo, e di trasporre tale lettura nelle opere d’arte e, relativamente allo scopo di questo nostro studio, nell’architettura. Si tratta, quindi, di due visioni del mondo distinte che danno origine a espressioni del tutto differenti nel pensiero, e di conseguenza anche nella produzione artistica.

Questa indagine, perciò, si colloca davanti a una *soglia* precisa, quella tra l’estetica occidentale e l’estetica del mondo islamico, e ha l’ambizione di “depurare” il linguaggio con cui comunemente si cerca di descrivere quest’ultima, fonte di fraintendimenti, interpretazione e letture distorte. Si ritiene che due dei problemi cruciali in quest’ambito di ricerca siano proprio quelli della *soglia* e del *linguaggio*. E questa *discontinuità* riguarda direttamente la percezione e la chiave simbolica associata a essa, che in ogni cultura stimola e attiva un genere di comprensione concettuale radicalmente differente, che

purtroppo la tendenza omologante dei nostri tempi ci ha resi incapaci di afferrare. Basti pensare che la *soglia* tra la produzione artistica/architettonica dell'Occidente latino e del mondo musulmano nel Medioevo si manifestava nell'uso analogo della matematica per trovare le misure perfette, e nella stessa tensione tra il visibile e l'intelligibile, ma che dava origine a due tipi di architettura con manifestazioni fisiche e concettuali profondamente differenti. Apparentemente, una cattedrale gotica, anche se concepita su calcoli geometrici e con una chiara tensione verso l'unità attraverso la molteplicità delle parti, non ha nulla a che vedere con la struttura di un caravanserraglio, di una *madrassa* o di una moschea del XII secolo: tutte costruzioni caratterizzate da superfici avvolte in molteplici motivi geometrici ornamentali e astratti che anelano verso l'unità. Perciò, ciò che unisce è anche ciò che sostanzialmente separa i due mondi, ecco perché evoca il concetto di *soglia* e di *discontinuità* come concepito da Florenskij. Come sottolinea Hossein Nasr, filosofo iraniano esperto di studi islamici, la comprensione del pensiero islamico attraverso metodi di lettura di natura evolucionistica, tipico del pensiero moderno maturato in Occidente, condurrebbe senza alcun dubbio a risultati del tutto fallaci. Per tentare di afferrare l'essenza di questo pensiero, e di conseguenza, la cultura visiva e il linguaggio artistico del mondo musulmano, bisogna definire un "punto di vista" e un "approccio alla lettura" del tutto differenti rispetto a ciò a cui siamo abituati a far riferimento in relazione alla scienza moderna e alla cultura occidentale.

L'obiettivo di questa indagine, quindi, è proporre un approccio trasversale allo studio dell'arte e dell'architettura del mondo islamico, attraverso strumenti adeguati alla natura di tali espressioni artistiche. In quest'ottica e direzione, verranno prese in esame le fondamenta del pensiero islamico in relazione all'arte, dal momento dell'avvento della nuova fede nel VII secolo fino al X secolo, che viene generalmente considerato l'epoca classica dell'arte islamica. I temi principali affrontati nel lavoro dottorale riguardano quindi l'analisi della genesi della cultura visiva nel mondo musulmano e della conseguente produzione artistica in seno a essa. Ci si occuperà perciò di una questione che sta a monte della produzione artistica, vale a dire l'indagine sulla modalità di visione della *realtà* che nell'arco dei secoli ha portato a questo genere di linguaggio nell'arte e nell'architettura.

Il metodo d'indagine adottato per svolgere tale compito è quello della storiografia culturale, che pone l'accento sui principi teoretici dell'arte in quanto fenomeni caratterizzanti le fondamenta della stessa espressione artistica. Questa scelta è anche dovuta al fatto che la linearità cronologica e temporale, tipica di un taglio storico tradizionale, è fondamentalmente estranea alla natura atemporale e puramente concettuale del pensiero islamico.

Questo lavoro, quindi, non si occuperà dell'analisi dell'arte di uno specifico territorio dell'immenso mondo musulmano né dell'evoluzione delle tecniche costruttive in materia di architettura, ma, ripercorrendo la storia del pensiero e della scienza islamica e

analizzando alcune ricerche svolte a riguardo, cercherà di proporre un approccio alla comprensione dell'arte e dell'architettura nate all'interno della cultura islamica. L'analisi parallela della storia della scienza e quella del pensiero scaturisce dalla profonda convinzione che la scissione di tali studi, e la conseguente reciproca impermeabilità degli studi scientifici e di quelli culturali, abbia contribuito maggiormente alla mancanza di comprensione del linguaggio artistico del mondo musulmano; basti pensare che la matematica, luogo di massima espressione dell'arte islamica, nasce appunto nella solida e duratura tradizione scientifica di questa cultura, e che uno dei maggiori artefici della codificazione del metodo prospettico nell'Occidente rinascimentale è stato Alhazen, fisico, matematico, filosofo e scienziato arabo.

Tale indagine, perciò, deve essere affrontata con un approccio interdisciplinare, in modo da permetterci di risalire a concetti fondanti del pensiero islamico, e da prendere in esame la natura dell'*atto visivo* e della *visione*, se non addirittura l'essenza degli *oggetti* e la maniera in cui questi vengono concepiti e compresi. Concetti come questi, infatti, sono stati ampiamente dibattuti lungo il Medioevo, nell'ambito della scienza, dell'ottica e della filosofia, sia nel mondo islamico sia in Occidente. I binari lungo i quali questa ricerca dottorale si propone di avanzare sono, perciò, il pensiero scientifico e quello filosofico e gnostico del mondo islamico, che offriranno basi solide e attendibili per lo studio dell'arte e della architettura islamica.

Inoltre, mantenendo la visione trasversale, si cercherà di soffermarsi sui *tratti comuni* dell'espressione artistica della cultura islamica, a prescindere dalla vastità geografica e dalla diversità di culture e territori islamizzati. Si tratta di un peculiare genere di *atteggiamento* che si manifesta soprattutto nel modo di concepire e riproporre la *realtà*, il che dimostra il motivo dell'orientamento dell'intera ricerca, che si basa sulla struttura di un pensiero – filosofico, gnostico e scientifico – fiorito sotto il dominio della nuova fede e sviluppato e diffuso in maniera capillare nell'intero e immenso territorio musulmano.

Per quanto concerne la struttura del presente studio, nel primo capitolo si prenderà in esame l'aggettivo "islamico" riferito all'arte e all'architettura, cercando di definire alcuni assiomi necessari all'avvio di questa indagine. Nel capitolo secondo, attraverso un rapido riassunto di carattere storico si cercherà di mettere in evidenza gli immensi confini geografici e culturali del mondo islamico, l'incontro della nuova fede con le tradizioni autoctone delle varie regioni, e la formulazione dei primissimi atteggiamenti nel campo dell'espressione artistica in questo contesto socio-politico (un genere di espressione artistica che rimarrà per sempre strettamente e inestricabilmente legata a quella del "pensiero"). Nel capitolo terzo e quarto verrà dimostrato come la comune lettura decontestualizzata delle geometrie astratte del linguaggio islamico in chiave puramente ideologica sia una forzatura che porta inevitabilmente a ulteriori incomprensioni e fraintendimenti. In quest'ottica, basandosi sugli studi svolti negli ultimi decenni da esperti dell'arte islamica – per citarne alcuni, Arthur Upham Pope, Richard Nelson

Frye, Roman Ghirshman, Oleg Grabar, Richard Ettinghausen, Henri Stierlin, Hans Belting, Hossein Nasr — si dimostrerà come le produzioni artistiche del mondo islamico non siano il risultato diretto di una particolare ideologia, ma il frutto di un complesso e stratificato processo socio-culturale proprio del particolare clima storico e politico del primo Islam. L'obiettivo quindi è scardinare i luoghi comuni secondo cui la cultura islamica viene considerata puramente aniconica, e in relazione all'astrazione e al presunto aniconismo nell'arte musulmana verrà presa in esame la questione del divieto della raffigurazione, attraverso l'analisi della cultura visiva e della natura e l'uso dell'immagine, cercando di contestualizzare i dati, per non contribuire maggiormente a ulteriori fraintendimenti concernenti il vocabolario dell'arte islamica. Nel capitolo quinto si analizzeranno, nei limiti concessi da questo tipo di indagine, alcuni fondamenti del pensiero filosofico e gnostico assolutamente indispensabili per comprendere la dimensione fisica e visibile dell'arte rispetto a quella intelligibile. E si elencheranno alcuni capisaldi della storia della scienza, la sua collocazione all'interno della società islamica per dimostrare la sua diretta influenza sulla cultura artistica. Inoltre, in linea con il metodo di indagini comparato, verranno evidenziate le radici comuni del pensiero islamico e della filosofia greca, della quale l'Islam, in una precisa fase storica, diviene uno dei principali eredi grazie all'immenso contributo del mondo musulmano nella rilettura, traduzione e riproposizione dei testi filosofici. A tal fine, nel capitolo sesto e settimo, verrà tracciato un percorso generico dell'evoluzione dell'estetica nel pensiero islamico, per dimostrare il suo legame con il pensiero greco — e romano/ellenistico —, e per indagare la trasposizione della modalità di pensiero del mondo islamico nella cultura visiva e artistica delle epoche successive al X secolo. Attraverso l'indagine proposta nei capitoli otto e nove si entrerà nel merito dell'analisi della pratica dell'immagine nelle due culture e nel suo riflesso sull'arte e sull'architettura, basandosi su fonti scientifiche di epoche differenti, cercando di unire gli studi svolti in diversi ambiti di ricerca — storico, culturale e scientifico — per poterci collocare esattamente di fronte alla *soglia*, alla porta di accesso a entrambi i mondi e formulare una metodologia d'indagine appropriata alla natura dell'arte e dell'architettura islamica, come proposto all'inizio. Infine, nel decimo capitolo, si cercherà di applicare questa metodologia d'indagine alla lettura di elementi architettonici del mondo islamico, arrivando a concludere che quest'arte è il risultato di una modalità di visione specifica, maturata a Baghdad — cuore pulsante della regione musulmana e luogo d'incontro di studiosi e scienziati di diverse culture ed etnie — entro il X secolo, e sviluppata successivamente in diverse regioni del vasto territorio musulmano.

1. Il dilemma della genesi

L'era musulmana comincia ufficialmente con il 622 d.C. con l'*egira*, che indica il trasferimento del Profeta Maometto dalla città di Mecca verso l'oasi di Yathrib – poi rinominata Medina – a causa delle continue minacce dei commercianti meccani, inquieti della rapida diffusione della nuova religione. La data di questo espatio quindi indica la formazione della prima comunità musulmana. Tale data non segna, ovviamente, l'inizio di una produzione artistica islamica ma riguarda lo sviluppo storico e politico dell'Islam. Questa affermazione costituisce una delle questioni cruciali riguardanti la genesi dell'arte islamica che Oleg Grabar¹ nel suo libro "Arte islamica. La formazione di una civiltà"² sintetizza chiaramente, attraverso la descrizione di due concetti: il tempo assoluto e il tempo relativo. Sebbene il tempo assoluto sia definibile precisamente in riferimento a un evento di natura storico, politico o militare – come la conquista di una particolare regione geografica –, vista la differenza dei ritmi della nascita e dell'affermazione delle arti visive e del pensiero rispetto agli eventi storici, la formazione di una particolare forma artistica non coincide necessariamente con tali eventi. Il tempo relativo invece, secondo Grabar, viene definito dal momento in cui l'insieme di una cultura viene plasmata in luce a un nuovo equilibrio, tra il vecchio e il nuovo, e restituisce una nuova espressione artistica. Inoltre, quasi tutti i monumenti dell'arte islamica si trovano al di fuori del territorio in cui nasce la nuova religione, ovvero in quelli conquistati successivamente e in tempi differenti. Quindi non si può ipotizzare una data assoluta che segni l'apparizione di questa particolare cultura artistica – cioè un riferimento temporale assoluto –, rispetto a tutte le regioni conquistate; sarebbe assolutamente privo di significato per lo studio dello sviluppo artistico del mondo musulmano.

Assumendo il 622 come la data assoluta dell'avvento della nuova fede, siamo di fronte a un immenso territorio, e ad un arco di tempo che si può tracciare da circa 634 d.C., con la conquista dei primi villaggi siriaci, fino alla conquista mongola del mondo islamico nel XVI secolo, e andare ancora oltre, nel XIX secolo, cioè il secolo dell'islamizzazione di alcune regioni dell'Africa. Per tentare di dare una risposta sulla natura dell'arte islamica è indispensabile chiedersi come tale arte sia nata. E Grabar indaga tale questione, suggerendo la presa in esame di una varietà di fattori storici, intellettuali, funzionali, estetici, teoretici e formali che a suo parere hanno dato origine all'arte islamica, attraverso un complesso approccio storico culturale, sulla scia delle ricerche dei primissimi studi

.....

1 Grabar, Oleg [1929–2011] è stato uno storico e archeologo, e una delle più autorevoli figure di riferimento nello studio dell'arte e dell'architettura del mondo islamico.

2 Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, 1973, Yale University Press. Tr. It. *Arte islamica. La formazione di una civiltà*, 1989, Electa

svolti in questa chiave di lettura da Ernst Herzfeld³, Jean Sauvaget⁴ e Monneret de Villard⁵. Grabar prende in esame ciò che coincide con la definizione del tempo relativo, cioè

il momento in cui tutti gli aspetti d'una nuova civiltà si formano, perché si parte dalla convinzione che la storia dell'arte sia una conseguenza di una storia più ampia, cioè quella delle idee, e si occupa quindi dell'indagine della formazione di quel sistema originale di forme che può essere correttamente definito come islamico e da cui, per evoluzione o rivoluzione, sono derivate tutte le altre forme musulmane⁶.

Rifacendoci alla teoria di George Marcais⁷ in merito all'esistenza dei tratti comunemente noti delle opere prodotte sotto il dominio della fede islamica — che chiama la *personalità dell'arte islamica* — l'ipotesi di partenza sarebbe quella di una sorta di *unicità dell'arte islamica*. Ma la questione non è semplice, dal momento in cui l'aggettivo "islamica" non fa riferimento all'arte di una particolare regione, in quanto se ne trovano delle svariate e immense testimonianze sparse sulla gran parte del globo, e in più, esistono esempi molto noti sotto la categoria dell'arte islamica, come la Cupola della Roccia [fig.1], la Moschea di Damasco [fig.2], e gli argenti dell'Iran post-sassanide [fig.3], che presentano tratti molto chiaramente appartenenti ad altre culture artistiche, cioè la cultura bizantina e quella sassanide. E qua si pone un ulteriore problema, cioè distinguere ciò che è importato da ciò che è autoctono in ogni regione conquistata, perché appunto la produzione artistica propriamente islamica si poggia su una moltitudine di elementi e forme appartenenti a diverse tradizioni. Quindi conoscere il grado di islamizzazione di ogni regione, o l'*indice archeologico*, come lo chiamava Max von Berchem⁸, si ritiene d'obbligo per poter comprendere la nascita e lo sviluppo di alcuni concetti, come la *modalità di visione e l'estetica*, sul vasto territorio conquistato dagli arabi.

Perciò la semplice presenza di un monumento o oggetto su uno specifico territorio dopo la conquista non significa che esso appartenga necessariamente a questa cultura artistica, e non è semplice stabilire il grado di islamizzazione di un'opera. In realtà, nessuna delle civiltà conquistate dall'Islam ha rinunciato alla propria identità culturale e perciò non sarebbe corretto usare l'aggettivo islamico per identificare un momento culturale e artistico su uno specifico territorio, senza tenere in considerazione ciò che esisteva già.

.....

3 Herzfeld, Ernst Emil [1879–1948] è stato un archeologo e orientalista tedesco. È stato tra i primi studiosi ad aver impostato la storia dell'arte islamica su basi scientifiche.

4 Sauvaget, Jean [1901–1950] è stato un orientalista, storico e accademico francese. I suoi studi sull'arte islamica sono noti per la sua minuziosa attenzione alle testimonianze archeologiche da lui considerate "la trama silenziosa della storia".

5 Monneret de Villard, Ugo [1881–1954] è stato un ingegnere, archeologo e orientalista italiano. È stato uno dei massimi studiosi dell'archeologia dell'Islam arcaico, e molto noto per aver proposto la presa in esame di documenti di genere molto differenti e un approccio di studio multidisciplinare per affrontare il tema della formazione dell'arte islamica.

6 Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap.I

7 Marcais, Georges Alfred [1876–1962] è stato un orientalista francese dell'arte e della civiltà musulmana.

8 Max van Berchem [1863–1921] è stato un arabista svizzero e il fondatore dell'archeologia islamica scientifica.



1. La Cupola della Roccia, 691. Interni.

In "Ettinghausen, Grabar, Jenkins, Islamic Art and Architecture 650-1250, 2001, Yale University Press", P.17



2. La Grande Moschea di Damasco, 706.

In "Stierlin, Henri, Islam. Da Baghdad a Cordova. Architettura delle origini dal VII al XIII secolo, 2009, Taschen GmbH", P.44



3. Argenti post-sassanidi provenienti dal territorio iranico.

In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.23

Però come afferma Grabar,

a un certo momento sul territorio conquistato lo Zoroastrismo in Iran divenne parte d'un mitico passato pre-islamico piuttosto che una componente della realtà contemporanea, e le comunità cristiane ed ebraiche divennero secondarie e, con qualche eccezione, unità minori all'interno del mondo musulmano; la loro cultura ed estetica divennero un mero riflesso, con poche peculiarità, delle visioni islamiche dominanti. È probabilmente solo dopo che questa dominazione si fu pienamente imposta che si può correttamente parlare di un'arte islamica formata, divenuta l'arte delle varie regioni geografiche rette da principi musulmani e dalla Legge della nuova fede⁹.

È chiaro quindi che la forza culturale dell'Islam e la sua durata nel tempo, in buona parte, si possono condurre all'innesto e al confronto con altre culture, anche se il risultato è qualcosa di unico con le proprie peculiari caratteristiche.

Successivamente, Grabar avanza l'ipotesi – non del tutto dimostrabile ma ampiamente accettata – dell'esistenza di una fase classica dell'arte islamica avendo le seguenti caratteristiche:

ampia accettazione culturale di certe forme, identificanti le esigenze funzionali ed estetiche della cultura; ripetizione di forme e motivi standardizzati; qualità di esecuzione a vari livelli di produzione artistica; chiarezza nella definizione di forme visibili¹⁰.

Quindi presupponendo valida l'ipotesi di Marçais, tale *unicità*, molto probabilmente, deve essere rintracciabile in questa fase dell'arte islamica, e deve trattarsi di uno spirito di essenza trasversale, al di là delle variazioni regionali e riadattamenti locali, non direttamente legato alla cultura materiale ma ad una peculiare modalità di pensiero e di visione.

Nei paragrafi che seguono, sulle tracce di Grabar e attraverso le testimonianze tratte dall'archeologia islamica, ci si propone di fare una rapida rassegna degli accadimenti socio-politici durante i primissimi tempi della conquista musulmana dei territori interessati, per poter tracciare una maglia iniziale della genesi dell'arte islamica.

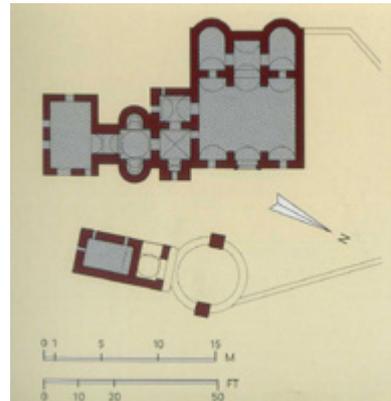
Tra tutti i territori islamizzati dal VII secolo in poi, la Mezzaluna Fertile – Siria, Palestina, Media e Alta Mesopotamia e Iraq – conquistata nel decennio 630, è il territorio su cui si dispone di più informazioni anche sui primi tempi islamici, in quanto è la regione più

.....

⁹ Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap.I

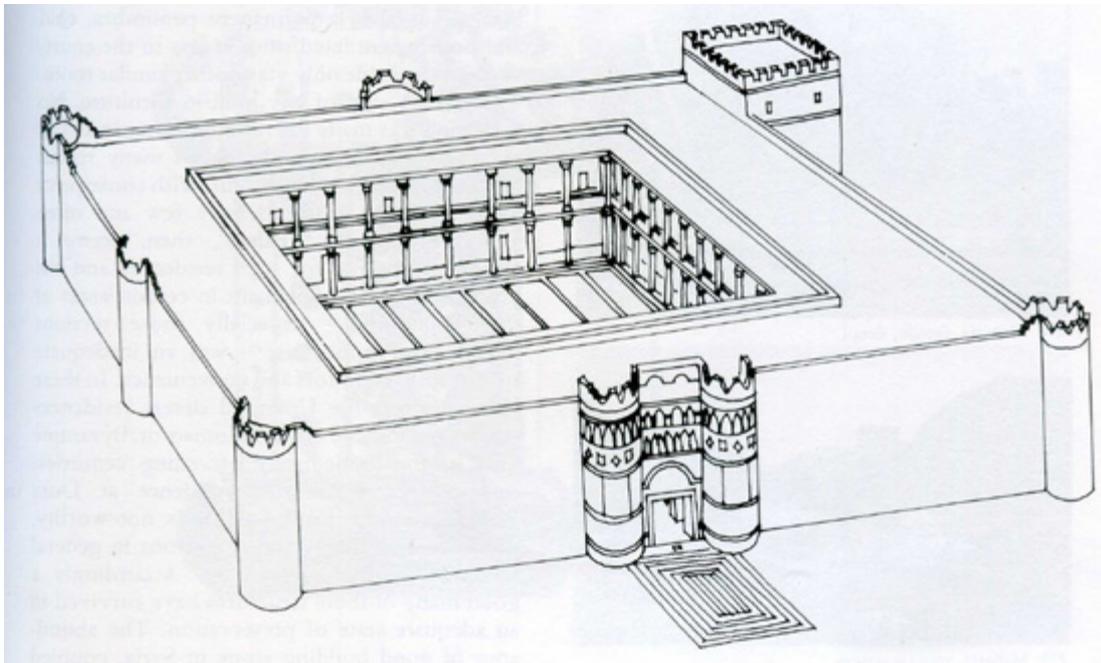
¹⁰ Ibid.

indagata e più studiata rispetto alle altre. Si tratta del territorio che ha svolto un ruolo fondamentale nella formazione della nuova cultura artistica, e per una lettura di natura archeologica/artistica viene considerata da Grabar un'unica entità piuttosto che costituita da stati distinti; di fatto queste zone, estremamente diverse, dopo la conquista, si riuniscono sotto un'entità amministrativa e culturale. Il fenomeno degno di nota in Iraq dopo la conquista è la massiccia urbanizzazione con la rapida fondazione di diverse città sulla matrice agricola e la rete d'irrigazione già avanzata dall'epoca sassanide. Le più antiche documentazioni sui primi anni dell'Islam provengono da questa regione, anche se quasi interamente basate sui testi. Alla fondazione di Kufa e Bassra segue quella di Wasit e poi Baghdad e Samarra. L'arabizzazione, e la trasformazione di questa regione in una provincia prevalentemente musulmana è molto rapida, anche grazie alla precedente presenza di arabi nell'assetto della popolazione, e anche perché, al contrario del profondo legame tra la Siria e la Palestina con il resto del Mediterraneo, quello tra l'Iraq e l'impero sassanide non si presentava altrettanto solido né stabile. Molto presto le città irachene si trasformano in centri culturali di prima importanza in cui i dettami della nuova fede vengono perfezionati, parallelamente allo sviluppo e la codificazione della calligrafia. La Siria e la Palestina, al momento della conquista, erano due province di straordinaria prosperità. Le città siriane di Aleppo e Damasco, basate su un'economia semi-urbana e agricola sono state degli importanti centri culturali e artistici durante il periodo romano ed ellenistico con una storia lunga e ininterrotta. L'economia della regione è rimasta prospera anche con l'avvento del cristianesimo che ha portato alla costruzione di un importante numero di chiese, monasteri e rete di pellegrinaggio, anche se le informazioni giunte a noi sulla maggior parte di questi monumenti sono basate su fonti scritte. Questa regione, anche se turbata dalle invasioni persiane poco prima della conquista araba, è rimasta una provincia ricchissima, in stretto rapporto con i centri del Mediterraneo, con una vita religiosa, intellettuale e artistica molto attiva. La capitale del mondo musulmano nel 661 si trasferisce da Medina a Damasco, ma la grande trasformazione dello scenario architettonico nelle città di Damasco, Gerusalemme e Aleppo avviene dal 685 in poi, sotto il califfato di Abd-al-Malik [685-705] e il suo successore al-Walid [705-715]. Oltre alla costruzione delle moschee, il fenomeno architettonico di grande interesse è quello avvenuto nelle campagne, dove a oggi si contano circa 50 monumenti risalenti all'epoca, conosciuti sotto la categoria dell'"arte del palazzo". Si tratta di complessi di palazzi tra cui i più noti sono Qusayr Amra (710-715, Giordania), Qasr al-Hayr Ovest (727, Siria) e Est (728-729, Siria), Khirbat al-Mafjar (743-744, Palestina), Mshatta (744, Giordania) [figg.4-8]. La loro scoperta, molto tarda rispetto ad altri monumenti, come si vedrà nei capitoli successivi, è stata fondamentale anche per avanzare nuove ipotesi sul presunto bando della raffigurazione nell'arte islamica. Il motivo della nascita di questi importanti complessi architettonici, dotati di ogni genere di comodità come bagni termali e moschea annessi a un ampio spazio abitativo, va ricercato nella natura della conquista di queste aree. I trattati ufficiali dopo la conquista vietavano la confisca musulmana della terra dopo la conquista e perciò le città sono rimaste abbastanza intatte, mentre i terreni statali e le proprietà abbandonate, cioè la campagna della ricca



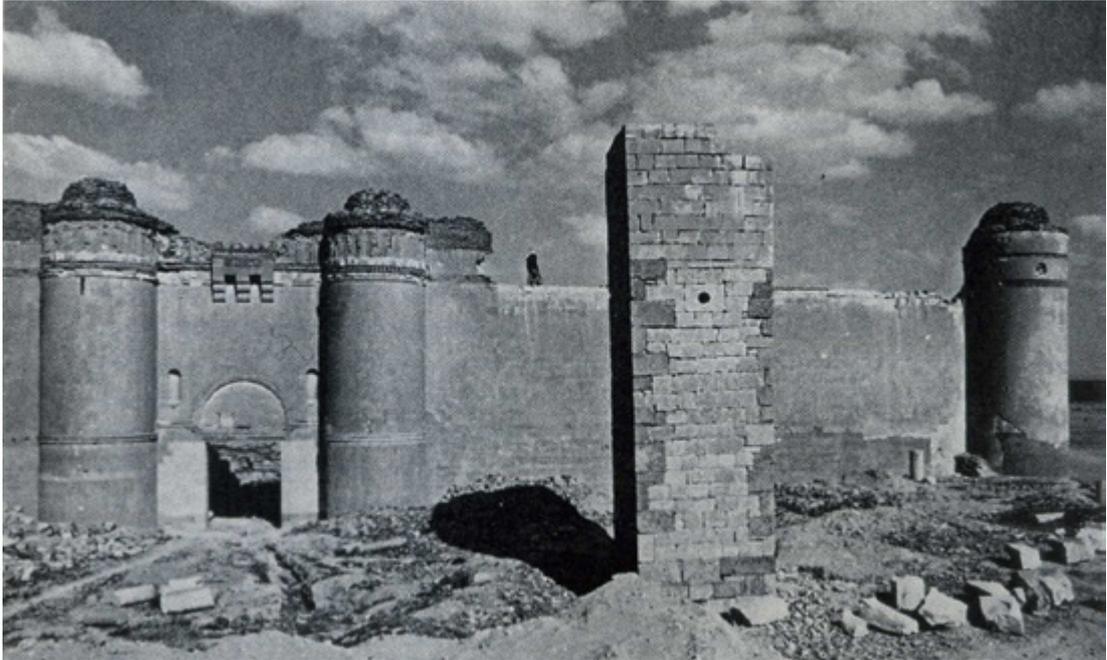
4. Qusayr Amra, 710-715, Giordania.

In "Stierlin, Henri, Islam. Da Baghdad a Cordova. Architettura delle origini dal VII al XIII secolo, 2009, Taschen GmbH", P.65



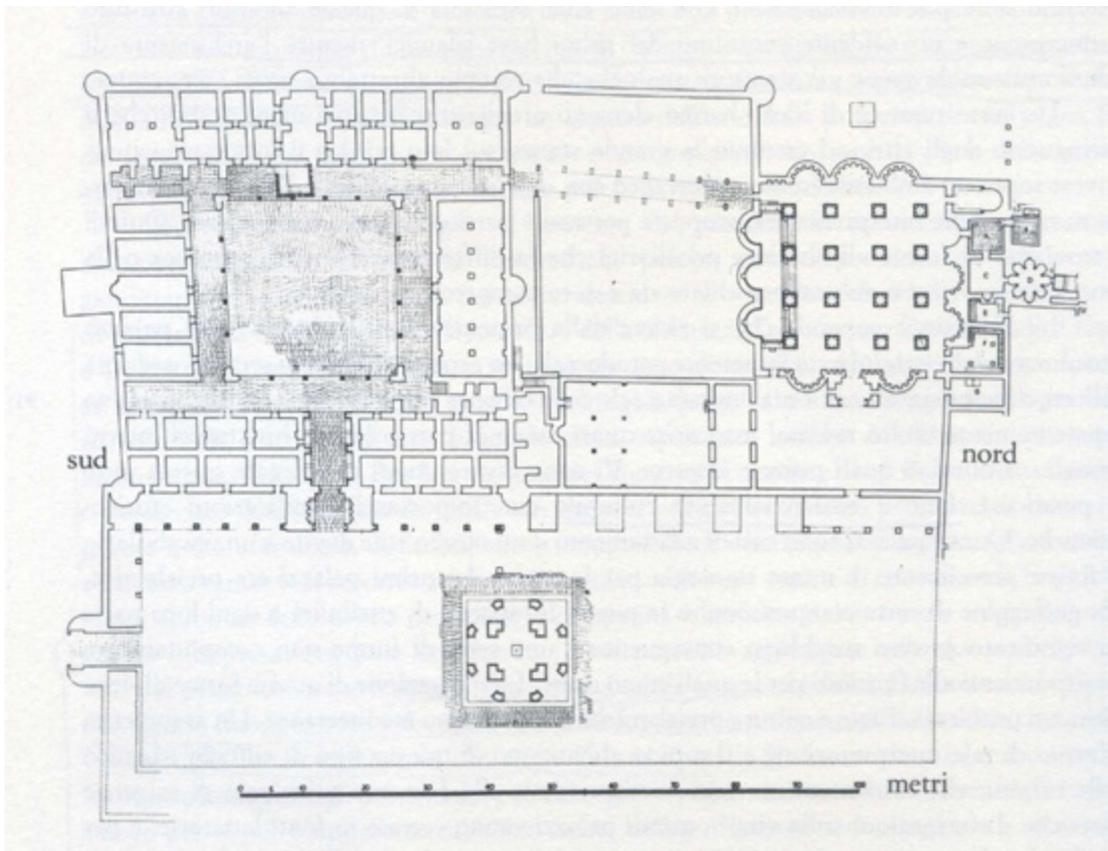
5. Qasr al-Hayr Ovest, 727, Siria.

In "Hillenbrand, Robert, Islamic Architecture: form, function and meaning, 1994, Edinburgh University Press", P.387



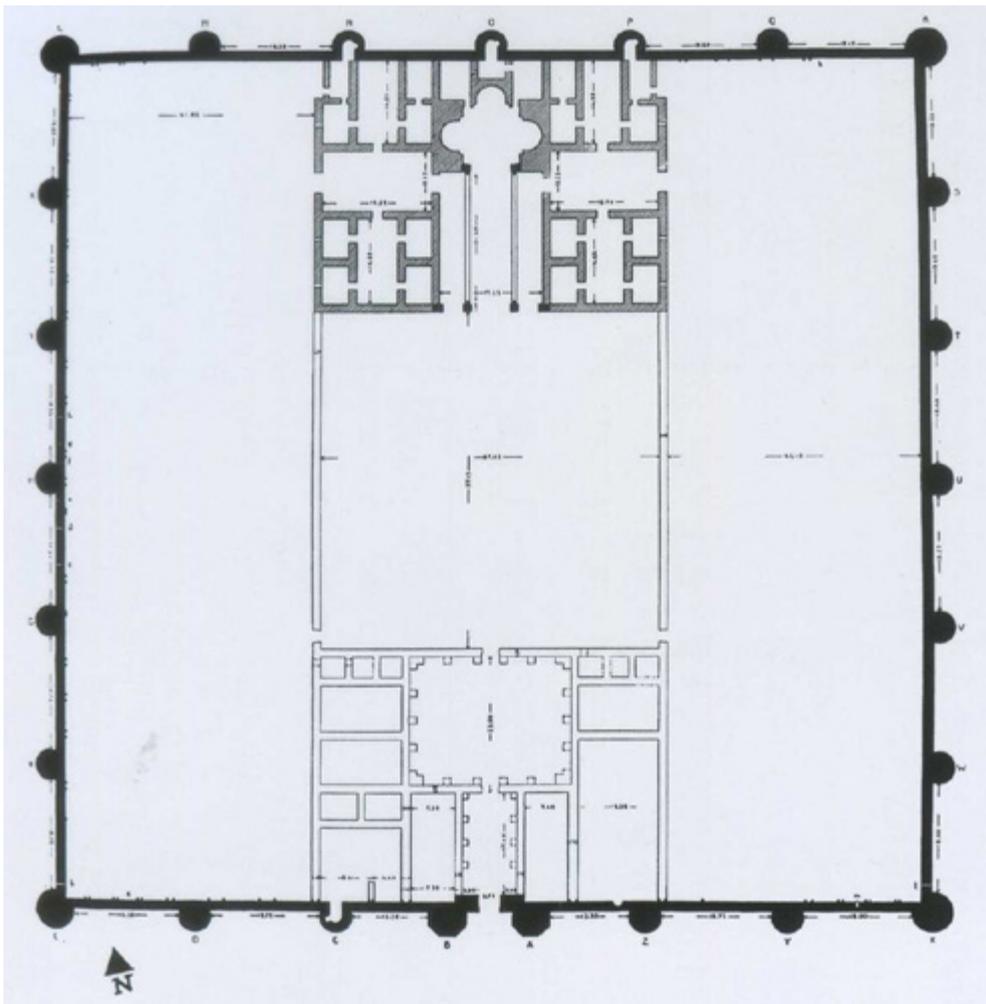
6. Qasr al-Hayr Est, 728-729, Siria.

In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.28



7. Khirbat al-Mafjar , 743-744, Palestina.

In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.186



8. Mshatta, 744, Giordania.

In "Ettinghausen, Grabar, Jenkins, Islamic Art and Architecture 650-1250, 2001, Yale University Press", P.40

aristocrazia in fuga, sono stati occupati dai nuovi proprietari e molto probabilmente distribuiti tra le famiglie legate al governo centrale, creando la nuova aristocrazia musulmana in tale territorio. Dopo la caduta degli Omayyadi nel 750, e con l'ascesa al potere degli Abbassidi quasi tutte queste opere sono state abbandonate. Presumibilmente perché la zona era al di fuori della rete di sviluppo economico della nuova dinastia, e perciò queste costruzioni hanno perso la loro ragion d'essere. In queste opere, anche se la maggior parte degli elementi architettonici appartiene chiaramente ad altre culture artistiche, — come per esempio a quella romana — essendo nati tra il 685 e il 750, costituiscono una notevole testimonianza dello sviluppo dell'arte islamica dei primi tempi. Il centro politico della nuova religione, quindi, dal 661 al 750 era la Siria [Damasco] e dal 750 con l'ascesa al potere degli Abbassidi si trasferisce in Iraq [Baghdad]. La Mezzaluna Fertile mantiene il proprio primato almeno fino al X secolo, cioè fino al formarsi dei centri semi-indipendenti in Persia, e diviene un eccellente centro culturale e intellettuale e un importante polo di riunione di grandi pensatori, filosofi, scienziati e poeti. Per questo motivo per comprendere la genesi dell'arte islamica è indispensabile tenere in considerazione la natura del pensiero e della creatività dei primi secoli in questo territorio.

Per la Spagna la data assoluta riguarda il 710 con l'ascesa al potere del primo governatore musulmano. Ma come attestato dalle ricerche archeologiche, il primo monumento islamico in Spagna, la moschea di Cordova [fig. 9], risale al 785-86, sotto gli Omayyadi di Cordova. Come riporta Grabar nelle sue ricerche, questa è una data in cui si erano già avuti grandi sviluppi nell'architettura del territorio musulmano: siamo ad un secolo e mezzo dall'avvento della fede musulmana, e la crescita della Spagna musulmana dopo la caduta degli Omayyadi a Damasco nel 750 e la fondazione del califfato di Cordova è direttamente legata al flusso continuo dei musulmani dalla regione siriana. Perciò quest'opera, in qualità dell'indice archeologico, ci restituisce soltanto un valore riflesso, cioè ci restituisce le conclusioni raggiunte a partire da altre fonti e in altre aree. Lo stesso ragionamento vale anche per altri monumenti di questa regione, come per esempio la moschea di Alhambra [fig. 10], risalente alla metà del XIV secolo. Tutte queste testimonianze dimostrano l'appartenenza dei loro archetipi a un mondo estraneo a questa regione, e lo dimostra anche la facilità del ripristino successivo delle matrici cristiane. È da tenere presente che questo ragionamento non vuole per niente sminuire o disconoscere il valore di questi monumenti e la loro indiscussa importanza nello studio dell'arte islamica, ma analizza soltanto il ruolo e il contributo di ogni opera nella genesi del linguaggio artistico del mondo musulmano.

Nel caso del Nord Africa il 669 segna la conquista dell'attuale Tunisia e l'inizio della conquista di Algeria e Marocco, mentre l'Egitto era già stato conquistato tra il 641-653d.C.. La regione del Nord Africa era un notevole centro cristiano e una importante provincia del Bisanzio, prima della conquista araba, e un autentico riflesso dell'arte mediterranea e dell'Impero romano. Questa regione diviene musulmana molto rapidamente. A differenza della Spagna, dove non ci sono esempi di città musulmane fondate dopo



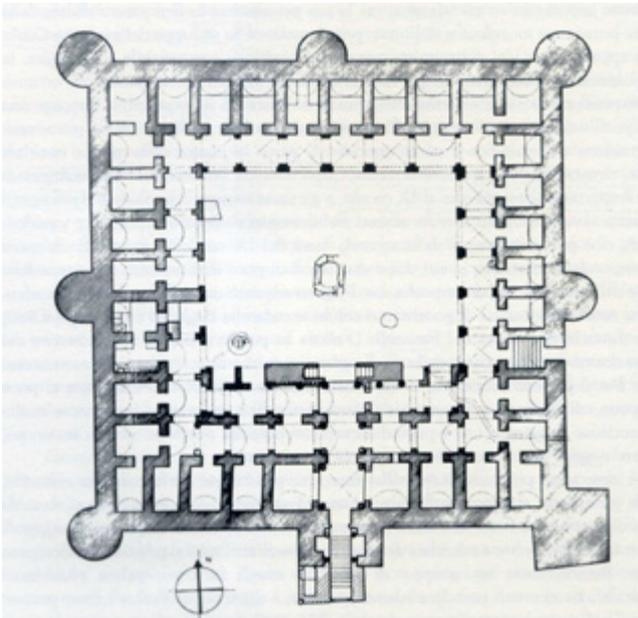
9. La moschea di Cordova ,785-86.

In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.130



10. La moschea di Alhambra, XIV secolo.

"Hillenbrand, Robert, Islamic Art and Architecture, 1999, Thames & Hudson Ltd, London", P.194



11. Ribat, VIII secolo, Susa. Pianta del piano terra.

In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.44

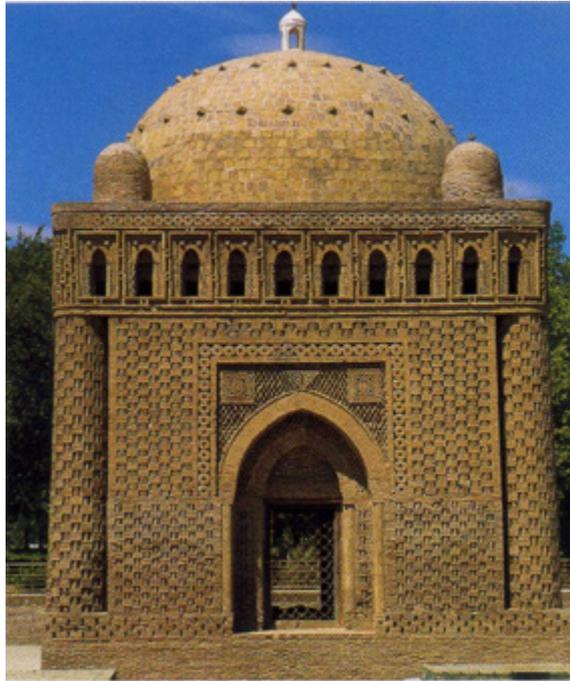
la conquista, in Nord Africa quasi tutte le città lo sono, soprattutto in Algeria e in Marocco. Questo fatto dovrebbe metterci di fronte ai primi esempi dell'arte musulmana, ma come chiarisce Grabar non è esattamente così, ed è questo il paradosso delle zone nordafricane. Perché in realtà questa regione, per un lungo tempo è stata coinvolta in lunghe battaglie ed è stata sfruttata soprattutto per le materie prime. Perciò le prime testimonianze di una cultura artistica musulmana sono molto più tarde e risalgono al IX secolo, cioè alla formazione dei primi regimi semi-dipendenti tramite gli Aghlabiti, i Rostemidi e gli Idrissidi. Esattamente come nel caso della Spagna, anche in questo caso, l'espressione artistica è tarda rispetto alla prima impostazione dell'arte islamica, e perciò anche qua l'indice architettonico è considerato di valore riflesso. La questione si pone un po' diversamente nel caso dei *ribat* [fig.11] e delle cisterne tunisine, perché essendo tra i pochi esempi sopravvissuti di questo genere architettonico nel territorio musulmano, comunque restano testimoni di una nuova tipologia di funzione, anche se quasi certamente i loro archetipi – non sopravvissuti o non ancora rinvenuti dagli scavi – non appartengono propriamente a questa regione. La conquista dell'Egitto è abbastanza rapida e non comporta grandi cambiamenti nell'assetto della popolazione. La metropoli di Alessandria passa in secondo piano dopo la fondazione di Fustat [641] sul delta del Nilo, in una ottima posizione commerciale e geografica. Il fatto che l'Egitto, grazie al suo clima, abbia conservato meglio i reperti archeologici del tempo non significa la loro prima apparizione fosse avvenuta in questa zona, e perciò il dubbio permane. Per esempio sappiamo che nel caso di Fustat, tranne la pianta della prima moschea, nessuna informazione archeologica risale a prima del IX secolo, cioè l'epoca in cui il paese è governato prima dai turchi – sotto l'autorizzazione nominale di Baghdad – e poi, dal 969 dalla dinastia Fatimide. Fino alla fondazione dell'impero Fatimide, non essendo stato l'Egitto un centro primario di sviluppo artistico e intellettuale, è difficile esprimere un giudizio sull'indice archeologico dei reperti. Grabar sostiene che anche un monumento dalle qualità uniche come la moschea di Ibn Tulun [fig.12] (876-79 d.C.) abbia un'origine irachena, in quanto, nei primi secoli dell'Islam, l'Egitto è d'importanza secondaria rispetto ai centri siriaci o iracheni. E persino il lustro, di cui le prime testimonianze sono state trovate in Egitto, viene considerato una tecnica di provenienza irachena.

Il mondo iranico viene interamente conquistato dai musulmani nel 644, dopo circa dieci anni di battaglia. Si tratta di una regione che ha avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo della cultura e dell'arte musulmana, successive ai primi tempi. Per Grabar l'Iran è un caso particolarmente difficoltoso, per la mancanza di organicità dei dati offerti dall'archeologia; ci sono delle regioni esplorate su cui disponiamo delle informazioni, ma su altre invece c'è un vuoto totale. In più, l'Iran non era una singola unità, né geograficamente né culturalmente; siamo di fronte a un territorio di immensa superficie, formato da diversi centri culturali, separati da deserti, montagne e steppe, e ognuno dotato di un proprio passato pre-islamico. Si tratta quindi di uno dei territori conquistati su cui non si dispone di alcuna notizia archeologica sul periodo di passaggio – dalla cultura



12. La moschea di Ibn Tulun, 876-79, Egitto.

In "Hillenbrand, Robert, Islamic Art and Architecture, 1999, Thames & Hudson Ltd, London", P44



13. Il mausoleo samanide, IX secolo, Bukhara.

In "Curatola, Giovanni, L'arte persiana, 2008, Jaca Book spa, Milano", P.38

pre-islamica a quella islamica – e i monumenti islamici risalenti ai tempi della conquista sono molto pochi. In Iran le province nord-orientali come Balkh, Nishapur, Marv e Bukhara sono le prime ad essere conquistate. La regione nord-orientali inoltre, è quella in cui si è sviluppata la lingua persiana ed è da lì che provengono, intorno al IX secolo, con il primato dei Samanidi, le prime dinastie persiane islamiche. Si tratta comunque di province con un ricchissimo passato pre-islamico, cioè zoroastriano, manicheo e buddhista. Si ipotizza che il X secolo sia quello in cui la cultura persiana islamica sia stata pienamente formata, e lo testimoniano alcuni capolavori come il mausoleo di Bukhara [fig.13]. La regione occidentale viene islamizzata intorno all'XI secolo; è la culla del primo impero persiano, quello Achemenide, ripristinato poi dai Sassanidi, dove lo zoroastrismo era profondamente radicato. Come è facile intuire, i nuovi conquistatori, in Iran, si trovarono di fronte a una notevole varietà etnica, culturale e religiosa, ognuna con il proprio passato storico e con il proprio vocabolario di espressione artistica e un corpus di oggetti e forme. E questo fatto, oltre ad aver arricchito indiscutibilmente questa nuova cultura religiosa, ha impedito la formazione di termini stilistici unitari. Ad ogni modo, l'Iran, anche se più lentamente di altre regioni, è una di quelle che diviene musulmana nella sua interezza, con la conseguente perdita di centralità di altre tradizioni etniche e religiose e lo svilupparsi di resistenze o reazioni tardive, che in certi casi hanno portato al cancellarsi di una parte del passato pre-islamico, e in altri a creare uno spirito di risentimento e superiorità nei confronti degli arabi. Come afferma Grabar, questo successo è in parte dovuto al fatto che in Iran gli arabi non si sono trovati di fronte a un antagonista forte e fiorente come il Cristianesimo. Ad ogni modo, tra le ragioni della perfetta islamizzazione di questa regione non sono da sottovalutare la natura del messaggio islamico, la difficoltà del potere centrale nel mantenere il controllo delle province parecchio distanti e semi-indipendenti, e il forte disagio sociale nelle classi basse nel periodo della conquista, che contribuiva a indebolire ulteriormente la resistenza del governo centrale. Per quanto riguarda il linguaggio formale, la totale islamizzazione del contesto iranico ha avuto un notevole impatto sull'espressione artistica del mondo musulmano. Mentre la regione della Mezzaluna Fertile, con un forte legame con il Mediterraneo, ha avuto un periodo di vocabolario ibrido, come nel caso della Cupola della Roccia in cui è chiarissima l'influenza delle tradizioni artistiche mediterranee ed ellenistiche, in Iran le matrici di forme e funzioni in architettura hanno perso il proprio significato originale e si sono trasformate in forme libere che nel periodo subito successivo si sono adeguate alle esigenze pratiche e intellettuali della nuova fede. L'esempio più eclatante è la riconversione e l'adattamento dei templi del fuoco in moschee [fig.14], e lo spettacolare sviluppo di nuove costruzioni, tipiche della cultura islamica, su questa matrice formale. Riassumendo rapidamente l'aspetto cronologico dello sviluppo dell'arte islamica,

i più antichi monumenti dell'Islam attestabili sono in Iraq, e risalgono a una data precoce quale la metà del VII secolo. Un più vasto gruppo di monumenti in Siria, Palestina, Jazirah [la regione situata tra la Siria e l'Iraq], Iraq, e, in misura minore,



14. Un esempio della struttura dei templi di fuoco zoroastriani, provenienti dal territorio iranico.
Web.http://it.iransebtour.com/index.php?view=detail&id=68&option=com_joomgallery&Itemid=90

*Egitto, Nord Africa e Spagna illustrano un secondo momento, dal 685 alla fine dell'VIII secolo. Nel IX secolo un'arte islamica pienamente formata e documentata apparve in Egitto, Nord Africa, Spagna e Iran nord-orientale, e solo nel X secolo abbiamo una serie sufficientemente ampia di documenti dall'Iran occidentale*¹¹.

È chiaro quindi che per quanto riguarda la formazione dell'arte islamica, siamo di fronte a grandi sproporzioni: ci sono regioni meglio studiate e regioni archeologicamente meno indagate, e in più, la diversità del passato pre-islamico di ogni regione rende invano un approccio di semplice comparazione tra una regione e l'altra. Sappiamo inoltre, che il tempo relativo era differente da regione a regione, e perciò anche l'ipotetica influenza di una regione sull'altra costituisce un problema. Persino rintracciare i continui spostamenti dei centri principali di potere, come Damasco e Baghdad, e i centri secondari, come Cordova, Fustat, Bukhara e Nishappur, non chiarirebbero a sufficienza questo schema, perché non sempre i centri politici di primo ordine hanno coinciso con quelli intellettualmente e culturalmente più prolifici.

È di primaria importanza ricordare che l'Islam è nato come un impulso politico e religioso, e non artistico. Questa è la ragione per cui, nel presente studio, si è scelto di evitare un mero approccio cronologico e si è cercato di seguire – come si vedrà nei capitoli successivi – un altro binario, cioè quello della storia del pensiero e della cultura del territorio islamico, per dimostrare che la nascita e lo sviluppo di ciò che successivamente si è riconosciuto come la *personalità dell'arte islamica*, più che una questione di forma sia riconducibile ad *atteggiamenti*, con profonde radici nella modalità di approcciarsi alla *realtà*, alla *visione* e agli *ideali* scaturiti in primo luogo dall'esigenza di affermarsi della nuova fede, oltre che legati a dettami religiosi e a contenuti culturali e scientifici maturati nel pensiero islamico. Quindi il tentativo di avvicinarsi alla struttura e alla modalità di pensiero predominante dell'epoca, costituisce un'importante chiave di lettura per comprendere tali *atteggiamenti* e il successivo sviluppo del linguaggio artistico musulmano in termini di astrazione geometrica; temi e metodologie di studio, che verranno analizzati nei capitoli successivi.

.....
11 Ibid.

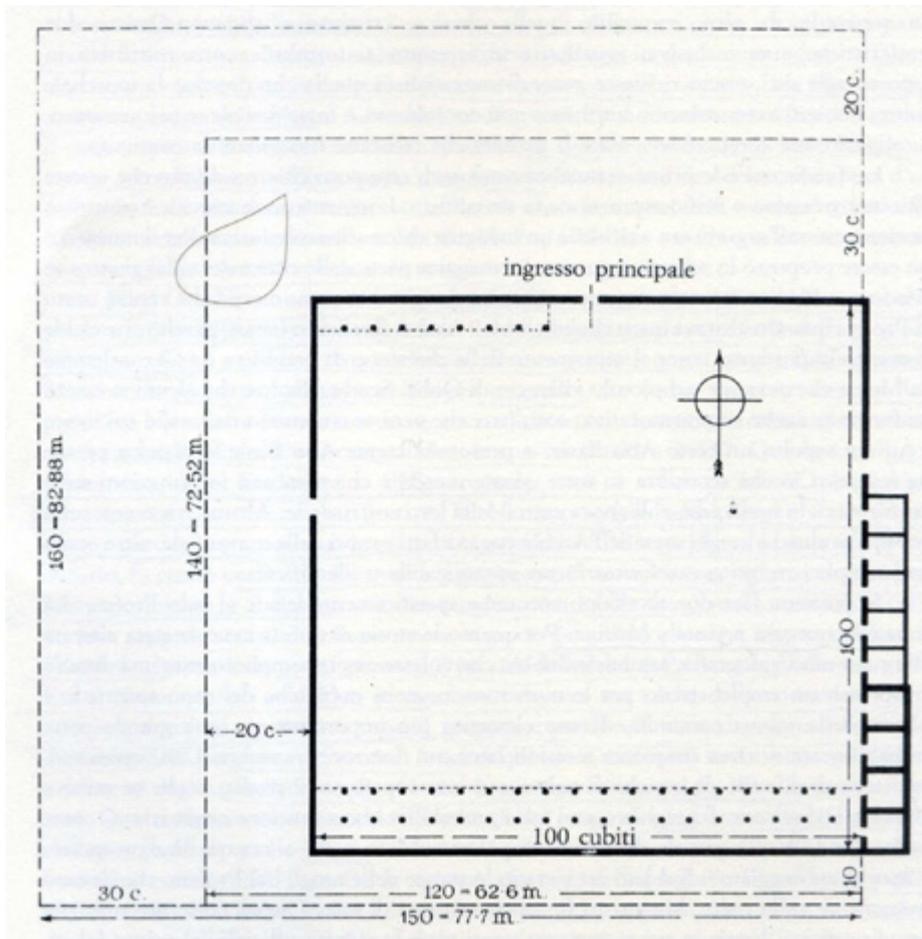
2. La nascita e lo sviluppo dei nuovi impianti architettonici

Sebbene il presente lavoro abbia l'obiettivo di dare una lettura alla pelle degli edifici, cioè all'ornamento islamico, e di esaminare la concezione artistica del mondo musulmano attraverso l'indagine sulla cultura visiva, si ritiene indispensabile presentare un breve riassunto su alcune principali innovazioni formali riguardanti l'impianto architettonico, che hanno fatto da supporto alle lavorazioni della superficie. In quest'ottica si prenderà in esame — dal punto di vista soprattutto storico — la nascita e lo sviluppo dell'architettura della moschea, e di una serie di costruzioni di architettura secolare, conosciute oggi come "l'arte del palazzo".

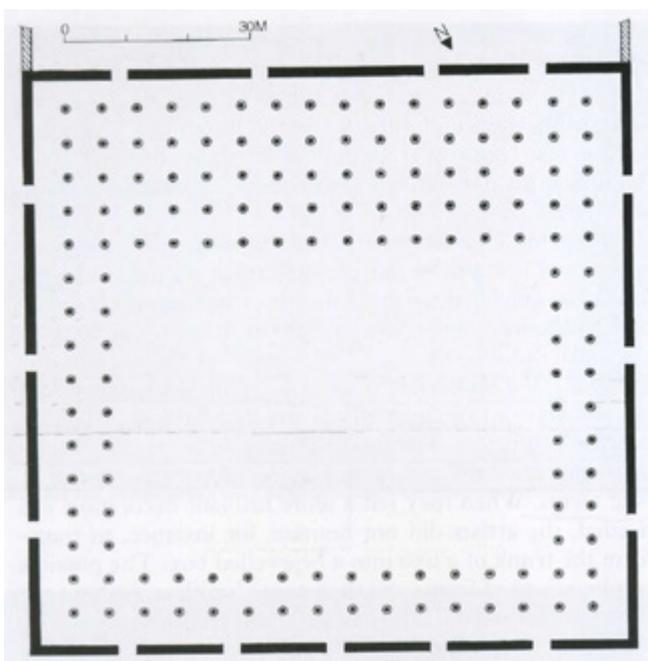
Per quanto concerne la moschea, è il tipo architettonico nato in seno alla cultura islamica, considerato come il maggior contributo dei primi musulmani alla storia dell'arte e dell'architettura. In quanto all'aspetto puramente ideologico, sappiamo che nel Corano non ci sono indicazioni su un'eventuale forma di edificio religioso, e la parola moschea (*masjid*) significa "luogo di prostrazione", che indica un qualunque luogo in cui viene adorato Dio. Perciò l'Islam non ha dettato direttamente e in maniera consapevole la formazione di un nuovo tipo architettonico in qualità di edificio sacro. Infatti, per comprendere gli elementi di questo impianto architettonico, sviluppatosi gradualmente e sotto la diretta influenza della vita materiale nei territori conquistati, è indispensabile conoscere le caratteristiche e i rituali della preghiera musulmana. Perché è stata la nascita di alcune nuove funzioni — con gli annessi rituali — propriamente islamiche, a dare origine a delle nuove forme monumentali.

Il rito principale della fede musulmana è l'obbligo della preghiera, sia nella sfera privata sia in quella pubblica. La preghiera pubblica nasce, originariamente, come rituale per permettere ai fedeli di riunirsi — ogni venerdì — per discutere e decidere le questioni riguardanti la comunità musulmana. È chiara quindi la necessità dei primi musulmani di avere a disposizione un ampio spazio per favorire la partecipazione di tutti i fedeli allo svolgimento del rituale. La miglior soluzione a tale esigenza è stata offerta dall'impianto ipostilo. Sull'origine dell'impianto ipostilo nell'architettura islamica esistono varie ipotesi, per esempio una possibile influenza dell'architettura egizia o persiana achemenide e persino del foro romano. Ma l'ipotesi più ragionevole sembra sia la disposizione architettonica della casa del Profeta [figg. 1-3] che ha svolto la funzione della prima moschea per la comunità musulmana. Come affermato da Grabar,

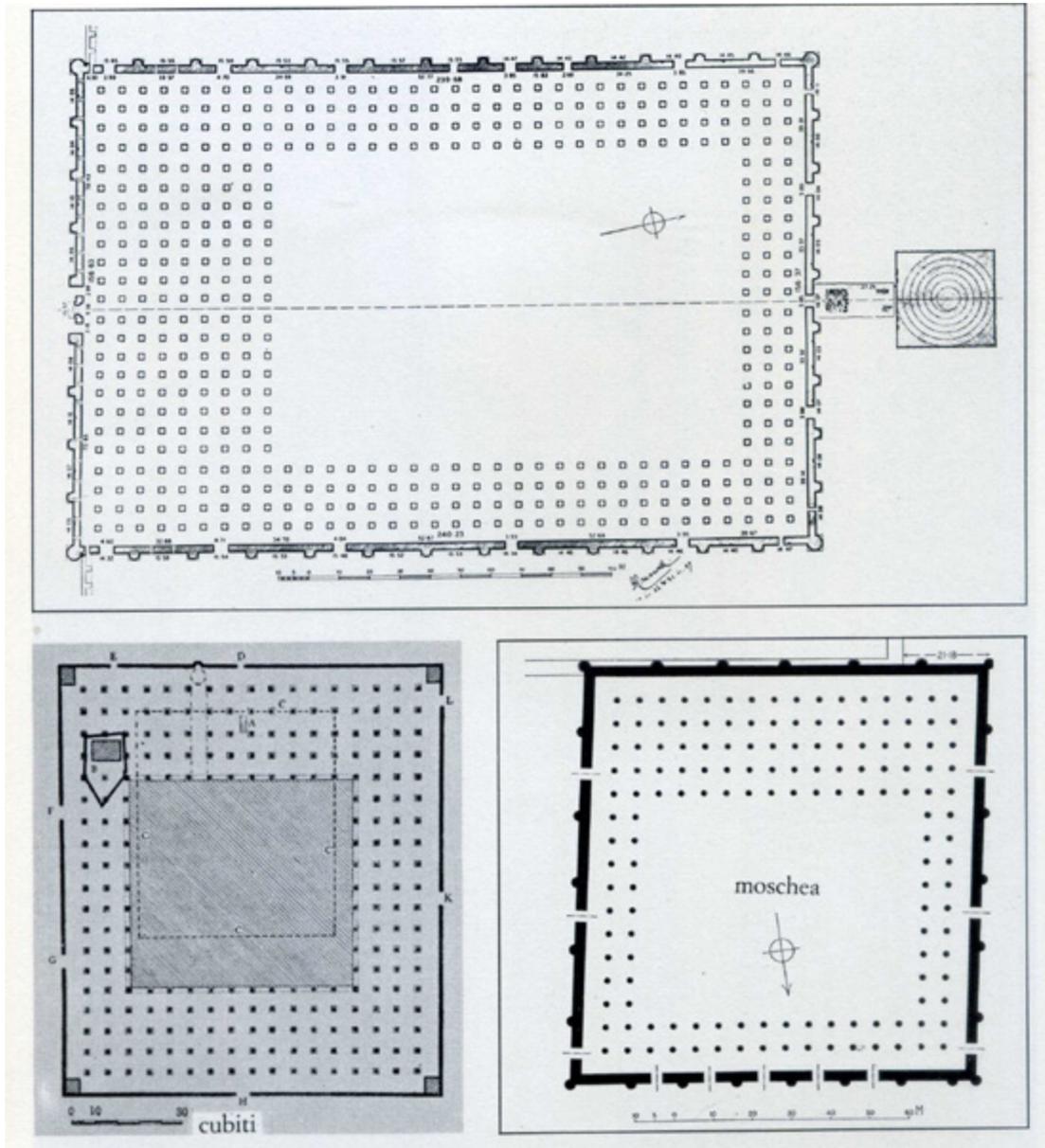
la casa di Maometto comprendeva semplicemente una dimora privata con un ampio spazio per le numerose funzioni pubbliche del capo spirituale e politico della nuova comunità. Il suo elemento più importante era una grande corte (probabilmente di circa cinquanta metri di lato) con due zone in ombra. Una, verso sud, consisteva di due file di tronchi di palma con una copertura di paglia; anche se serviva a indicare



1. La ricostruzione della pianta della casa del Profeta, la prima moschea (622 d.C). Medina
 In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.122



2. La moschea di Kufa, 637, ricostruita nel 670
 In "Ettinghausen, Grabar, Jenkins, Islamic Art and Architecture 650-1250, 2001, Yale University Press", P.20



3. Esempi di moschea ipostila di Medina (VIII secolo), Kufa (VII secolo), Samarra (IX secolo)

In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.132

la direzione di preghiera, con tutta probabilità la sua funzione originaria — come quella d'una fila più piccola di tronchi di palma sul lato nord — era quella di un zullah, o "luogo ombreggiato". Sul lato est c'erano le stanze delle mogli del Profeta, che davano direttamente sulla corte; Maometto fu sepolto in una di esse. Questa corte divenne, per motivi pratici, il luogo in cui si svolsero quasi tutte le attività ufficiali del primo Islam. Nella memoria collettiva della cultura, quindi, divenne non solo un santuario, ma la seconda più sacra masjid dell'Islam¹.

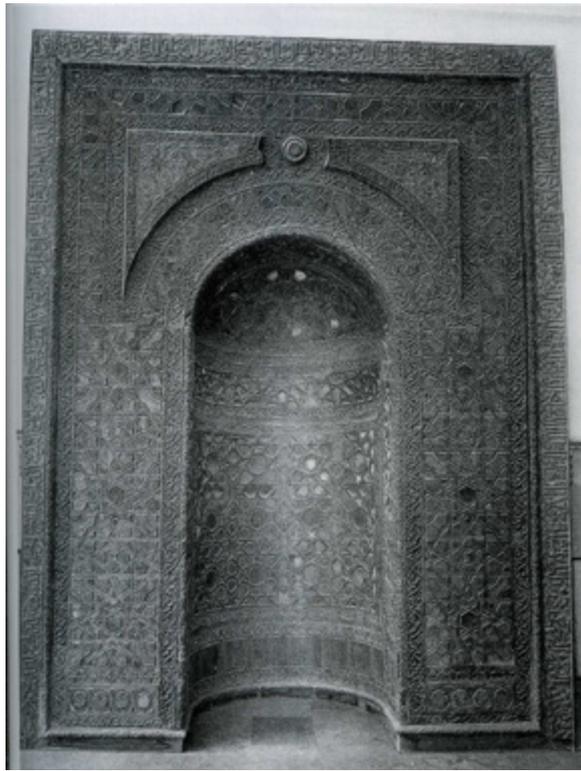
È evidente quindi la determinante impronta di questo modello — sacralizzato quasi immediatamente — sul successivo sviluppo dell'impianto architettonico della moschea. È un'ipotesi plausibile, anche perché sappiamo, tramite le fonti scritte, che le moschee più antiche sono state costruite nelle città di nuova fondazione in Iraq, e quindi c'era la necessità di erigere edifici nuovi. Il riadattamento di quelli esistenti avviene nelle decadi immediatamente successive e per questo verranno congegnate altre soluzioni che si vedranno più avanti. Il fatto di dover erigere costruzioni ex novo, in parte spiega le ragioni dell'adozione di un modello significativo per la nuova fede da parte dei primi musulmani su un territorio praticamente privo di simboli. Inoltre, lo spazio ipostilo arcaico si presentava particolarmente adatto per rispondere all'esigenza di un'eventuale espansione della struttura, in funzione dell'aumento della popolazione musulmana insediata nelle città. Gli esempi meglio conosciuti di questa categoria sono le moschee di Kufa (637, ricostruita nel 670), la moschea di Basra (635, ricostruita nel 665) e la moschea di Wasit (702), anche se quasi tutte le nostre informazioni sono tratte da fonti scritte.

Oltre allo spazio ipostilo, siamo a conoscenza di altri elementi caratterizzanti dell'architettura della moschea, tra cui i più importanti sono *mihrab* e minareto, e di importanza minore *maqsurā* e *minbar*. La formazione di *mihrab* [figg.4-7], cioè la nicchia prevalentemente concava, praticata nella parete che indica la direzione della Mecca, viene ricondotta a un'altra caratteristica della preghiera musulmana, cioè al fatto che essa non è legata a un luogo — si legge nel Corano ovunque si preghi lì è una *masjid* — ma a una direzione. La direzione è quella della Mecca, detta *qibla*². Oggi si tende ad assumere che nelle moschee tale direzione sia segnalata dalla posizione dell'elemento *mihrab*. Anche se il *mihrab* ormai è considerato un elemento principale della moschea, sulla sua nascita e l'evoluzione esistono diverse ipotesi e congetture. Grabar indica tre ragioni per dimostrare che l'importanza di questo segno architettonico non sia stata legata al suo ruolo nell'indicare la direzione della preghiera, ma ad altre ragioni; la prima perché nessuna delle prime moschee era dotata di un *mihrab*, la seconda perché in realtà l'intera moschea viene costruita in direzione della Mecca e non ci sarebbe bisogno di un

.....

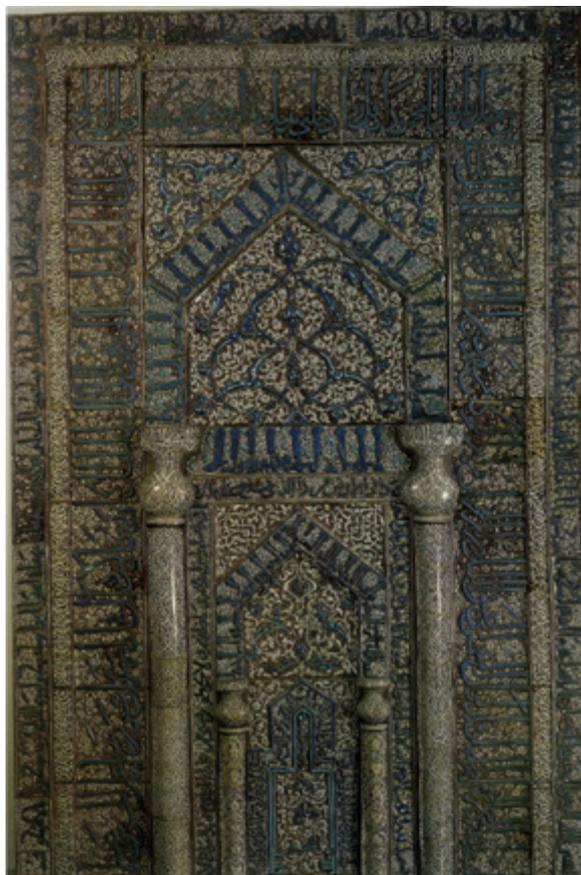
1 Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, 1973, Yale University Press. Tr. It. *Arte islamica. La formazione di una civiltà*, 1989, Electa

2 La preghiera inizialmente veniva recitata volgendo in direzione di Gerusalemme, e soltanto dopo l'occupazione militare della Mecca nel 629 la Ka'ba diventa il santuario sacro verso cui convergono tutte le moschee dell'Islam.



4. Esempio di mihrab, Aleppo, XII secolo

In "Ettinghausen, Grabar, Jenkins, Islamic Art and Architecture 650-1250, 2001, Yale University Press", P.231



5. Esempio di mihrab, 1226

In "Ettinghausen, Grabar, Jenkins, Islamic Art and Architecture 650-1250, 2001, Yale University Press", P.160



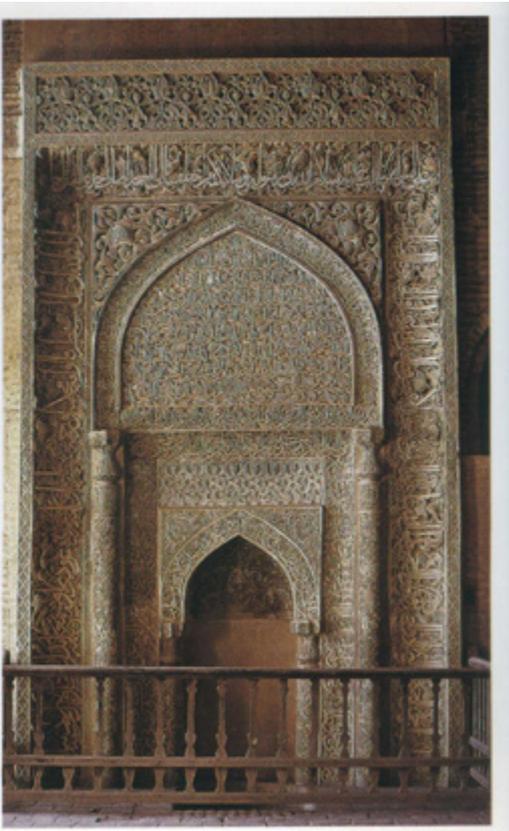
6. Esempio di mihrab, 1310, Iran

In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.73



7. Esempio di mihrab, XV secolo, Iran

In "Russo, Stefano, L'altopiano iranico, 2009, Gangemi Editore", P.115



8. L'ingresso a una sala di preghiera e la forma di mihrab

In "Mirfendereski, Zonuzi, Ceramica nell'architettura in Persia, 1992, Cantini, Firenze", P.80

secondo elemento per evidenziare questo asse, e la terza è che il *mihrab* è invisibile dalla maggior parte dei punti di una moschea. In più, questo elemento non è mai stato considerato come centro focale della pianta come quello dell'altare nella chiesa cristiana³. Attualmente, il *mihrab* più antico rinvenuto dai scavi appartiene alla Grande Moschea di Damasco (706), ma le fonti medievali parlano della sua prima comparsa nella seconda moschea di Medina (707), eretta da al-Walid sulla pianta della vecchia casa del Profeta. Alcuni studiosi attribuiscono un valore regale al *mihrab* perché a volte veniva usato dai principi, ma la sua rapida e capillare diffusione sull'intero territorio islamico porta a contemplare altre ipotesi, piuttosto di natura simbolica o liturgica che funzionale: per esempio può essere stato un simbolo per commemorare la presenza del Profeta che da una simile posizione guidava la preghiera a casa sua⁴. Sebbene la forma del *mihrab* assuma connotazioni diverse da zona a zona mantiene sempre la forma di nicchia, quasi da ricordare una cornice che venera un'immagine, un simbolo. E questa è un'ulteriore conferma della sua valenza simbolica. Del resto si tratta di un simbolo già presente nelle sinagoghe (la nicchia dedicata alla Torah) e nelle chiese cristiane (l'abside). In più la forma evoca anche il concetto di soglia e il passaggio tra il mondo fisico e quello intellegibile del divino [fig.8]. Ad ogni modo, il significato di questo elemento, legato ai motivi della venerazione e della divinità, non fa che adattarsi al contenuto specifico di ciascuna delle religioni del Libro⁵.

L'elemento minareto [figg.9-15], costruzione a forma di torre, a cui generalmente viene attribuita la funzione della formale chiamata alla preghiera, non era presente in nessuna delle antiche moschee. Le fonti letterarie più tarde accennano alla presenza dei minareti in Siria e Egitto, ma non ci sono dati certi sulla loro prima apparizione sul territorio musulmano, anche se alcuni recenti studi ipotizzano la comparsa dei primi minareti tra il 707 e il 709 in corrispondenza dei quattro angoli del perimetro della seconda moschea di Medina [fig.16]. Un altro dato che rende dubbia l'ipotesi sulla originaria ragione d'essere di questo elemento ai primi tempi dell'Islam è la sua inefficienza per svolgere tale funzione, cioè chiamare alla preghiera i fedeli musulmani sparsi in vari quartieri di una città affollata e rumorosa come la Damasco dell'epoca. Questo fa pensare che si tratti di un elemento simbolico, e non strettamente funzionale, per segnare la presenza della nuova fede in uno specifico luogo della città; un'ipotesi che viene rafforzata dal suo successivo sviluppo formale ed estetico, caratterizzante del periodo classico dell'architettura islamica [figg.17-18].

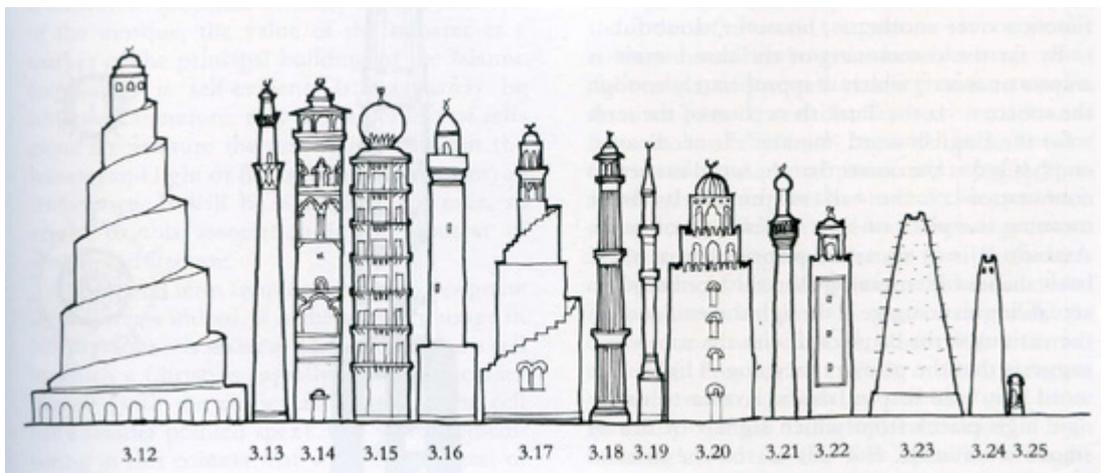
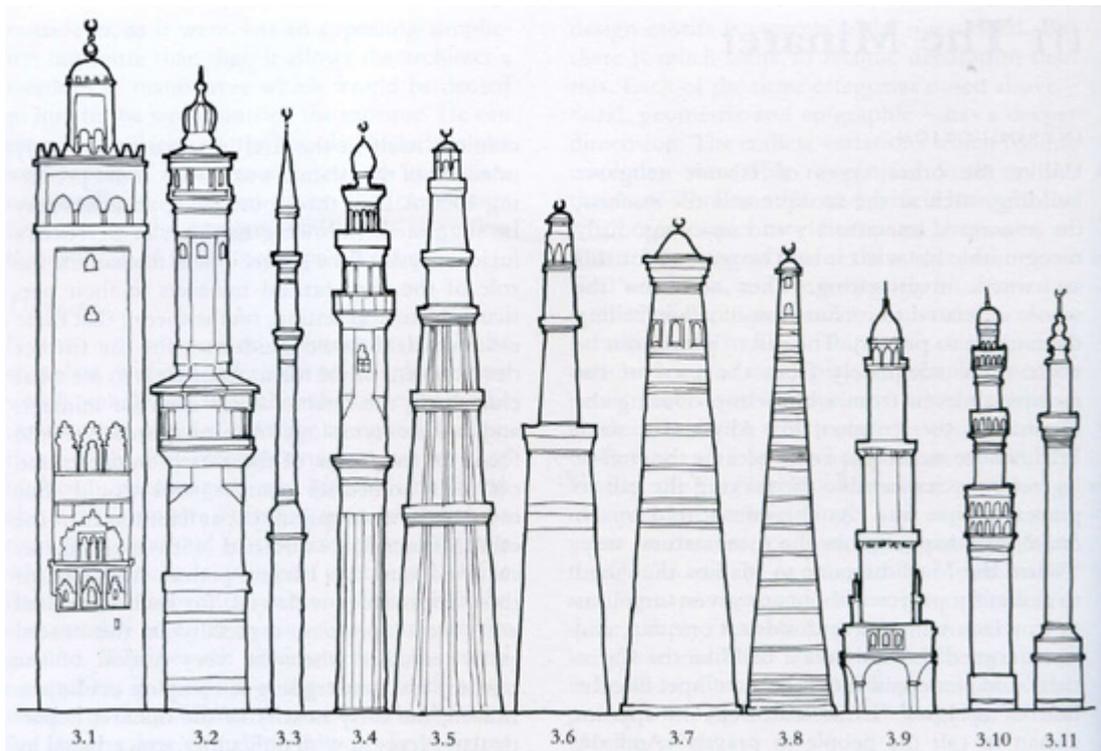
Il *maqsura* [fig.19] non è considerato un elemento propriamente architettonico, in quanto è più importante per lo studio delle forme ornamentali che per lo sviluppo formale della moschea. Si tratta di uno spazio cintato riservato al principe vicino al *mihrab* che

.....

3 Cfr. Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap.V

4 Cfr. Ettinghausen, Grabar, Jenkins, *Islamic Art and Architecture 650-1250*, 2001, Yale University Press

5 Cfr. Stierlin, Henri, *Persian Art & Architecture*, 2012, Thames & Hudson Ltd, London



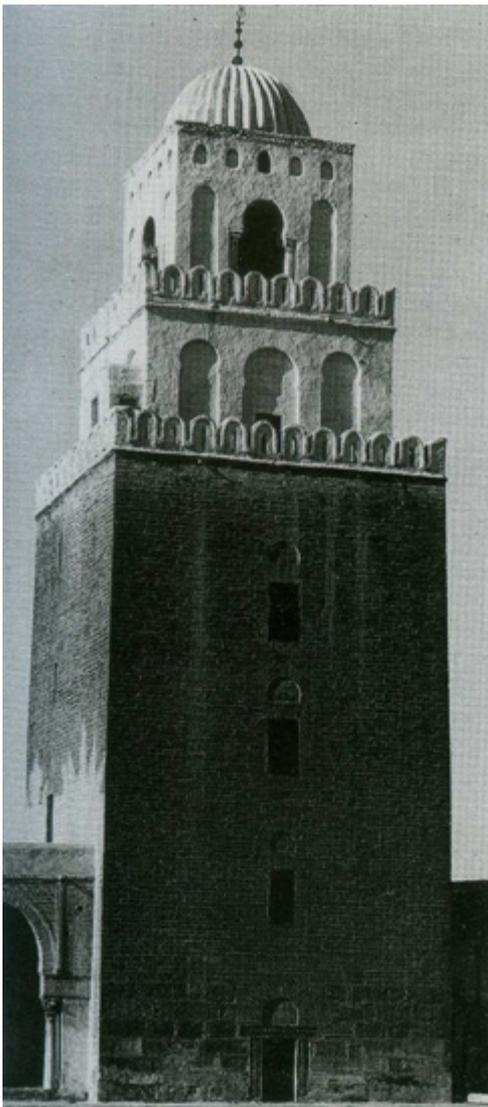
9 e 10. Varie forme di minareto.

In "Hillenbrand, Robert, Islamic Architecture: form, function and meaning, 1994, Edinburgh University Press", P.130-131



11. Esempio di minareto, XI secolo, Samarra

In "Hillenbrand, Robert, Islamic Architecture: form, function and meaning, 1994, Edinburgh University Press", P. 146



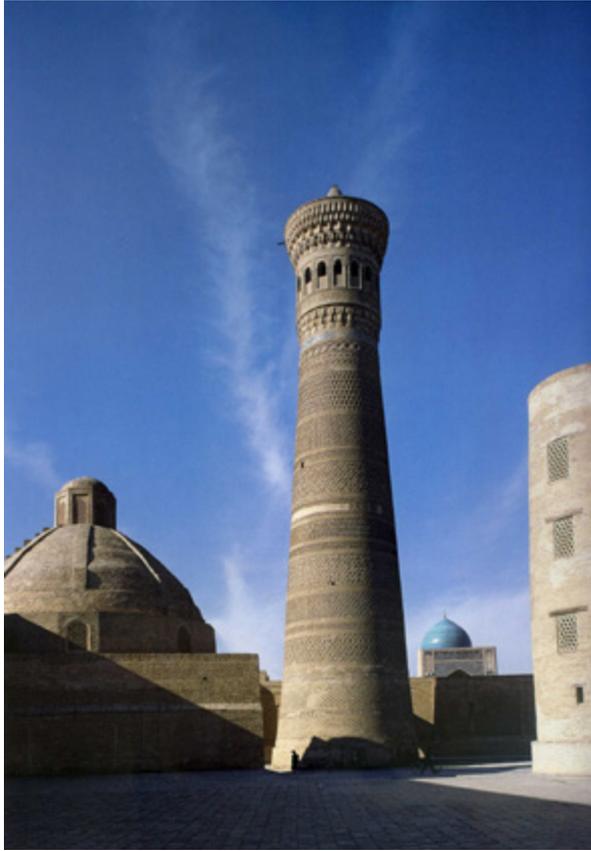
12. Esempio di minareto, IX secolo, Kairouan

In "Hillenbrand, Robert, Islamic Architecture: form, function and meaning, 1994, Edinburgh University Press", P. 139

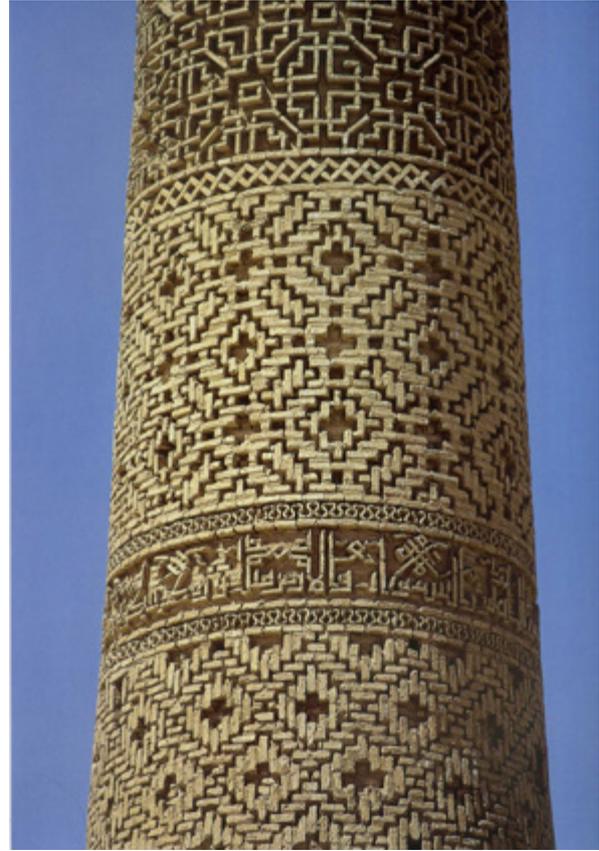


13. Esempio di minareto, XI secolo, Afghanistan

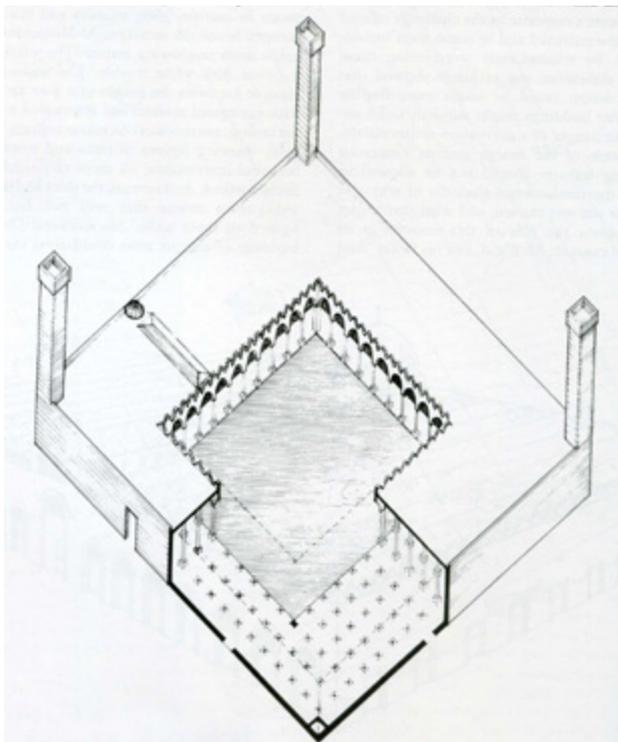
In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P. 43



14. Esempio di minareto, XII secolo, Uzbekistan
 In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P. 23



15. Esempio di minareto, XI secolo, Iran
 In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P. 47

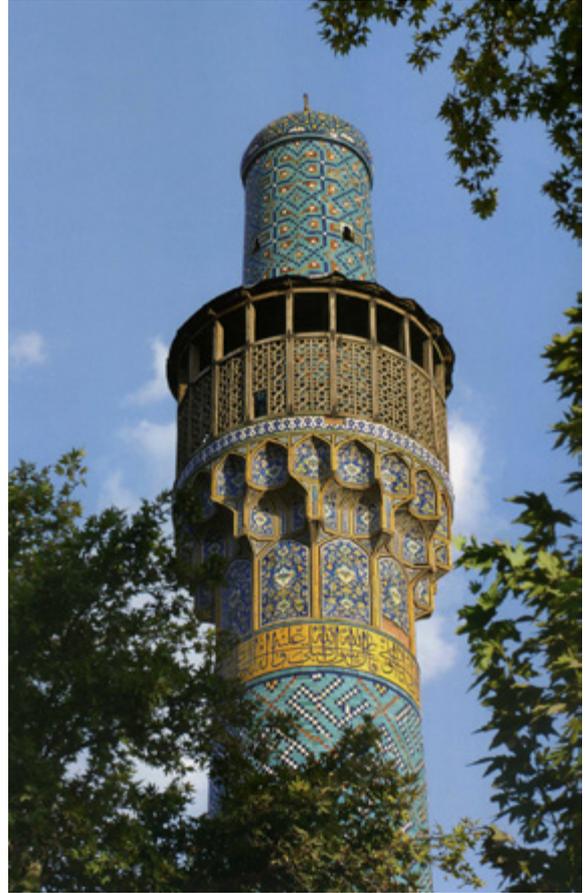


16. La ricostruzione della seconda moschea del Profeta, VIII secolo
 In "Hillenbrand, Robert, Islamic Architecture: form, function and meaning, 1994, Edinburgh University Press", P.72



17. Esempio di minareto, XV secolo, Samarcanda

In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.115



18. Esempio di minareto, XVII secolo, Iran

In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.235



19. Esempio di maqsura, moschea di kairouan, XI secolo

Web: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carved_wooden_maqsura_in_the_Great_Mosque_of_Kairouan,_1904.png

molto probabilmente si sviluppa a causa del timore da parte dei califfi dell'assassinio, e perciò si diffonde solo nelle moschee grandi. La sua origine e la data della sua apparizione rimangono tuttora incerte. L'unica testimonianza architettonica arrivata ai nostri tempi riguarda la moschea di Kairouan del X secolo.

Il *minbar* [figg.20-24] è un elemento che viene sviluppato in periodo omayyade, e in realtà è lo stesso trono pre-islamico che veniva usato dal Profeta a Medina durante i sermoni. Il *minbar* inizia a comparire piano piano anche in altre moschee, come simbolo di autorità. Si trattava molto spesso di un oggetto a sé stante e rimovibile — spesso in legno — e per molti secoli la sua presenza è stata il segno distintivo delle grandi moschee rispetto a quelle di quartiere e di minore importanza.

Ciò che si evince da questa rassegna è che l'insieme di questi elementi e l'innalzamento degli edifici dedicati al culto religioso musulmano trovavano la loro ragion d'essere soprattutto in funzione di distinguere la nuova religione dalle altre e di rafforzare i legami della comunità musulmana. Nonostante tutto, resta valida l'affermazione sulla natura funzionale di questi elementi: sono nati o giustapposti per esigenze strettamente pratiche — cioè affermarsi della nuova religione e potersi distinguere visivamente e simbolicamente —, e non per rispondere a dei precetti estetici di natura teorica. Resta da capire come una serie di richieste o un insieme di elementi pratici — nella maggior parte dei casi presi in prestito da culture preesistenti — abbiano dato luogo a un tipo di edificio e un modello architettonico che quasi da subito riesce ad affinare un proprio repertorio estetico di massimo interesse per lo storico dell'arte e per l'architettura. Si tratta di un modello architettonico che da subito si rende autonomo e peculiare, e questo è dimostrato anche dal fatto che elementi di chiara reminiscenza delle antiche forme preesistenti sul territorio sono stati abbandonati abbastanza presto; come la presenza delle unità a cupola nella corte, e la loro sostituzione con delle fontane che possono aver contribuito al trasferimento del rito dell'abluzione all'interno del recinto della moschea⁶. Sappiamo che i sostegni liberi, quali colonne e pilastri, venivano recuperati da edifici pre-islamici legati generalmente alla tradizione mediterranea. Ma ciò che pare differente rispetto alle tradizioni pre-islamiche, largamente imitate, è il senso dell'ordine; manca la precedente coerenza nei tradizionali rapporti tra le parti strutturali e quelle ornamentali di questi elementi. Si tratta di ciò che di primo acchito può sembrare una noncuranza da parte dei musulmani, ma che ha *in nuce* una nuova modalità di percezione spaziale che verrà maturata e portata al massimo splendore nei secoli successivi.

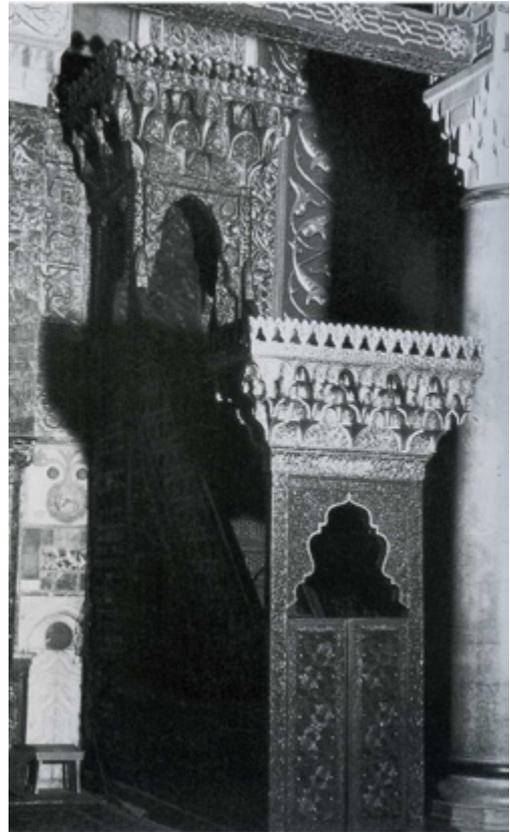
Quindi, per quanto concerne il più antico modello di moschea, cioè quello ipostila, il primo approccio a tale modello, da parte dei primi musulmani, può essere ricondotto alle esigenze pratiche e funzionali — come accennato precedentemente — in modo da offrire uno spazio flessibile ma anche distinguibile da luoghi di culto di altre religioni. In più,

.....

⁶ Cfr. Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap.V



20. Esempio di mihrab e minbar, XII secolo, Spagna
 In "Hillenbrand, Robert, Islamic Art and Architecture, 1999, Thames & Hudson Ltd, London", P.185



21. Esempio di minbar, Moschea al-Aqsa, XII secolo
 In "Ettinghausen, Grabar, Jenkins, Islamic Art and Architecture 650-1250, 2001, Yale University Press", P.254

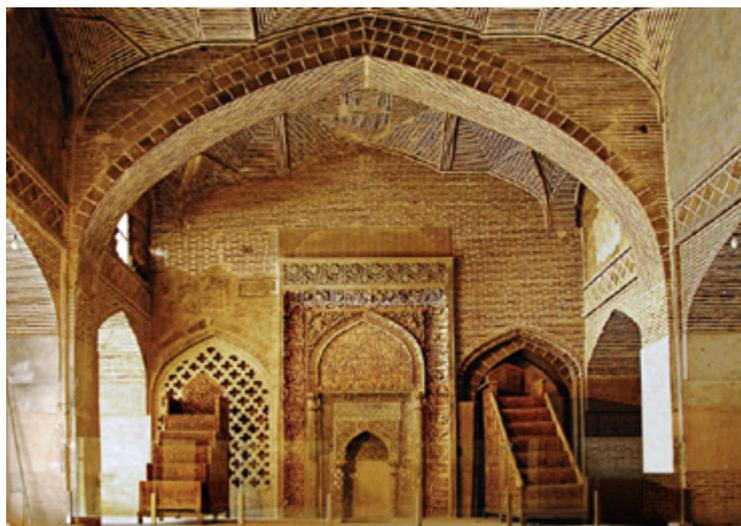


22. Esempio di minbar e maqsura, moschea di kairouan, XI secolo
 In "Ettinghausen, Grabar, Jenkins, Islamic Art and Architecture 650-1250, 2001, Yale University Press", P.274



23. Esempio di minbar, Marocco, XII secolo

In "Ettinghausen, Grabar, Jenkins, Islamic Art and Architecture 650-1250, 2001, Yale University Press", P.279



24. Esempio di mihrab e minbar, XIV secolo, Iran

Web. <https://hiveminer.com/Tags/oljeitu/Interesting>

la flessibilità della struttura era assicurata dall'applicazione del sistema ipostilo, dove i sostegni venivano concepiti come delle unità modulari, e quindi replicabili a piacere in ogni direzione. Per quanto riguarda la distinzione formale rispetto ad altri edifici di culto non musulmano, visto il massiccio utilizzo di elementi costruttivi pre-islamici, tale diversificazione derivava non da elementi architettonici in sé — che rimanevano tali e quali — ma dalla modalità di giustapposizione di essi e dal mutare della direzione dell'edificio, ma anche dallo spirito dell'osservatore/fruitori a cui era destinato.

In generale, il contributo maggiore alla formazione dell'arte islamica durante i primi dieci anni dall'ejira (cioè dal 622 fino al 632, l'anno della morte di Maometto) viene attribuito a quattro fattori; la natura del rituale della preghiera, l'adozione accidentale di un prototipo cioè la casa di Maometto, la riluttanza verso la raffigurazione degli esseri viventi e l'adozione del Corano come il veicolo della trasmissione della conoscenza⁷.

Dai tempi del Profeta non abbiamo notizie riguardanti l'elevazione di qualunque santuario specificamente musulmano. Il motivo può essere ricondotto all'associazione delle costruzioni fastose all'altolocata classe meccana che costituiva il principale nemico della prima comunità musulmana. Persino la costruzione delle cupole avviene in un momento tardo rispetto all'epoca del Profeta, perché nei primi tempi la nuova comunità non disponeva dei mezzi per poter erigere tali costruzioni; le primissime moschee, quindi, erano formate soprattutto da un ampio spazio aperto con delle tettoie laterali che assicuravano zone d'ombra. Come sostiene Stierlin,

nel 684, con la realizzazione della secessione omayyade e la presa del potere di questa dinastia, siamo a circa 60 anni dall'egira. L'architettura è ancora agli inizi. Le prime moschee sono edifici effimeri, malgrado le impressionanti dimensioni, il cui carattere provvisorio resta legato alle contingenze della conquista. Gli arabi si sono concentrati esclusivamente sull'espansione militare e religiosa. Gli arabi del VII secolo non sono ancora dei costruttori. Le moschee edificate nelle regioni sottomesse, destinate alle truppe vittoriose e ai nuovi adepti, sono strutture rudimentali dove spesso la direzione della prostrazione è indicata da una lancia conficcata nel terreno. Si tratta in generale di uno spazio cintato da un muro in terra battuta o in un impasto di fango, sassi e paglia, o addirittura delimitato da un fossato, per evitare che gli animali domestici sconfinino nell'area consacrata. È questo in particolare il caso della prima moschea di Kufa (638) di cui ci arrivano le notizie tramite gli storici arabi al-Baladhuri e Tabari. Le sale ipostile sono costruite esclusivamente con colonne e travetti di spoglio sottratti ad antichi monumenti. Ma la fine del VII secolo sarà contrassegnata dalla prima fioritura delle arti nell'impero omayyade, ed è a Gerusalemme che essa conoscerà un grande splendore⁸.

.....
7 Cfr. Capitolo 4. La raffigurazione bandita. Verità o luogo comune?

8 Stierlin, Henri, Islam da Baghdad a Cordova, 1997, TASCHEN GmbH

Quindi, la costruzione delle prime grandi moschee risale al periodo omayyade (661-750), quando piano piano il nuovo impianto formale e i suoi segni caratteristici si consolidano e vengono standardizzati gli elementi come *mihrab* e minareto. E quasi subito il nuovo modello si diffonde su tutto il territorio islamico nei secoli immediatamente successivi.

Per mettere meglio a fuoco il quadro storico concernente l'arte dei primi tre secoli dell'Islam, e alla luce dei concetti trattati fino adesso, i monumenti architettonici di questi primi tre secoli si possono suddividere in tre gruppi: la Cupola della Roccia come un esempio unico, le moschee congregazionali, e gli edifici secolari conosciuti oggi come "l'arte del palazzo".

2.1 La Cupola della Roccia

Eretta nel 691 a Gerusalemme [fig.25], è situata nell'area Haram al-Sharif, sul monte di Moriah, che è un territorio caratterizzato da molteplici strati di significato legati all'ebraismo, al cristianesimo e più tardi alla religione islamica. Questa costruzione, portata a termine nel 691, è il più antico grande monumento islamico arrivato ai giorni nostri, e molto probabilmente è il primo monumento islamico eretto con l'intento di creare un grande prodotto estetico. Della sua costruzione si danno generalmente due spiegazioni. Una è che sia stato costruito dal califfo omayyade Abd al-Malik per deviare i pellegrini dall'Arabia cioè dalla Mecca, facendo della città palestinese il centro religioso dell'Islam; un'affermazione che non trova riscontri negli annali della prima storiografia musulmana. La seconda, generalmente più accettata dai fedeli musulmani, ha a che fare con il Viaggio-Notturmo (isra') e l'Ascensione di Maometto (mi'raj) affermato nel passo Coranico 17.1:

Gloria a Colui che rapì di notte il Suo servo [Maometto] dal Tempio Santo [masjid al-haram] al Tempio Ultimo [masjid al-aqsa], dai benedetti precinti, per mostrargli dei Nostri Segni⁹.

Già a metà dell'VIII secolo il biografo del Profeta, Ibn Ishaq, affermava che il masjid al-aqsa era in realtà Gerusalemme, e che da Gerusalemme il Profeta era asceso al cielo. Quindi si sosteneva che la Cupola della Roccia fosse stata costruita sopra la Roccia salpata dal Profeta — che viene custodita all'interno —, a causa di questo particolare episodio della vita di Maometto. Ma anche questa spiegazione, come la prima, crea problemi perché molti dei primi tradizionalisti religiosi, come Bukhari e Tabari non accettano l'identificazione del masjid al-aqsa con Gerusalemme¹⁰. Per quanto riguarda l'aspetto puramente formale, la costruzione ha un impianto piuttosto comune nel mondo cristiano,

.....

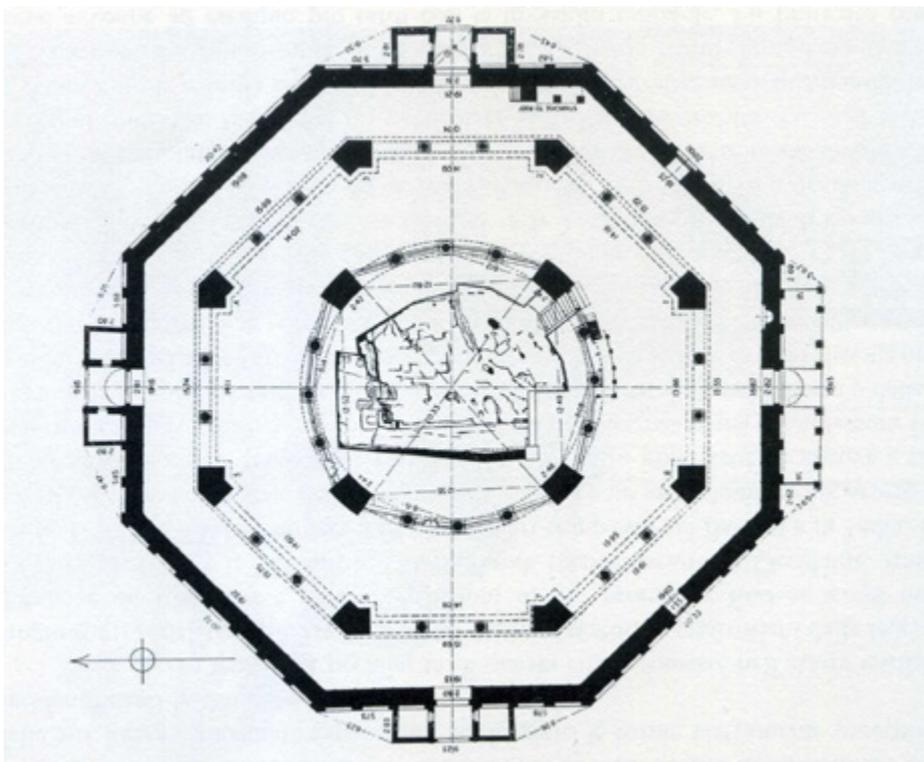
9 Bausani, Alessandro, Il Corano, 1988, RCS Rizzoli Libri S.p.A., Milano

10 Cfr. Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, cit., cap.V



25. La Cupola della Roccia, 691, Gerusalemme

In "Blair, Sh., Bloom, M. The art and architecture of Islam 1250-1800, 1994, Yale University Press", P.220



26. La Cupola della Roccia, 691, Gerusalemme, pianta

In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.19

cioè il martyria, che conferma la qualità simbolica di esso come luogo di commemorazione [fig.26]. Il VI secolo è il periodo in cui l'architettura bizantina raggiunge vette altissime. Il tributo di questa cultura all'arte islamica è consistente; nelle prime grandi opere erette sotto il dominio musulmano, l'eredità bizantina è percepibile nelle modanature e nelle decorazioni come nei mosaici a fondo dorato. Dagli scritti di Ibn Battuta ci arrivano notizie circa la spedizione di artigiani da parte del Bisanzio all'impero di al-Walid, il che dimostra che l'antagonismo militare e religioso non escludeva una collaborazione tra i due poteri. Ne è l'esempio la Cupola della Roccia, dove il progetto, molto probabilmente, viene affidato a un architetto di formazione bizantina e il cantiere a maestranze siriane. La decorazione è compiuta da mosaicisti di Costantinopoli, e siamo di fronte a una pianta centrale a doppio deambulatorio, sormontato da una cupola: una sorta di martyrium, che dimostra la volontà del califfo Abd al-Malik di accettare la successione della religione cristiana sui luoghi santificati da Abramo¹¹. Ciò che rende peculiare questa moschea, e che attesta la sua appartenenza alla tradizione islamica, è l'uso particolare dell'ornamento, per enfatizzare i nuovi concetti¹².

2.2 La moschee congregazionali

Con lo spostamento della capitale a Damasco, per mano degli Omayyadi, i nuovi musulmani si trovano di fronte a una tradizione artistica molto sofisticata — quella romana e bizantina — e ben articolata lungo secoli precedenti. La scelta di Damasco significherà l'adozione da parte degli Omayyadi di numerose tradizioni greco-romane; è chiaro, perciò, che l'architettura e la decorazione architettonica del mondo islamico durante i primi tre secoli dall'avvento della nuova fede sono il risultato dell'incontro della nuova religione e del nuovo stato con le antiche tradizioni presenti sui territori conquistati. All'inizio quest'arte si poggia esclusivamente sulle maestranze locali, e soltanto dopo, con un ritmo lento e graduale le tecniche e le maestranze si spostano da un territorio all'altro. La nuova civiltà islamica porta in sé sia elementi innovativi sia quelli tradizionali, perché alla ricerca di un nuovo sistema intellettuale, amministrativo e culturale usufruisce in larga misura delle forme provenienti da altre culture, e li combina in una nuova disposizione e gradualmente li modifica, preparando il terreno per la nascita di una nuova ed esclusiva espressione artistica. Gli Omayyadi, con la capitale a Damasco, e le continue campagne militari contro Bisanzio sono ben consci del passato cristiano del Vicino Oriente, e la loro ricerca di un nuovo repertorio artistico si rivela maggiormente condizionato dalla forte presenza della cultura cristiana, e dall'esigenza di distinguersi in maniera vigorosa da essa. In seguito, con l'ascesa al potere degli Abbassidi dal 750 in poi, e lo spostamento della capitale in Iraq, cioè in un territorio artisticamente meno ricco dell'area mediterranea, viene comunque continuata la tradizione degli Omayyadi nell'erigere nuove costruzioni, senza essere però pesantemente condizionati dalle tra-

.....
11 Cfr. Ettinghausen, Grabar, Jenkins, *Islamic Art and Architecture 650-1250*, cit., cap.II

12 Cfr. Capitolo 4. La raffigurazione bandita. Verità o luogo comune?

dizioni e dalle maestranze locali¹³. Per quanto riguarda la nascita e la diffusione delle moschee congregazionali, sicuramente l'evoluzione del modello di moschea ha avuto inizio prima della costruzione della Cupola della Roccia, ma purtroppo le testimonianze architettoniche più antiche risalgono soltanto alla prima metà dell'XVIII secolo. È stato il sovrano omayyade al-Walid (705–15) a contribuire maggiormente allo stabilirsi di una tipologia di moschea in epoche più tarde, nelle città di Medina, Gerusalemme e Damasco. Di queste moschee solo quella di Damasco è rimasta senza consistenti manomissioni successive nella pianta e nelle decorazioni. Le prime moschee costruite in Iraq, cioè quella di Kufa (637, ricostruita 670), Basra (635, ricostruita in 665) e Wasit (702) sono già state menzionate, ed è stato stabilito che siano nate seguendo la pianta della casa del Profeta, introducendo il modello ipostilo nel Medio Oriente. Questo è avvenuto con il riutilizzo delle unità architettoniche — soprattutto colonne — sparse sul territorio, cioè dalle rovine di altre epoche. La caratteristica principale di questo modello stava nell'inclusione di un vasto spazio aperto all'interno e la possibilità di espansione a piacere in ogni direzione. Le nostre informazioni per verificare la nascita di costruzioni analoghe in altri territori e città come Fustat (Egitto) e Kairouan (Tunisia) sono molto insufficienti. E in altre regioni come la Siria e l'Iran, nei primi tempi della conquista, molto probabilmente erano stati gli edifici di culto di altre religioni — cristiana e zoroastriana — a essere riconvertiti e riadattati alle esigenze della nuova fede.

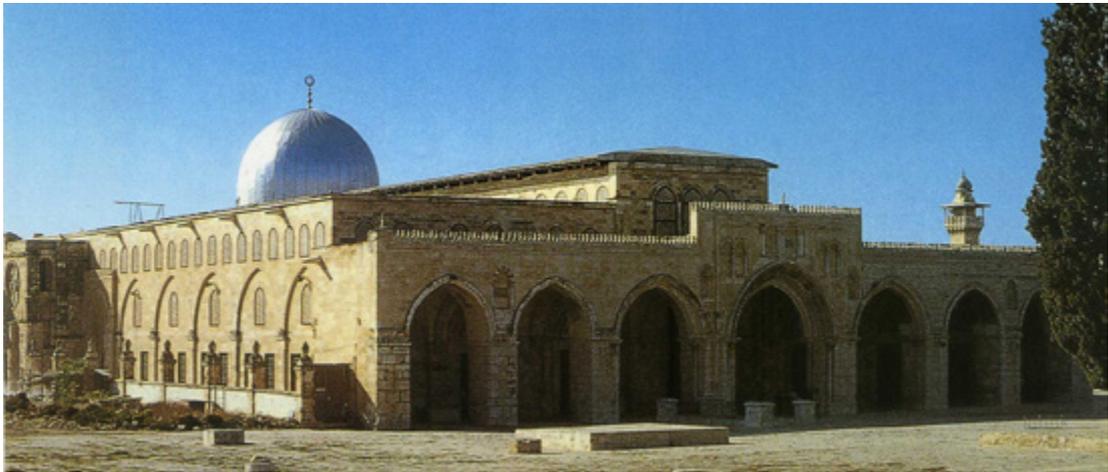
Le moschee di al-Walid si comprendono meglio alla luce di questi precedenti sviluppi del linguaggio architettonico. Il periodo di al-Walid è caratterizzato da una sorprendente prosperità e da minor difficoltà e lotte intestine. Allora inizia a farsi sentire l'esigenza di erigere costruzioni di alto prestigio, per segnare maestosamente sul territorio l'affermarsi della nuova religione. La Grande moschea di Damasco (706), la seconda moschea di Medina (706–10) e la moschea al-Aqsa di Gerusalemme (709–15) vengono alla luce in questo periodo storico [figg.27-28]. Come è stato osservato prima, di queste tre, la meno modificata risulta essere quella di Damasco, che tra l'altro viene considerata una costruzione islamica per eccellenza, nonostante fosse sorta sull'impianto di un antico *temenos* romano. La Grande Moschea di Damasco sicuramente è una delle costruzioni che hanno influenzato maggiormente quelle successive, e in realtà non ha molto a che vedere con la planimetria della prima moschea, cioè la casa del Profeta. La struttura è ingannevole a prima vista, perché con le colonne, i capitelli corinzi e gli archi rialzati da dadi sembra una struttura assolutamente classica, ed esattamente come nel caso della Cupola della Roccia lo stile richiama la grande architettura bizantina. Questa moschea, costruita tra il 706 e il 714–715, è formata da un rettangolo di 157 per 100 metri. Quasi tutti i suoi elementi architettonici provengono da edifici precedenti, ma nonostante l'uso massiccio di materiale di spoglio, ciò che resta visibile è l'edificio omayyade per eccellenza. Una delle quattro entrate — tutte appartenenti al disegno romano — è stata chiusa per indicare la direzione della

.....
13 Cfr. Ettinghausen, Grabar, Jenkins, *Islamic Art and Architecture 650-1250*, cit., cap.II



27. La grande moschea di Damasco, VIII secolo

In "Stierlin, Henri, Islam. Da Baghdad a Cordova. Architettura delle origini dal VII al XIII secolo, 2009, Taschen GmbH", P.42



28. La moschea al-Aqsa, VIII secolo

In "Curatola, Giovanni, Arte Islamica, 2007, Giunti Editore, Milano", P.6

In "Hillenbrand, Robert, Islamic Architecture: form, function and meaning, 1994, Edinburgh University Press", P.47

qibla. Lo spazio interno comprende un'area aperta, chiamata *sahn*¹⁴, che è l'elemento che è destinato ad essere una parte principale di tutte le moschee in futuro, anche se non resta sempre come uno spazio aperto. Quest'area è di circa 122 metri per 50 metri ed è circondata su tre lati da un portico di pilastri alternati a coppie di colonne, la maggior parte appartenenti a edifici più antichi, e anche le tecniche usate sono le stesse dell'architettura cristiana della Siria pre-islamica; l'innovazione sta nell'impianto planimetrico e la nuova assialità dell'edificio verso la *qibla*, l'inserimento dell'elemento *mihrab*, e un particolare uso delle decorazioni – come nel caso della Cupola della Roccia – [figg.29-30]. In realtà gli architetti musulmani nel caso della moschea di Damasco risolvono il problema del riadattamento di un impianto esistente; invece di trasformare l'edificio in una sala ipostila creano una nuova suddivisione tripartita, dove l'innovazione più marcata rimane la navata assiale. In questo modo un modello, quindi, che nasce la prima volta come *moschea imperiale omayyade*, da subito viene replicato e diffuso sulla maggior parte delle regioni del territorio islamico. Nella moschea di Damasco è molto chiara una nuova disposizione nella pianta, molto più organica di quella delle prime moschee ipostile, una disposizione che dà origine a un vero e proprio centro focale che era assente nell'impianto ipostilo. Infatti, la navata centrale, più alta di quelle laterali, conduce a una grande nicchia in fondo all'edificio che è il cosiddetto *mihrab*.

Quindi, siamo di fronte alla ulteriore evoluzione dell'iniziale impianto ipostilo in un impianto fortemente condizionato da un asse. Uno dei fattori più importanti di tale sviluppo è il graduale calo della funzione politica della moschea, e la sempre sua maggiore associazione alle pratiche culturali della religione. Questa caratteristica emerge subito dopo il consolidamento dell'impianto ipostilo e viene concepita per tentare di conferire una sorta di assialità all'edificio, in direzione della *qibla*. Come afferma Grabar,

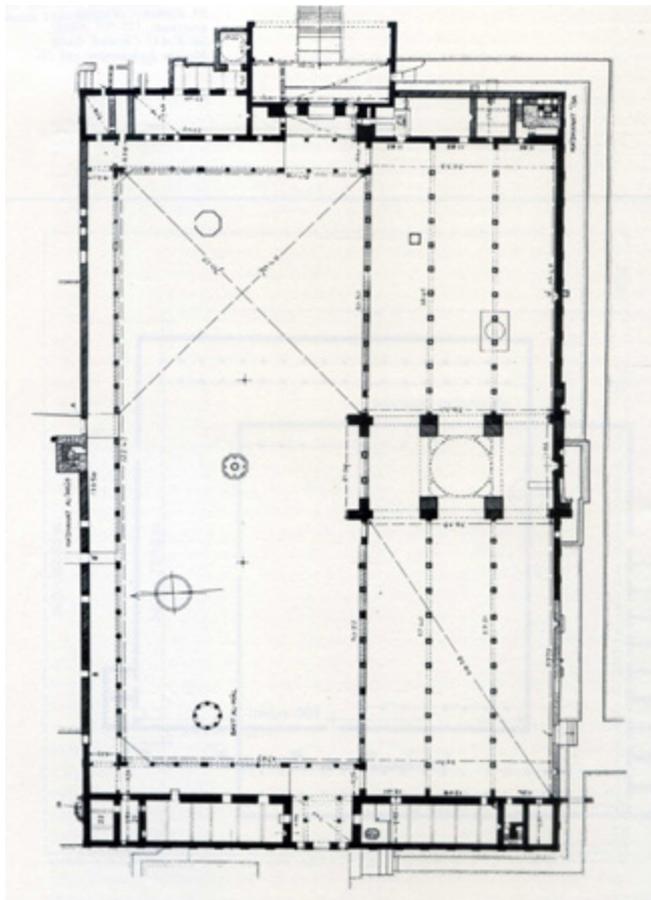
il senso della direzione è essenziale alla moschea, poiché uno degli obblighi canonici del fedele è quello di pregare rivolto alla qibla. Negli edifici più antichi, predominava nella moschea l'aspetto di luogo di riunione politica e sociale – per il quale l'ipostilo era particolarmente adatto – e la direzione era indicata dalla posizione e dalla dimensione delle aree coperte. Nella misura in cui la funzione politica della moschea perse d'importanza, venne in primo piano quella puramente religiosa, come appare dal rapido evolversi delle dimensioni e della decorazione del mihrab. La parete della qibla assunse un carattere quasi mistico, ed è possibile spiegare la navata assiale e la pianta a T come tentativi di sottolineare quest'uso sempre più culturale e devozionale della moschea. La navata assiale compare per la prima volta nelle grandi costruzioni di Walid I, e il suo esempio meglio conservato si trova a Damasco. Per quanto nota in Iraq, la pianta a T e la maggior parte dei successivi sviluppi assiali si verificarono nelle regioni musulmane ai confini del Mediterraneo. Si potrebbe allora suggerire che, poiché l'idea ipostila creata in Iraq

.....
14 Sahn è lo spazio aperto al centro della moschea che si collega agli ivan attraverso i portici detti riwak.



29. La moschea al-Aqsa, VIII secolo

In "Hillenbrand, Robert, Islamic Architecture: form, function and meaning, 1994, Edinburgh University Press", P.47



30. La grande moschea di Damasco, VIII secolo

In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.124

utilizzava il vocabolario e la composizione dell'architettura classica e dei suoi eredi, la semplicità dell'idea non potesse essere facilmente trasferita a forme esistenti. Costruttori e fruitori non potevano più considerare il singolo sostegno quale unica unità compositiva. Composizioni più complicate furono richieste e adattate alle funzioni religiose della moschea. Questo sviluppo strutturale è simile in modo impressionante a quello dell'architettura cristiana, che derivò la sala basilicale dalle forme romane classiche¹⁵.

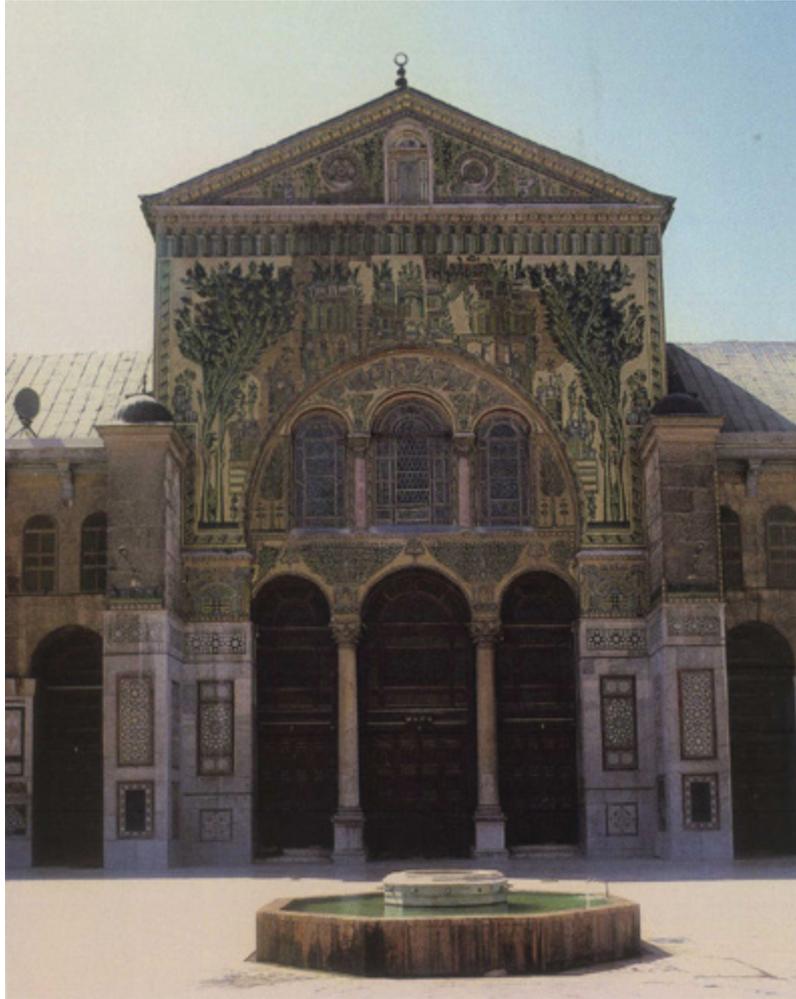
La navata assiale, il *mihrab* concavo, il *minbar* e la cupola di fronte a *mihrab* sono destinati a svolgere un ruolo importante nella storia dell'architettura islamica. Anche se le loro origini rimangono poco chiare, si può convenire che il loro insieme appartenga al tipo di moschea imperiale nato sotto al-Walid. Resta il fatto che sono elementi difficili da interpretare, a causa della loro duplice valenza funzionale e simbolica e anche per la poca chiarezza sulle loro origini. Sono elementi che riflettono un carattere ambiguo, sia regale sia religioso, anche se il loro significato si discosta gradualmente dalla natura imperiale e assume caratteri sempre più religiosi. L'ambiguità di significato era presente quindi anche nel senso della moschea in sé che oscillava tra connotazioni religiose e quelle di natura socio-politica.

Per quanto riguarda la decorazione, tra le tre moschee di al-Walid l'unica ad aver preservato in buona parte le lavorazioni della superficie originali — nonostante diversi interventi inappropriati di restauro — è quella di Damasco. La parte più consistente di tali decorazioni è costituita dai mosaici [figg.31-34], che originariamente coprivano quasi la maggior parte delle pareti nei portici, nella facciata che dà sulla corte e molto probabilmente anche il minareto situato sul lato nord. Sulla provenienza di questi mosaici esistono alcuni riferimenti in fonti scritte, non del tutto attendibili, che fanno condurre al lavoro dei mosaicisti bizantini di Costantinopoli. Anche in questo caso, come nella Cupola della Roccia, la maggior parte dei motivi sono vegetali, con un'espressione leggermente più naturalistica rispetto alla Cupola della Roccia, e sono costituiti da una maggior varietà di temi. La notevole novità in queste decorazioni riguarda una massiccia introduzione di temi architettonici, di cui la meglio conservata è quella del lato ovest del portico. Quindi, oltre alle innovazioni nell'impianto, è evidente un nuovo genere di relazione tra la decorazione e l'architettura¹⁶.

Quasi tutte le moschee urbane dei primi secoli dell'Islam hanno la stessa forma, cioè parallelogrammi di notevoli dimensioni per poter contenere tutta la comunità musulmana di una città. Quindi ogni città aveva almeno una grande moschea, e altre moschee più piccole, di quartiere o tribù: da qui la distinzione terminologica tra una *masjid* e una *masjid jame'*, la moschea delle collettività o la moschea del venerdì. Per quanto riguarda

.....
15 Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap.V

16 La questione della decorazione e del linguaggio espressivo dell'arte islamica sulla superficie degli edifici verrà studiato più a fondo nei capitoli successivi.



31 e 32. La grande moschea di Damasco, VIII secolo, particolari

In "Stierlin, Henri, Islam. Da Baghdad a Cordova. Architettura delle origini dal VII al XIII secolo, 2009, Taschen GmbH", P.48-50-53



33. La grande moschea di Damasco, VIII secolo, particolari

In "Stierlin, Henri, Islam. Da Baghdad a Cordova. Architettura delle origini dal VII al XIII secolo, 2009, Taschen GmbH", P.48-50-53



34. La Cupola della Rocca, 691, Gerusalemme, particolari

In "Stierlin, Henri, Islam. Da Baghdad a Cordova. Architettura delle origini dal VII al XIII secolo, 2009, Taschen GmbH", P.34

le piccole moschee di quartiere, sulla maggior parte di queste costruzioni non abbiamo nessuna informazione e non ne conosciamo né la forma né l'epoca esatta della loro costruzione. Può darsi che siano state erette ex novo o che siano state il risultato di una riconversione di antichi luoghi sacri in piccole moschee.

È da tenere in considerazione che il modello delle moschee di al-Walid è considerato di maggiore importanza perché è il frutto di anni in cui sono state erette le maggiori moschee dei primi secoli dell'Islam, sia per questioni di prestigio sia per rendere fisicamente e simbolicamente visibile la potenza del nuovo governo¹⁷. Questi esempi dimostrano la trasformazione del modello ipostilo in edifici con una nuova relazione formale tra spazi chiusi e aperti, con nuovi assi compositivi e simbolici, e con una consistente lavorazione delle superfici ornate. Ma è da tenere presente che l'evoluzione lineare dell'impianto architettonico dalla forma ipostila all'impianto omayyade è soprattutto un'ipotesi, basata su fonti scritte, e alla luce degli scavi rinvenuti fino ad adesso. Perciò la strada per avanzare nuove ipotesi rimane sempre aperta¹⁸. Questo è anche dimostrato dal fatto che ci sono altre moschee, post-omayyadi, che non riflettono tali caratteristiche nella forma, ma che sono fortemente condizionate da elementi locali. Esempi eclatanti si trovano nel territorio iranico [figg.35-39] dove la pianta della moschea si concepisce sul modello di *chahar taghi*¹⁹ e *ivan*²⁰, e alcune moschee sono forse semplicemente templi del fuoco persiani preislamici formati da un singolo ambiente quadrato, oppure altri edifici religiosi sassanidi, che sono stati riconvertiti e riadattati alle esigenze della nuova religione.

2.3 Arte del palazzo

Le costruzioni del periodo islamico delle regioni conquistate non si limitano a quelle ispirate direttamente alle funzioni religiose della nuova fede, ma comprendono anche un'altra vasta serie di opere, più propriamente definite con il termine *secolare*. Si tratta di opere che danno voce soprattutto ad aspetti sociali e individuali piuttosto che spirituali e religiosi della vita dei loro abitanti. In questo filone di opere rientra "l'arte del palazzo". È importante notare che non si tratta soltanto di costruzioni dedicate ad abitazioni di alto rango o quelle regali, ma anche di una serie di mausolei²¹.

.....

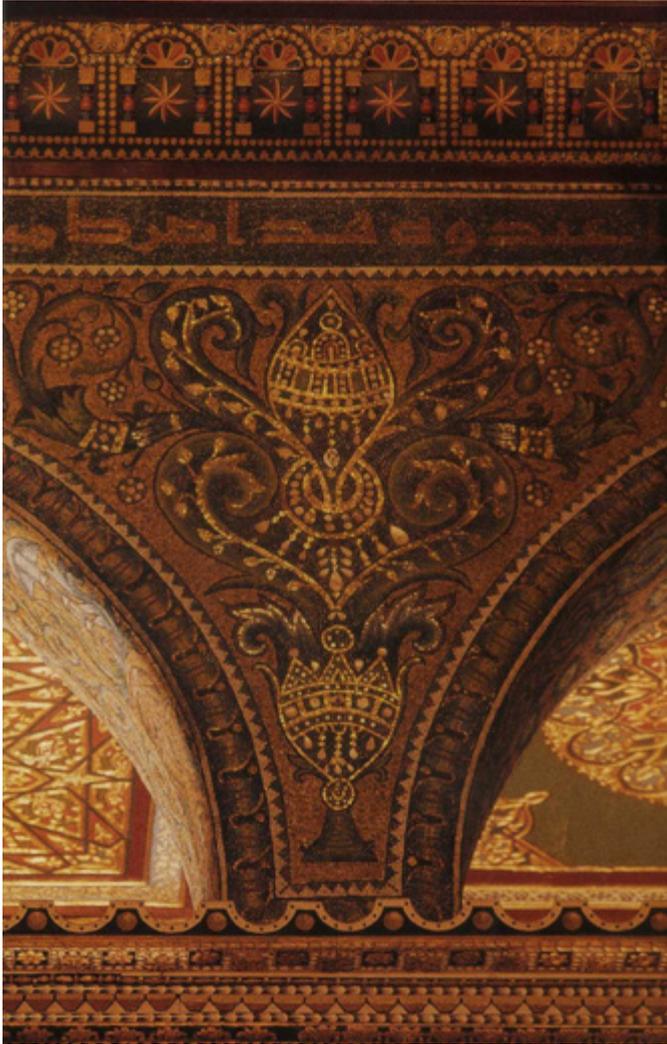
17 Ma ciò non significa che tale impianto rappresenti l'unico modello esistente della moschea. Per ulteriori approfondimenti: Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap.V

18 Cfr. Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap.V

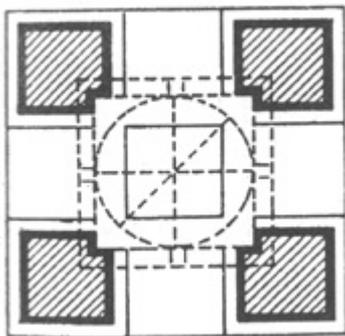
19 Chahar taghi è una costruzione generalmente conosciuta come la matrice spaziale dei templi del fuoco, luogo di culto della religione zoroastriana, ed è formato da uno spazio rettangolare con quattro ritti, aperto su quattro lati, e coperto da una cupola.

20 Eyvan (iwan/ivan) consiste in uno spazio coperto, chiuso da tre lati e aperto da un lato che si affaccia su una corte interna.

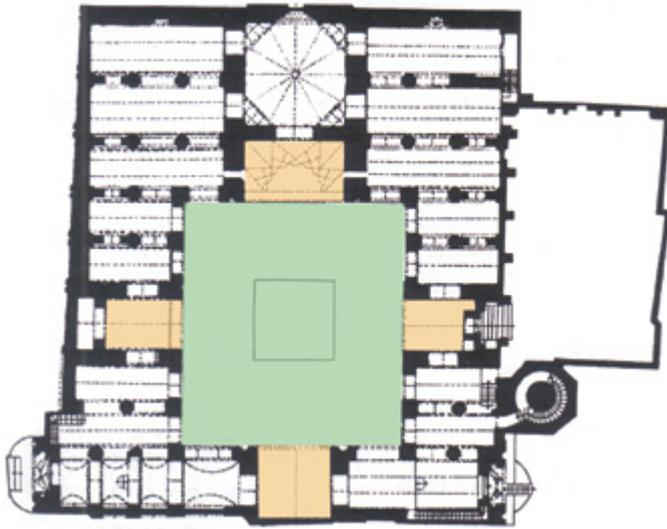
21 Una prova eccezionale di tali costruzioni è il mausoleo di Bukhara del X secolo, appartenente a un principe samanide.



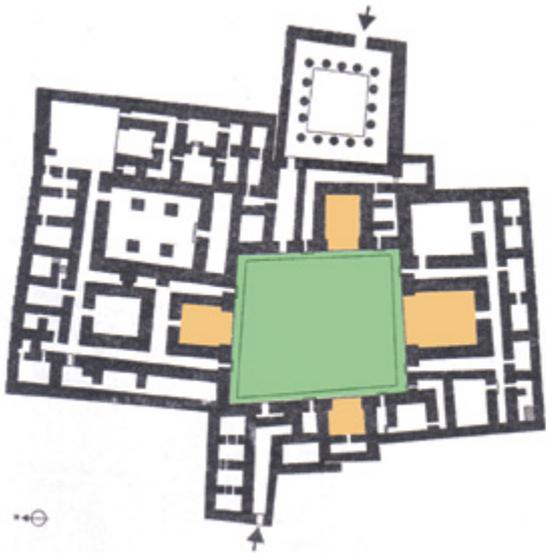
35. La Cupola della Rocca, 691, Gerusalemme, particolari
 In "Ettinghausen, Grabar, Jenkins, Islamic Art and Architecture 650-1250, 2001, Yale University Press", P.18



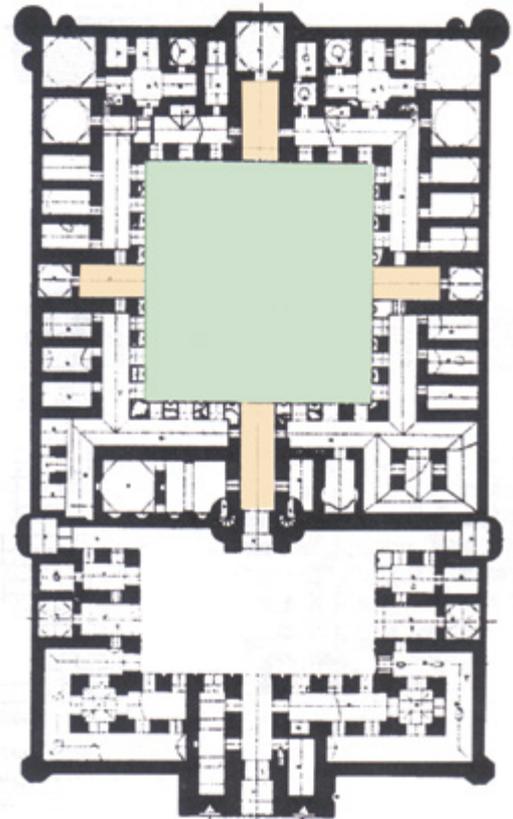
36. Matrice spaziale del tempio del fuoco, pianta
 In "Memarian, Tehran, 1995"



37. Moschea di Zavareh, 1068, Iran
 In" Memarian, Tehran, 1995"



38. Palazzo Assur, I secolo d.C, Iraq. modello architettonico a quattro Iwan.
 In" Memarian, Tehran, 1995"



39. Caravanserraglio Ribat Sharif, 1114-1154, Iran
 In" Memarian, Tehran, 1995"

Per rintracciare l'evoluzione dell'arte del palazzo sotto l'Islam è indispensabile tornare alle origini, ai primi tempi della nascita della nuova fede, e cercare di individuare quegli elementi, o quelle modifiche riportate alle costruzioni esistenti, che successivamente hanno dato origine a un nuovo tipo architettonico. A causa della vastità del territorio islamico e della varietà di espressione architettonica in queste opere — piuttosto legate ai bisogni e capricci privati — non è facile proporre per loro una generalizzazione stilistica. I più importanti esempi del primo Islam si trovano, ovviamente, nella regione della Mezzaluna Fertile e comprendono: Khibrat Minya (705–715 - Israele), Qusayr Amra (710–715 - Giordania), Jabal Says (707–715 - Siria), Qasr al-Hayr Ovest (727 - Siria), Qasr al-Hayr Est (728–729 - Siria), Khirbat al-Mafjar (Palazzo di Hisham 743–744 - Palestina), Mshatta (744 - Giordania), Ukhaydir (775 - Iraq). Sono tutte opere concepite sotto gli Omayyadi, tranne Ukhaydir che risale alla dinastia abbaside [figg.40-44].

Le nostre informazioni riguardo a queste costruzioni sono limitate e anche nel caso di quelle che portano il nome di un principe non è semplice dimostrare che siano state costruite per esso. Mentre le costruzioni sotto gli Omayyadi sono più note, soprattutto quelle nel contesto agricolo, quelle sotto gli Abbasidi, più legate al contesto urbano, restano ancora meno conosciute a causa dell'imperfezione o l'arresto delle attività di scavo, e molte notizie a nostra disposizione arrivano soprattutto da fonti letterarie. Il tipo architettonico noto in Egitto, Spagna, Tunisia e Iran orientale fa parte di questo secondo gruppo. Come sostiene Grabar,

sulle forme e l'organizzazione interna delle ville del primo Medioevo sappiamo relativamente poco, e la fortuita conservazione di tanti esempi islamici illustra il carattere del tipo per un'area molto più vasta e un tempo molto più lunga dell'area e del tempo limitati delle costruzioni musulmane. Si può naturalmente ricordare che, da un punto di vista funzionalmente tipologico, questi esempi dell'VIII secolo possono venir accostati ai castelli romani rinascimentali e barocchi, alle ville del nord Italia e alle residenze di campagna e chateaux inglesi o francesi del XVIII e XIX secolo. In tutti questi casi, indipendentemente dalle enormi differenze di stile, si può individuare un certo numero di funzioni comuni: utilizzo abitativo pieno, intermittente piuttosto che permanente, alto livello di comodità, poche funzioni pubbliche, piacere piuttosto che potere. Quest'ultimo punto è di notevole importanza per definire l'indice di valore a fini storici e anche formali di tale tipo di stabilimenti²².

Si tratta comunque di edifici che non hanno continuato ad essere tipici della cultura islamica. Fuori dalla Mezzaluna Fertile, a parte in Transoxiana, non si hanno notizie archeologiche di tali costruzioni, ovviamente senza escluderne la possibilità. Ma anche in questo caso la mancanza di attività di scavo rende difficile avanzare grandi ipotesi. Il

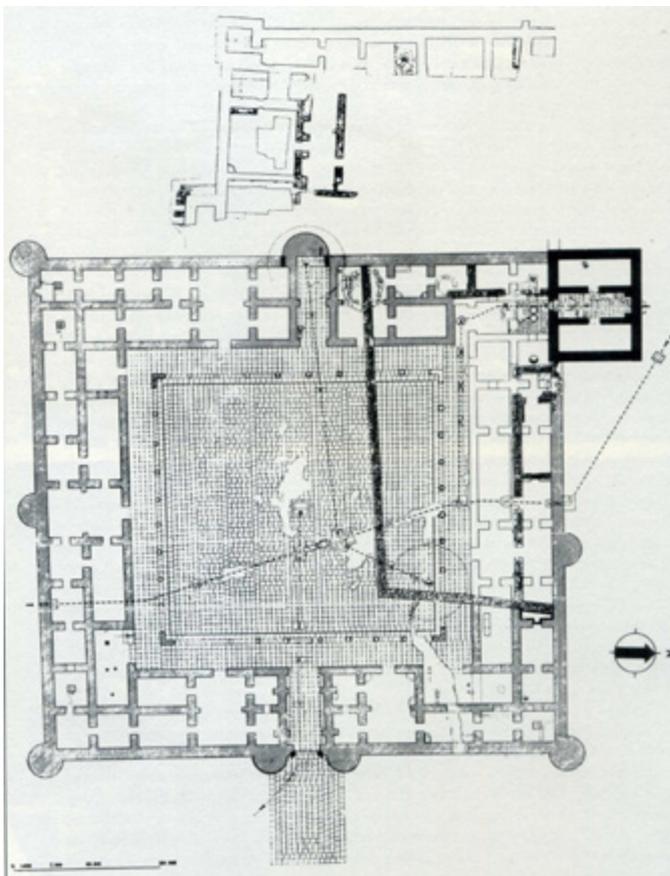
.....

22 Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap.VI



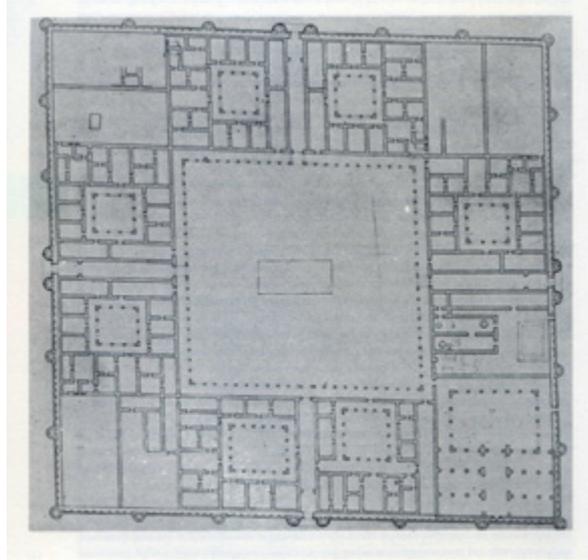
40. Moschea di Yazd, XII secolo, Iran

In "Russo, Stefano, L'altopiano iranico, 2009, Gangemi Editore", P.73

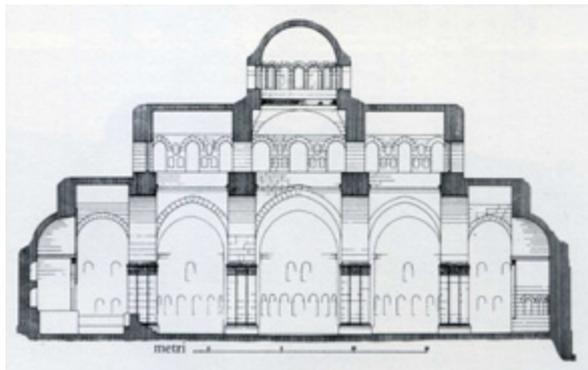


41. Qasr al-Hayr Ovest ,727, Siria

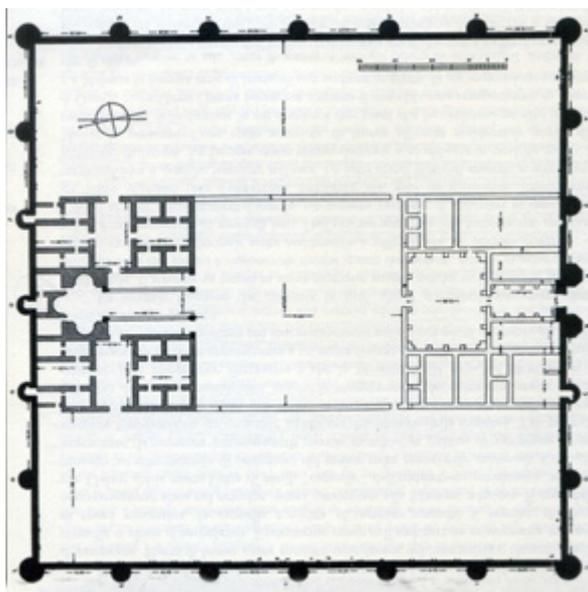
In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.182



42. Qasr al-Hayr Est, 728-729, Siria
 In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.227



43. Khirbat al-Mafjar, 743-744, Palestina
 In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.188



44. Mshatta, 744, Giordania
 In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.175

vuoto di ogni genere di testimonianza vale anche per Algeria e Tunisia, dove non esiste quasi nulla prima del X secolo e prima della costruzione di insediamenti sotto i Fatimidi. In generale quindi le uniche opere risalenti agli Omayyadi, scoperte finora, si trovano in Siria, Palestina, la Transgiordania e l'Iraq. Grabar abbandona il termine *badiyah*²³ per chiamare queste costruzioni, perché il termine esprime piuttosto una propensione per la vita nel deserto in quell'epoca, dato non esatto, visto che la presenza del deserto nelle vicinanze di molti di questi stabilimenti è successiva alla loro esistenza. Molto probabilmente non è un caso che la maggior parte di queste costruzioni si trovino in Siria e Palestina; si tratta di regioni dove l'islamizzazione dei centri urbani è avvenuta più lentamente di altre, perché fortemente segnate dalla presenza del Cristianesimo e di Bisanzio. Quindi è comprensibile che i principi musulmani si siano sentiti più liberi di dare espressione alla loro nuova ricchezza e al loro nuovo stile di vita nella campagna meno popolata. Poiché questi palazzi non rientravano nella corrente principale dello sviluppo della cultura, non ne è rimasta tanta memoria e perciò la loro importanza storica nella formazione di un'arte islamica è considerata piuttosto limitata. La loro importanza, in un approccio di storiografia culturale invece, risiede nelle informazioni che forniscono, che riguardano aspetti dell'arte preislamica di ogni regione e la cultura materiale dei loro tempi, e l'espressione dello stile di vita dell'aristocrazia musulmana dell'epoca. Nonostante a prima vista sembrino delle fortezze, questa è soltanto un'apparenza, perché la composizione di queste costruzioni, e la presenza di elementi come cupola centrale e sale e stanze differenziate, suggerisce una funzione ufficiale, difficilmente corrispondente a una funzione militare. Ne è la prova il fatto che le torri erano piene di macerie o altrimenti usate come latrine, e le facciate erano spesso decorate.

Ammettendo quindi la limitatezza degli esempi propriamente significativi, si possono cercare di individuare alcuni elementi comuni per poter definire un tipo. Grabar propone una definizione tipologica prendendo in considerazione funzioni interne e decorazione.

Tre funzioni compaiono in quasi tutti gli antichi palazzi islamici: moschea, funzione residenziale e i bagni termali. La funzione della moschea, annessa a queste costruzioni, può essere considerata il segno del crescente significato devozionale della moschea, e la necessità di esprimere l'appartenenza del proprietario a una religione diversa da quella della maggioranza della popolazione. La distribuzione interna in funzione all'uso residenziale — che includeva anche le funzioni ufficiali — e i bagni termali, invece chiariscono alcuni aspetti meno conosciuti e meno indagati della vita materiale d'epoca, e in particolare ci forniscono informazioni uniche e molto preziose sul ruolo delle immagini e delle raffigurazioni naturalistiche nella nascente cultura artistica del mondo mu-

.....
23 Il termine Badiyah indica generalmente piccoli insediamenti/oasi in mezzo a zone desertiche.

sulmano²⁴, e sono esempi di come una cultura nuova abbia preso in prestito delle unità architettoniche di origine spaziale e funzionale di altre culture e le abbia ridefinite per adattare alle proprie esigenze. Inoltre, “l’arte del palazzo” omayyade ha fornito molte informazioni su elementi architettonici secondari, come balastrate, finestre, portali ecc. La distribuzione interna consiste di una corte centrale cinta da un portico e da locali che si aprono lungo le pareti; una forma il cui prototipo formale sembra con tutta probabilità da ricercarsi nelle fortezze della tarda antichità e dell’inizio dell’era bizantina erette ovunque in Siria e Transgiordania. Gli ultimi due palazzi, invece, cioè Mshatta e Ukhaydir riprendono una composizione appartenente all’Iran sassanide in cui l’area fortificata è suddivisa in unità più piccole, apparentemente autonome. Si tratta di uno dei primi esempi che attestano l’influenza della matrice iranica nel mondo islamico a partire dalla metà dell’VIII secolo. In questa serie di palazzi, le entità architettoniche, comprendenti ingresso, sala di ricevimento e spazi abitativi, man mano diventano più complesse e più articolate, fino a raggiungere la massima distinzione formale nelle due costruzioni più tarde, menzionate prima.

Non conosciamo quasi nulla sul tipo di vita condotta in questi palazzi, e tantomeno sulle origini formali delle organizzazioni abitative. Come sostiene Grabar,

l'impressione generale che si ricava dalla principale entità abitativa del palazzo musulmano delle origini è curiosamente paradossale: un aspetto fortificato senza possibilità militari, differenziazione interna limitata a sale delle udienze e ingressi, un comfort abitativo apparentemente molto ridotto, mancanza quasi totale di particolari architettonici interni formali o informali quali porte e finestre. Vi sono diversi modi di spiegare questa serie di paradossi. Uno è sostanzialmente culturale con importanti ramificazioni storico-artistiche. Questi palazzi sono casi di adattamento d'un nuovo stile di vita a un vocabolario di forme preesistenti. L'intera tipologia perlomeno dei primi palazzi era preislamica, e la goffaggine di certe composizioni o la nostra incapacità di attribuire a ogni loro parte un significato preciso sarebbero conseguenze d'una serie di forme non compiutamente corrispondenti alle funzioni per le quali erano usate. Un argomento a favore di tale interpretazione è il rapido abbandono di questo tipo di edificio islamico delle origini, che evidentemente non corrispondeva alla corrente principale di esigenze islamiche. Una seconda spiegazione è innanzitutto storico-artistica con significative conseguenze culturali. Le circostanze della conquista portarono allo sviluppo di tenute di proprietà d'una aristocrazia di arricchiti di origine araba. Quando alcuni di questi principi decisero di vivere stabilmente o saltuariamente nelle loro tenute, cercarono nelle prassi architettoniche esistenti le forme che meglio esprimessero le loro esigenze e intenzioni. L'esterno militare fu adottato

.....

24 La questione dell’immagine nell’Islam verrà analizzata nel capitolo 4. La raffigurazione bandita. Verità o luogo comune?

perché era il più diffuso simbolo di potere; le sale delle udienze furono prese in quanto tali da unità preesistenti perché il ricevimento era un'importante cerimonia araba; gli spazi abitativi furono semplici ripari in quanto i costumi della società non richiedevano elaborate camere da letto o sale da pranzo; le cucine erano assenti perché il cibo veniva preparato all'esterno e portato dentro, alla maniera dei beduini di oggi. La progettazione particolarmente non sistematica d'una antica costruzione quale Khirbat Minyah e l'organizzazione molto più meditata di Mshatta o Ukhaydir illustrano lo svilupparsi di un interesse per la progettazione, il lento raggiungimento di un tipo musulmano arcaico di edificio²⁵.

Queste costruzioni, nel loro insieme, dimostrano esempi di un linguaggio architettonico in corso di formazione, e l'introduzione delle tecniche irachene in mattoni – in Mshatta, per esempio – dimostra un nuovo equilibrio tra le tecniche utilizzate in varie regioni del mondo musulmano. Come anticipato prima, l'importanza di queste costruzioni ai fini della presente indagine riguarda l'aspetto della decorazione architettonica, che ha sollevato i primi dibattiti sulla modalità dell'uso dell'immagine nella cultura islamica, dopo la loro scoperta²⁶. E questo aspetto dimostra una vera e propria nascita di un nuovo vocabolario formale che continuerà anche successivamente, nutrendosi di altri rami della conoscenza, come quella scientifica e filosofica. È di massima importanza ricordare che allo scoccare del X secolo tutto era stato regolamentato: dalla grammatica alla matematica, tutto era stato studiato e messo per iscritto e codificato sotto gli Abbassidi. Gli stessi Abbassidi, saliti al potere nel 750, dopo la sconfitta degli Omayyadi, formano un impero che durerà fino alla conquista mongola nel 1258. La città di Baghdad, fondata sotto il califfo abbasside al-Mansur, diviene presto il maggior centro di ricchezza urbana. Il IX e il X secolo sono i secoli di massima fioritura della scienza e della filosofia nel territorio musulmano, dove vengono tradotti i maggiori testi dal greco, siriano, antico persiano e sanscrito. L'invenzione della carta e la standardizzazione della scrittura araba rende possibile la diffusione della conoscenza da un capo all'altro dell'impero. Durante il primo periodo i califfi abbassidi governano il mondo musulmano – tranne la Spagna – dalla loro sede centrale situata a Baghdad. Anche se presto diventa evidente che il loro sia soprattutto un esercizio nominale di potere; è proprio a partire dalle prime decadi del X secolo che le prime dinastie iraniche prendono in mano il potere nell'Iran nord-orientale e formano dei governi locali sotto l'autorizzazione nominale del califfo abbasside, fino a rendersi completamente dipendenti e trasformarsi in antagonisti del potere centrale. Perciò quasi tutto quel che concerne il linguaggio artistico sviluppato dopo, in Nord Africa, in Andalusia e in Iran, si può comprendere attraverso lo studio delle invenzioni e delle scelte avvenute in primis in Siria e in Iraq.

Come è stato visto, quindi, l'arte islamica, nel corso dei primi tre secoli, si è forgiata

.....

25 Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap.VI

26 Cfr. Capitolo 4. La raffigurazione bandita. Verità o luogo comune?

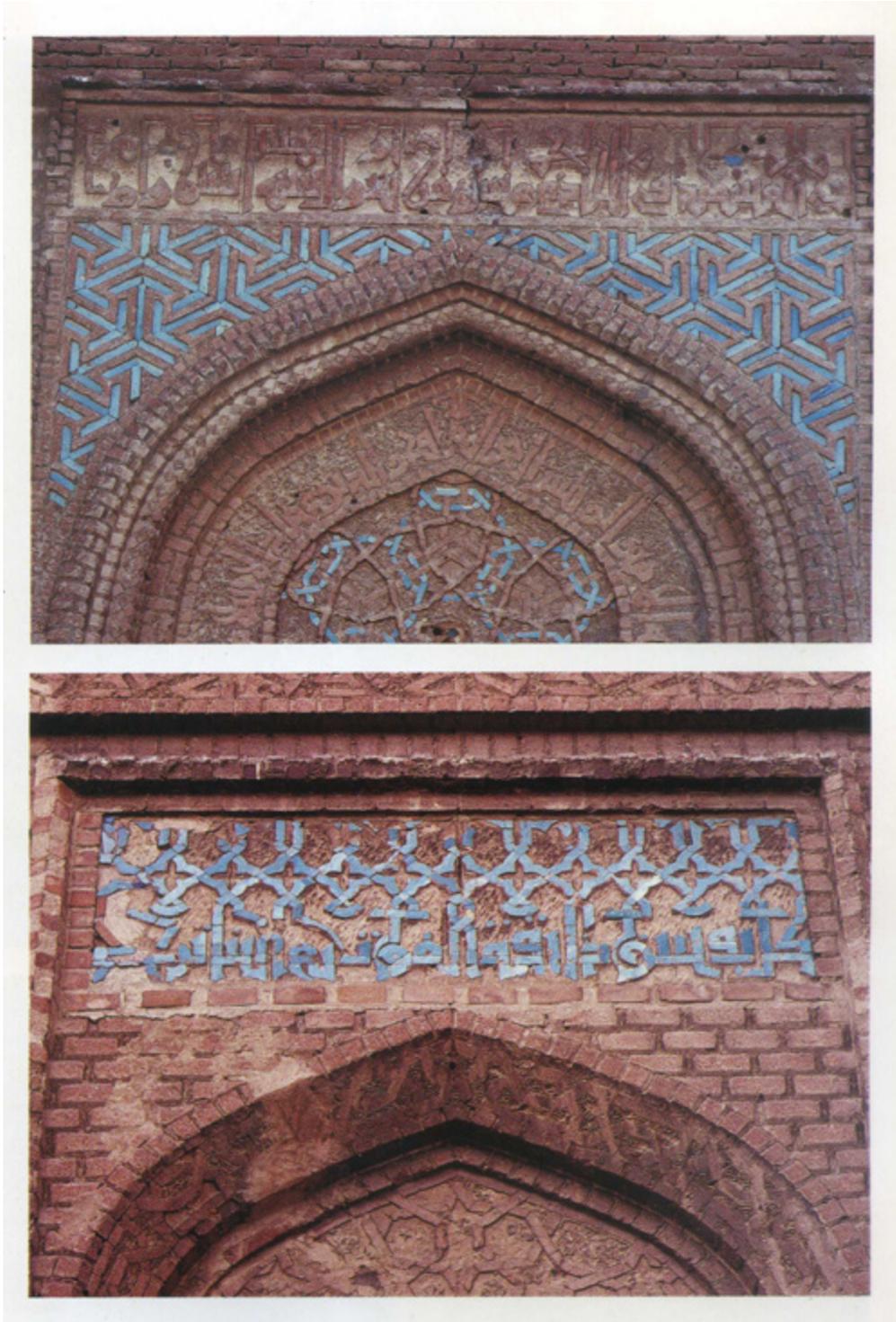
dall'incontro della nuova fede con le antiche tradizioni esistenti sui territori conquistati. Ma al di là della forma e della tecnica, e anche delle innumerevoli varietà regionali, l'arte e l'architettura delle regioni islamizzate condividono vari aspetti concettuali, che Marciais chiama la *personalità dell'arte islamica*. Il presente studio ha l'obiettivo di dimostrare come sia stata la nascita di una nuova cultura visiva, e, nel caso dell'architettura, l'introdursi di un nuovo genere di rapporto tra la struttura e la decorazione, ad aver influenzato più di ogni altra cosa l'arte islamica dei primi secoli.

3. La definizione e le principali caratteristiche dell'ornamento islamico

Per iniziare a trattare il tema dell'ornamento islamico, cioè le decorazioni della superficie dei monumenti, è indispensabile chiarire che il termine *ornamento* viene inteso con una particolare accezione che non significa “un qualcosa in più”, qualcosa di superfluo con il mero obiettivo di abbellire un monumento o una qualsiasi opera d'arte. Piuttosto, con questo termine si vogliono sottolineare le particolari lavorazioni delle superfici nell'arte e l'architettura islamica, che come si vedrà, costituiscono il tratto più caratteristico di questo genere di linguaggio espressivo [figg. 1-5]. Per un ricercatore contemporaneo affrontare questo tema non è semplice perché si trova di fronte a una quantità cospicua di informazioni archeologiche e a diversi approcci metodologici; può optare per un'analisi cronologica, partendo dai primi monumenti e andare avanti su questa linea, oppure selezionare una serie di motivi e seguire la loro nascita e l'evoluzione, e infine, può concentrarsi specificamente sui metodi e sulle tecniche di riproduzione degli ornamenti nel corso dei secoli. Il presente lavoro si occupa di una questione che sta a monte della produzione artistica del mondo musulmano, indagando la *modalità di visione della realtà* nella cultura islamica che nell'arco di secoli ha portato a una simile concezione artistica. Per seguire questo obiettivo si è proposto un quadro generale sulla nascita dell'arte islamica e sulla sua evoluzione nei primi tre secoli dall'avvento della nuova fede, tracciando una maglia storica per potersi orientare a grandi linee e seguire l'espansione geografica della nascente cultura. In linea con questo approccio di analisi e sull'onda degli studi svolti negli ultimi cinquant'anni, si sostiene l'ipotesi della nascita e dello sviluppo del nuovo repertorio formale come conseguenza di un complesso processo di natura sociopolitica e culturale, confutando la convinzione novecentesca, nata sulla scia dell'Orientalismo, che considerava questo genere di espressione artistica un mero fenomeno dottrinale, proposto al momento della sua genesi.

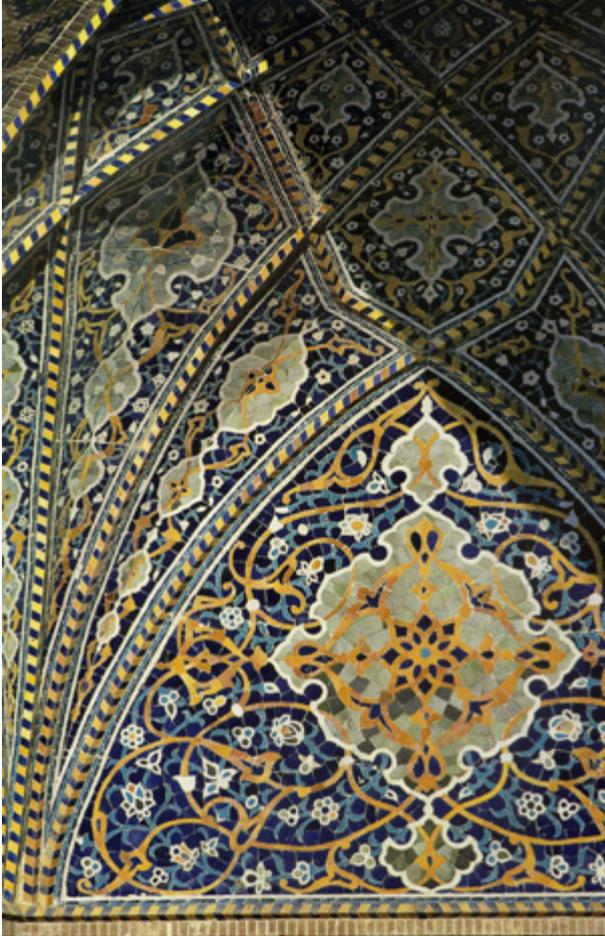
Nel corso di questo capitolo si vorrebbe proporre un quadro più dettagliato della nascita e dello sviluppo dell'ornamento islamico, e le caratteristiche generali di tale fenomeno. Questo approfondimento ci aiuterà a seguire, successivamente, la sua evoluzione, dopo la maturazione delle dottrine scientifiche e ideologiche durante il IX e il X secolo e a capirne l'essenza, evitando sempre di considerare l'ornamento una conseguenza diretta di una particolare ideologia, ma considerandolo piuttosto il frutto di una struttura di pensiero dinamica che costituiva il substrato della società islamica di quei secoli.

Quindi, seguendo questo quadro storico, i segni evidenti della nascita e della formazione di uno stile artistico nel territorio appena islamizzato si possono rintracciare in una serie di opere: il punto di partenza — anche in termini cronologici — è la Cupola della Rocca, risalente al 691, per arrivare al complesso di Mshatta intorno al 745, cioè il periodo in cui l'egemonia dell'arte islamica è stata documentata nella Mezzaluna Fertile

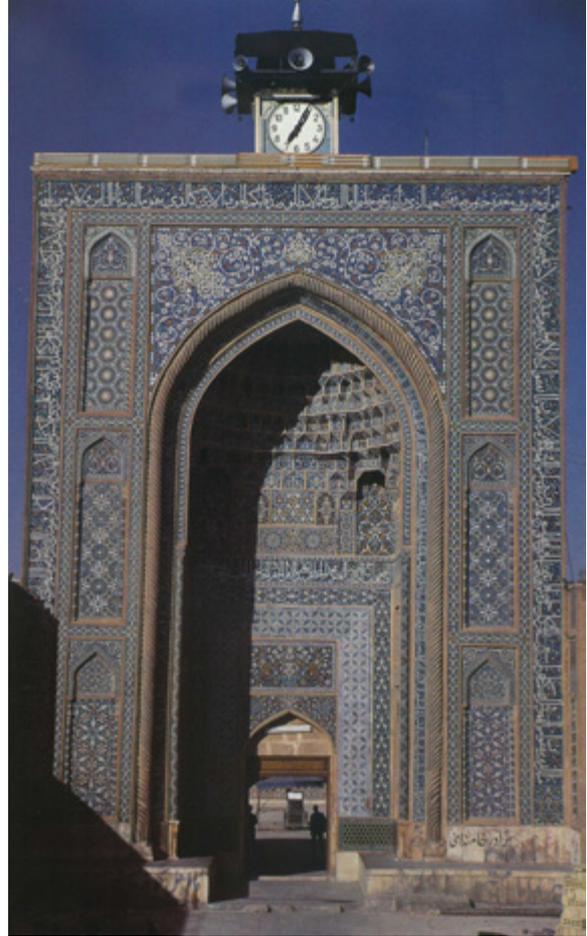


1. Gondab.i sorkh, Maraga, XII secolo, Iran

In "Mirfendereski, Zonuzi, Ceramica nell'architettura in Persia, 1992, Cantini, Firenze", P.47



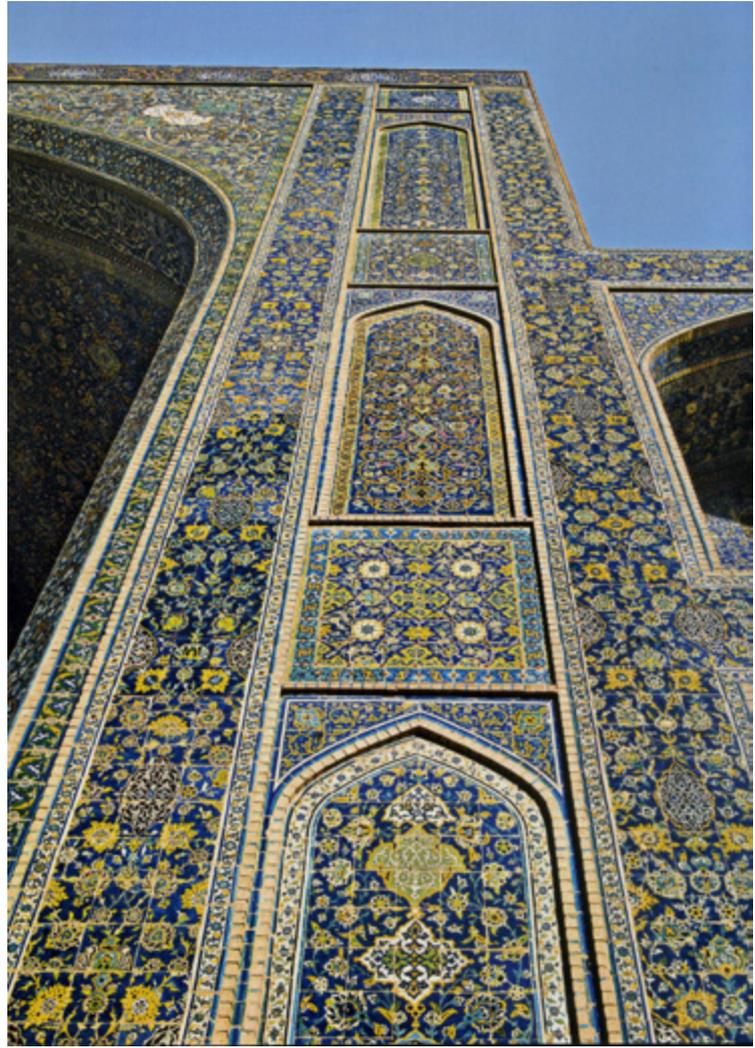
2. Registan, Samarcanda, XV secolo,
In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P. 121



3. Moschea di Kirman, XIV secolo, Iran
In "Mirfendereski, Zonuzi, Ceramica nell'architettura in Persia, 1992, Cantini, Firenze", P.56



4. Moschea blu di Tabriz, XII secolo, Iran
In "Curatola, Giovanni, L'arte persiana, 2008, Jaca Book spa, Milano", p.57



5. Masjid-i Shah, XV secolo, Iran
In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", p.218

piuttosto che in altri territori conquistati¹. Dalla metà dell’VIII secolo in poi le testimonianze archeologiche comprendono un consistente numero di moschee situate a Damasco, Gerusalemme, Medina, Wasit e Kufa e una serie di costruzioni secolari, conosciute come “arte del palazzo” in Siria, Palestina e Transgiordiana, come accennato nei capitoli precedenti. Da questo momento in poi si ripresenta il solito complicato problema dello squilibrio – quantitativo e qualitativo – delle fonti a nostra disposizione e degli studi svolti in materia. Per esempio dell’ornamento siriano tra il 750 e il XII secolo si sa poco, mentre i reperti archeologici documentano che nello stesso periodo l’arte abbaside raggiunge il suo apice nelle principali opere architettoniche a Baghdad e Samarra: si tratta di uno stile che ha influenzato pesantemente l’arte egiziana del tardo IX secolo, di cui sono testimoni le moschee di Ibn Tulun e quella di Ifriqiya a Kairuan dell’attuale Tunisia. L’Iran nord-orientale dello stesso periodo, invece, ci offre una serie di ceramiche di chiara influenza dell’arte omayyade di Baghdad in simbiosi con motivi locali che dimostrano come il tutto sia in corso di trasformazione e riadattamento semantico. Ciò che si evince dall’arte abbaside di questo particolare momento è il tentativo di proporre uno stile austero e umanizzato nel contesto urbano che può essere interpretato come un riflesso dei valori e dei principi della nuova fede, in corso di elaborazione. Successivamente, l’indebolimento del califfato abbaside alla fine del IX secolo comporta la formazione di stili regionali in tutti i territori suddetti, i cui esempi si trovano nella moschea di Cordova, nel Mausoleo samanide di Bukhara e i manufatti in avorio, argento e ceramica, provenienti dall’Andalusia e dal territorio iranico. È da tenere in considerazione che l’analisi delle variazioni regionali non rientra nelle tematiche trattate dalla presente indagine. Per esempio, l’ornamento proposto dalle ceramiche e dagli argenti iranici post-sassanidi sono di una tale varietà – molto maggiore rispetto all’austerità dei monumenti e manufatti di altri territori – che richiederebbe un trattato a parte. Il tentativo, quindi, è di soffermarsi sui tratti comuni dell’espressione artistica della cultura islamica, che si manifestano soprattutto nel *modo di concepire e riproporre la realtà*, il che dimostra il motivo dell’orientamento dell’intera ricerca, che si basa sulla struttura del pensiero – filosofico, gnostico e scientifico – fiorito sotto il dominio della nuova fede.

In generale si può sostenere che i primi tre secoli dell’arte islamica, ancora oggetto di indagini formali e archeologiche, sono gli unici periodi che a grandi linee si prestano a una lettura di ordine cronologico. Mentre a partire dalla fine del IX secolo e con l’acquisizione dell’autonomia – anche se parziale – dei territori conquistati, la vicenda si complicherà parecchio. Il complesso processo di formazione di una nuova arte durante questi tre secoli verte soprattutto sulla revisione e l’adattamento delle precedenti tradizioni, – in particolare quelle ellenistica e iranica –, oppure il loro totale abbandono, e

.....

1 Purtroppo una serie di monumenti chiave della prima arte islamica è stata completamente distrutta e le notizie sulla loro esistenza ci arrivano esclusivamente tramite fonti scritte. A questa serie appartengono la prima moschea di Kufa, Basra, Fustat, la seconda moschea di Medina, il palazzo omayyade a Damasco, la pianta originaria della città di Baghdad e i suoi palazzi, e gli edifici secolari di Fustat del IX secolo.

sullo sviluppo di nuovi modi di espressione artistica, rappresentativi del nuovo contesto sociale e religioso. Non siamo di fronte a un fenomeno lineare, perché le opere nate a partire dalla fine del IX secolo, anche se in continuità con l'arte abbasside, rappresentano nuovi connotati in ogni territorio, e lo studio di ognuno di questi territori esigerebbe un approccio appropriato alle proprie circostanze. Questo è sicuramente il periodo in cui, in contrasto con i primi tempi, l'estetica visiva viene tenuta in conto, e le forme esistenti, provenienti da culture precedenti, cercano la loro espressione in un contesto sociale e politico in continuo fermento.

Come è stato accennato all'inizio, lo studio dell'ornamento islamico può essere affrontato da diversi punti di vista. Dal punto di vista della pratica, le tecniche applicate sono numerose, come stucco, pietra, mosaico, ceramica, legno, avorio, metallo e vetro, ma è chiara, quasi una costante, la tendenza a trasferire gli effetti da una tecnica all'altra, prendendo in prestito persino motivi dell'arte della tessitura. Perciò, alle origini dell'Islam, la costruzione di un particolare tipo di edificio — moschea, o edificio residenziale — non era legata a una precisa tecnica decorativa. È interessante notare che tra tutte queste tecniche ottiene un indiscusso primato per diverse ragioni, come il costo contenuto del materiale e della manodopera, la duttilità e la facilità con cui si adatta a vari motivi in diverse dimensioni.

Per quanto riguarda i temi e i motivi, il materiale a nostra disposizione è sorprendentemente ricco e svariato, cosicché quasi ogni scoperta ci mette davanti a un nuovo gruppo di temi. E nel caso della serie dell'"arte del palazzo", o le costruzioni secolari sotto gli Omayyadi e gli Abbassidi, la difficoltà è maggiore, perché, secondo quanto affermato da Grabar, si è anche di fronte a un'incredibile varietà delle origini stilistiche [figg.6-11]:

a Qusayr Amra il soffitto astronomico nella sala a cupola e un certo numero di personificazioni nella sala principale sono direttamente attinte dall'arte romana classica, la rappresentazione del principe nell'abside copia un modello bizantino, mentre le donne seminude in piedi di fronte a una tenda dietro la quale compaiono altri volti denunciano un retroterra iranico, se non addirittura indiano [...] O i committenti avevano un programma preciso - e allora ci si potrebbe interrogare sulla loro fantastica versatilità visiva nel comprendere un messaggio trasmesso in tanti codici stilistici differenti -, oppure i messaggi erano secondari rispetto all'effetto cumulativo d'una massa di temi di origini diverse².

Grabar distribuisce i motivi ornamentali — tralasciando quelli di origine umana o animale, palesemente adottati da altre tradizioni artistiche — in tre categorie generali che nonostante il contenuto immenso di ogni categoria, aiuta a grandi linee ad orientarsi nei

.....

2 Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, 1973, Yale University Press. Tr. It. *Arte islamica. La formazione di una civiltà*, 1989, Electa



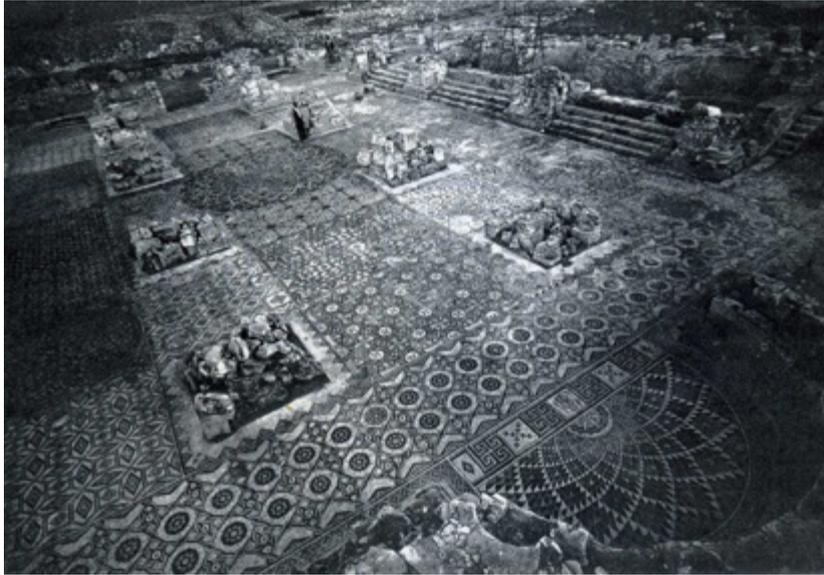
6. Qasr al-Hay Est, VIII secolo, Siria

In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.29

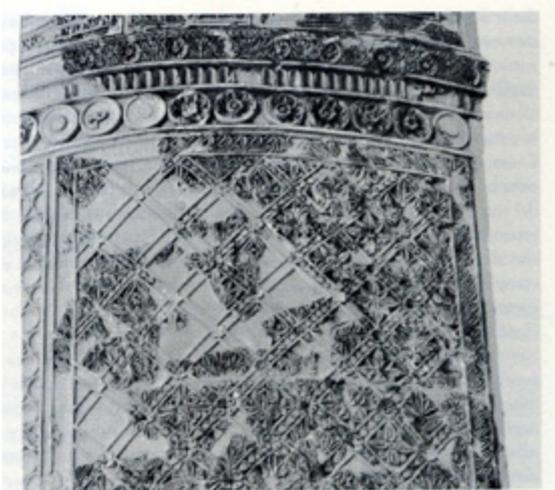


7. Khirbat al-Mafjar, VIII secolo, Palestina

In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.203



8. Khirbat al-Mafjar, VIII secolo, Palestina, Pavimenti bagni
In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.207

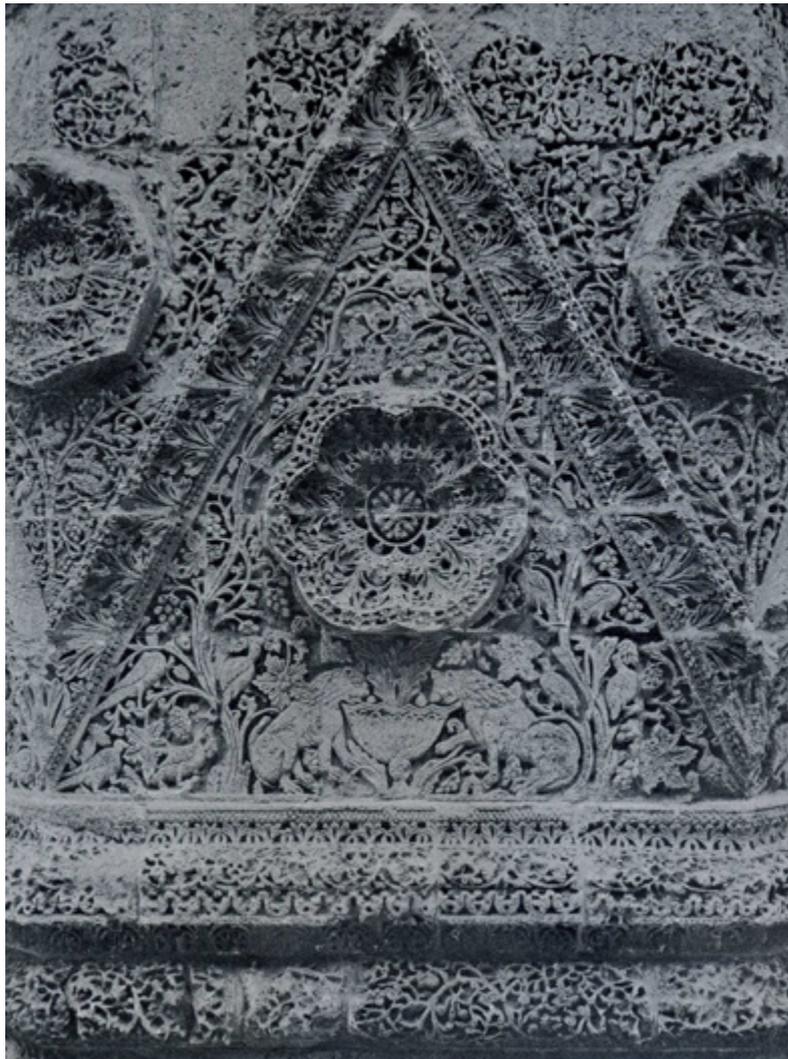


9. Qasr al-Haye Ovest, Khirbat al-Mafjar VIII secolo
In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.244



10. Qusayr Amra, VIII secolo, Giordania

In "Hillenbrand, Robert, Islamic Art and Architecture, 1999, Thames & Hudson Ltd, London", P.30



11. Mshatta, VIII secolo, Giordania

In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.250

primi approcci al problema:

la categoria più numerosa è quella costituita da elementi vegetali, con il predominio di palmette, semipalmette, foglie di vite, grappoli d'uva e rosette: si tratta di motivi di origine vegetale che troviamo nell'ornamentazione classica, bizantina arcaica, sassanide, dell'Asia Centrale e forse indiana, il che chiarisce che nei primi tempi della nascita della nuova fede non sia stato inventato alcun nuovo motivo ornamentale. A questa categoria appartengono la maggior parte delle decorazioni di superficie alla Cupola della Rocca, e buona parte delle decorazioni della moschea di Damasco, anche se in entrambi i casi siamo di fronte a un tentativo di ridefinizione geometrica, e una rappresentazione non realistica di temi reali [figg.12-16].

La seconda categoria è costituita da motivi geometrici, e raggiunge il suo apice soprattutto dal IX secolo in poi nel territorio iranico [figg.17-19]. La principale caratteristica del disegno geometrico — su cui tuttora si avanzano diverse ipotesi e congetture — sembra sia la tensione tra un'unità completa e una spezzata, evitando di rendere del tutto visibile ed esplicito il tema, e cercando di risolvere in maniera fluida la rigidità d'una composizione puramente geometrica. Si tratta di una categoria che presto, dal IX secolo in poi, prenderà il sopravvento sulle altre, e costituisce perciò il principale materiale di riferimento per indagare le teorie fondamentali della cultura visiva dei secoli successivi [figg.20-22].

La terza categoria è quella mista che comprende insieme le prime due [figg.23-25].

Come afferma Grabar, il problema principale della decorazione è stabilirne il significato:

sarebbe da capire se si tratta di semplice ornamento per rivestire e abbellire un edificio - in particolare la moschea - oppure c'è un significato simbolico che rende queste decorazioni un'immagine, connesse al luogo in cui si trovano. La difficoltà deriva innanzitutto dal fatto che quasi ogni motivo trovato nelle decorazione degli edifici si può interpretare come mero ornamento, semplicemente quale un rivestimento attraente, senza alcun significato iconografico³.

Una possibile traccia iconografica, cioè il significato degli ornamenti, è tuttora oggetto di dibattito; esiste una vera e propria dicotomia tra l'iconograficamente significativo e l'ornamentale. Possiamo sostenere che l'assenza di precisione iconografica nei motivi di superficie dei primi tempi dell'Islam abbia permesso la loro apparizione su edifici di natura e funzioni piuttosto differenti tra loro, perché la maggior parte di questi temi non ha un significato indipendente dal monumento. Resta il fatto che lo stato delle nostre attuali conoscenze non ci permettono di sapere con certezza se tale ambiguità — o

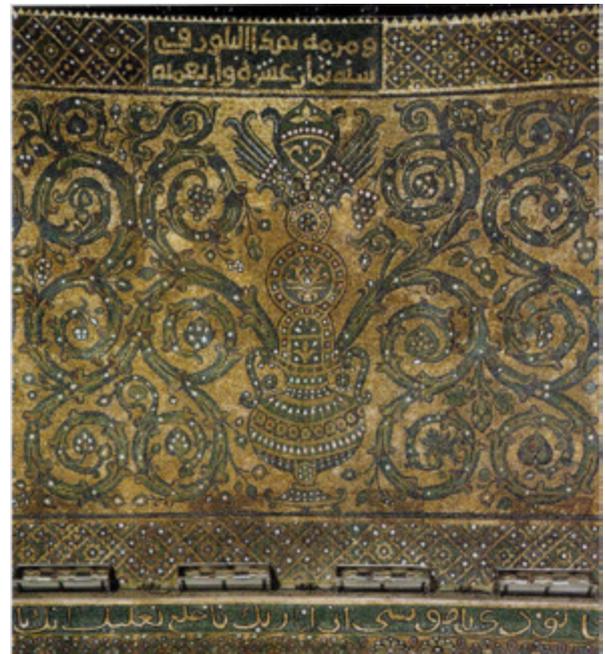
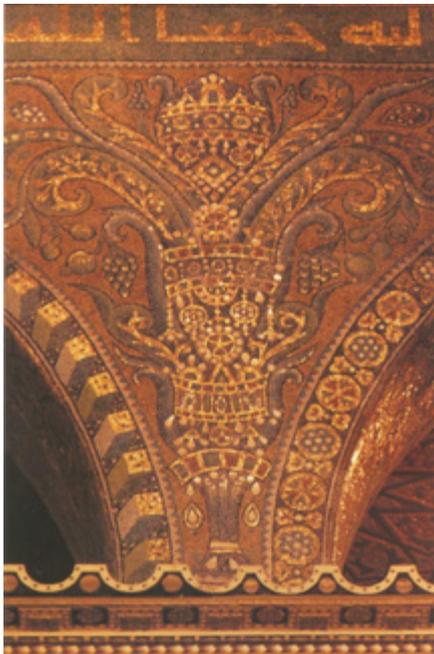
.....

3 Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, cit., cap.V



12. La Cupola della Roccia, 691, Gerusalemme, particolari

In "Belting, Hans, Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"



13 e 14. La Cupola della Roccia, 691, Gerusalemme, particolari

In "Hillenbrand, Robert, Islamic Art and Architecture, 1999, Thames & Hudson Ltd, London", P.22

In "Belting, Hans, Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"



15. La Cupola della Roccia, 691, Gerusalemme

In "Ettinghausen, Grabar, Jenkins, Islamic Art and Architecture 650-1250, 2001, Yale University Press", P.17



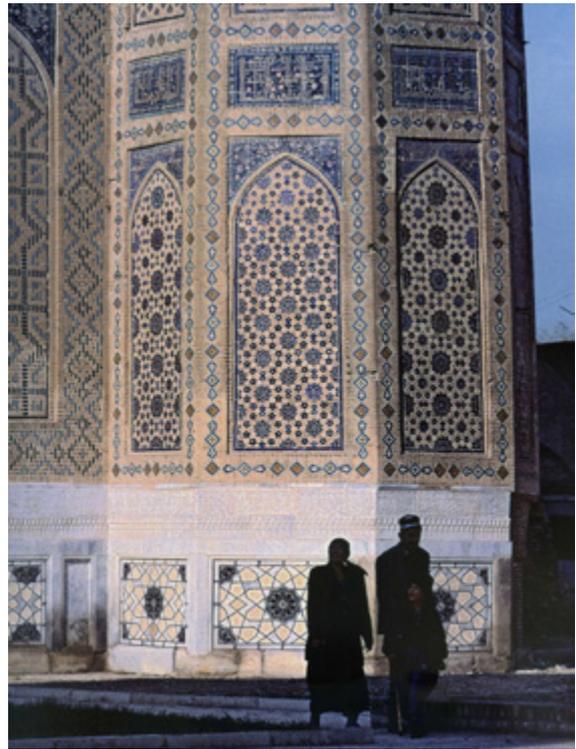
16. La grande moschea di Damasco, VIII secolo, edicola del Tesoro

In "Stierlin, Henri, Islam. Da Baghdad a Cordova. Architettura delle origini dal VII al XIII secolo, 2009, Taschen GmbH", P.49



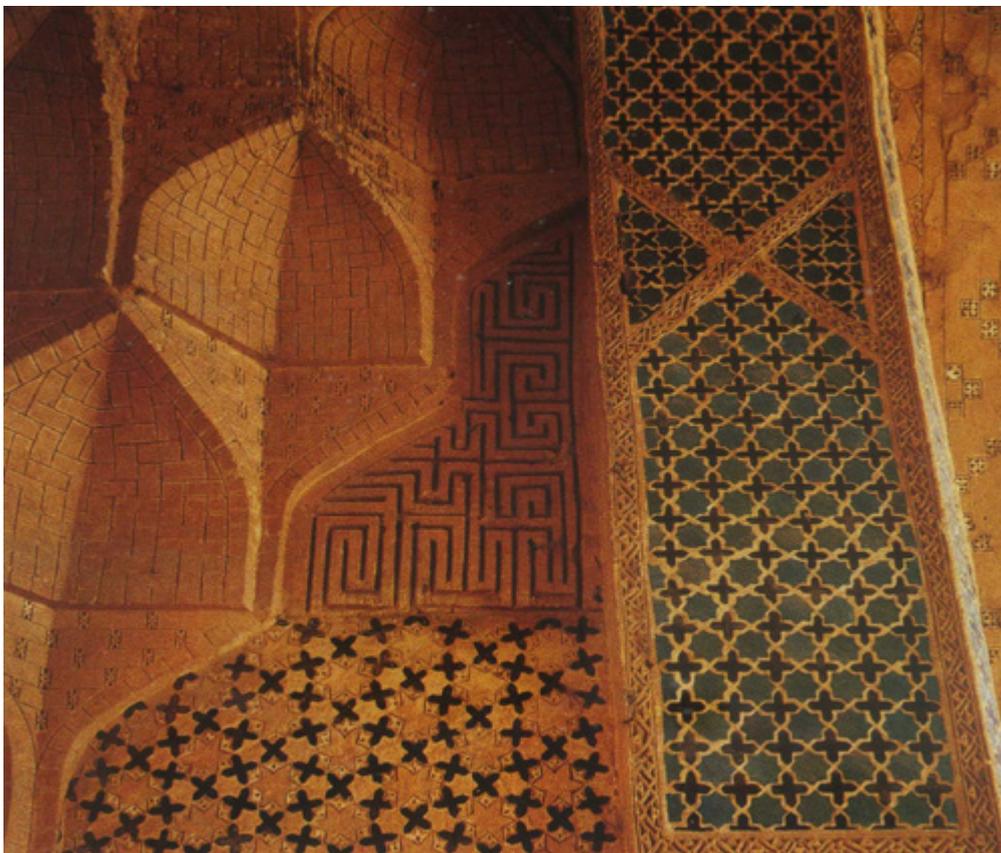
17. Natanzi, XIV secolo, Iran

In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.31



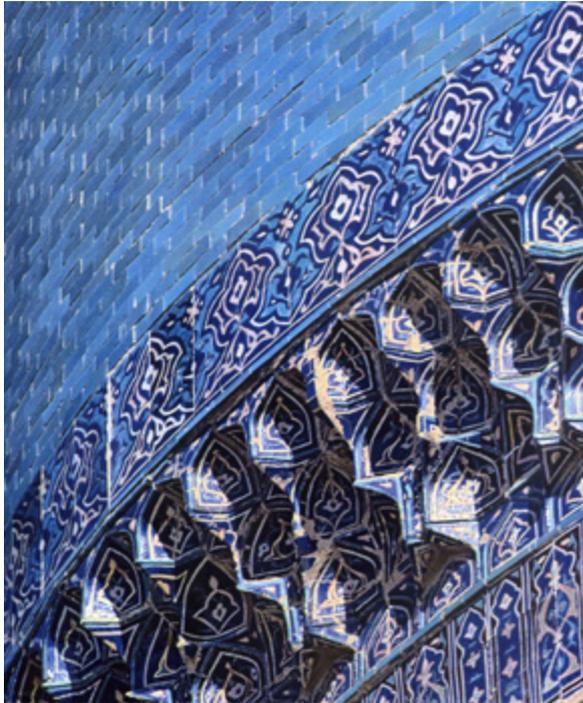
18. Moschea Bibi Khanum, XIV secolo, Iran

In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.95

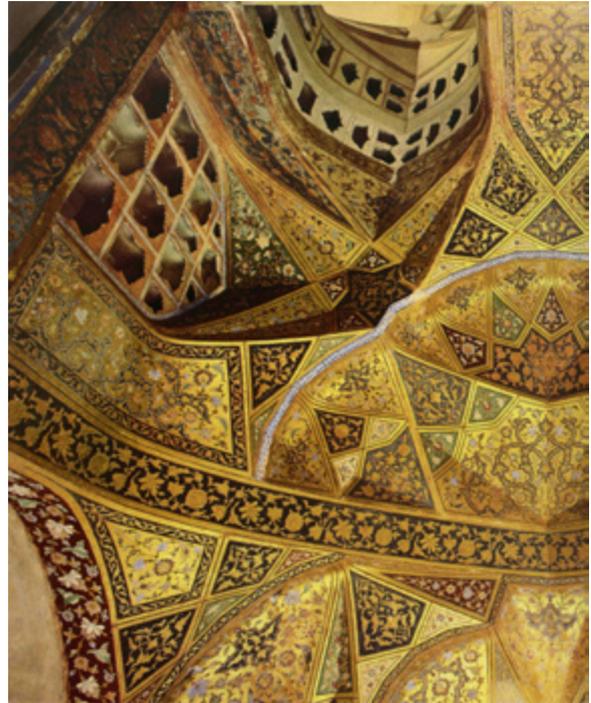


19. Isfahan, XIII secolo, Iran

In "Mirfendereski, Zonuzi, Ceramica nell'architettura in Persia, 1992, Cantini, Firenze", P.53



20. Moschea Bibi Khanum, XIV secolo, Iran
In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.111



21. Hasht Behesht, Isfahan, XVII secolo, Iran
In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.193



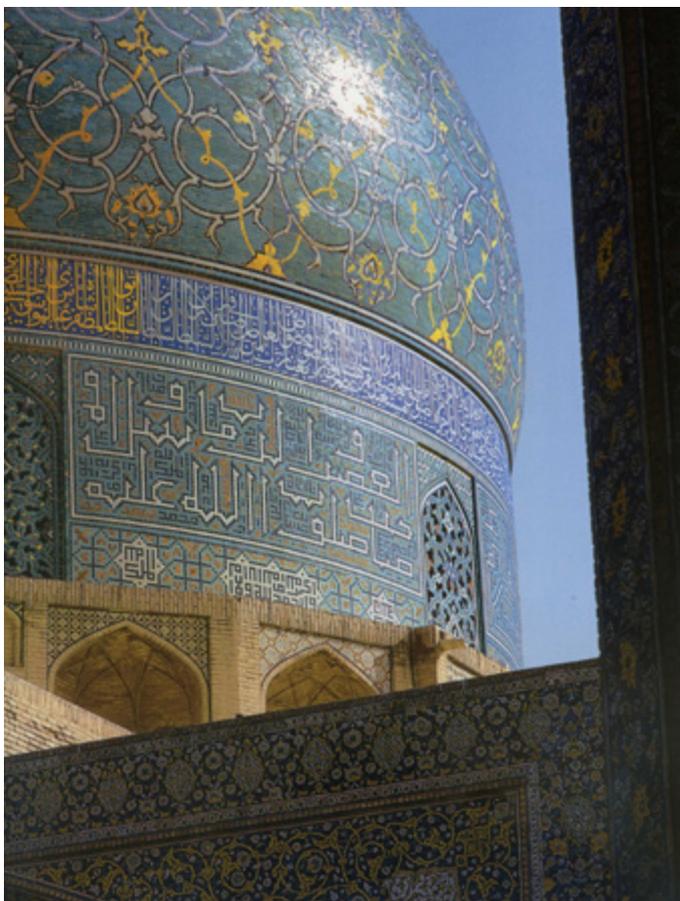
22. Mausoleo timuride, inizio XV secolo, Samarcanda
In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.117



23. Isfahan, XIV secolo, Iran
In "Mirfendereski, Zonuzi, Ceramica nell'architettura in Persia, 1992, Cantini, Firenze", P.108



24. Moschea di Isfahan, XV secolo, Iran
In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.137



25. Masjed-i Shah, XV secolo, Iran
In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.209

ambivalenza – nella natura dei motivi ornamentali sia dovuta alla volontà dei creatori o dai nostri criteri di interpretazione. Ciò che possiamo sostenere con certezza è che l'arte islamica dei primi tempi – e di conseguenza anche dei tempi successivi – tende a ornamentalizzare qualunque cosa, a prescindere da uno specifico motivo, rifiutando di considerare le forme visive quali importanti espressioni della sua cultura. Ad ogni modo, stabilire il significato delle decorazioni costituisce un problema. Si può ipotizzare che in certi casi siano servite a sottolineare alcune parti di un edificio, e in altri a sottolineare la sua globale unità, oppure, come nel caso della Cupola della Rocca, abbiano influito nel trasmettere un messaggio propagandistico. Ad ogni modo l'ambivalenza della loro essenza è palese in ogni esempio di monumento. Per esempio nel caso della Cupola della Rocca, siamo di fronte a elementi – corone, diademi e vasi cornucopie di origine bizantina e persiana – che simboleggiano la santità, la ricchezza e il potere, e il fatto che appartengano a due poteri sconfitti ma presenti sul territorio molto probabilmente sottolinea la supremazia del conquistatore omayyade. Si tratta di una delle prime opere sopravvissute che dimostrano la formazione di una nuova cultura visiva, e i primi tentativi di formulazione di precetti estetici peculiari della nuova fede. La forma *martyrium*, la cristologia nella sua iscrizione e il suo rapporto con Abramo e la tradizione ebraica, dimostrano un consapevole sforzo di riferirsi al mondo conquistato, islamizzando le sue forme e le sue idee [figg.26-28]. Lo stesso ragionamento è valido per le opere subito posteriori, come la moschea di Damasco, gli affreschi presenti nelle costruzioni secolari omayyadi e abbassidi – “arte del palazzo” –, e persino la pianta circolare della città di Baghdad; sono tutti tentativi di un'appropriazione visiva e simbolica del territorio. Nel caso dei mosaici della moschea di Damasco, ci troviamo di fronte alla coesistenza di una grande varietà di stili di rappresentazione, largamente usati nei secoli precedenti, dove le figure umane e animali sono assenti, ma molto probabilmente sostituiti dal disegno dell'albero. Però sulla definizione dei loro significati sono state avanzate soltanto delle ipotesi; alcuni studiosi interpretano tali disegno come la rappresentazione della città ideale, corrispondente al Paradiso musulmano [figg.29-32]. Ma si tratta di ipotesi che possono essere facilmente contestate, appunto per la maniera in cui la *realtà* viene rappresentata da questi motivi – ignorando la scala e un ordine logico –, e anche per il fatto che illustrare il Testo Sacro non appartiene al pensiero musulmano, nemmeno ai suoi esordi⁴. Le interpretazioni del significato possono coinvolgere anche aspetti di natura storico-politica. Ad esempio, sappiamo che i mosaici di Damasco seguono quelli di Gerusalemme, a distanza di circa quindici anni. Mentre i primi come tema principale hanno la vittoria, a Damasco non si sente più tale esigenza, ma si racconta con una certa sicurezza il mondo conquistato e quello ideale. Qualsiasi fosse il loro significato una cosa è chiara: le rappresentazioni nei secoli successivi si sono spostate sempre di più lungo il versante dell'astrazione [figg.33-36], e nemmeno quelle di natura vegetale sono sopravvissute a lungo nella cultura artistica del mondo islamico, forse perché molto legate alla tradizione cristiana. Un fatto degno di nota è che le moschee irachene erano meno deco-

4 Cfr. Ettinghausen, Grabar, Jenkins, *Islamic Art and Architecture 650-1250*, 2001, Yale University Press

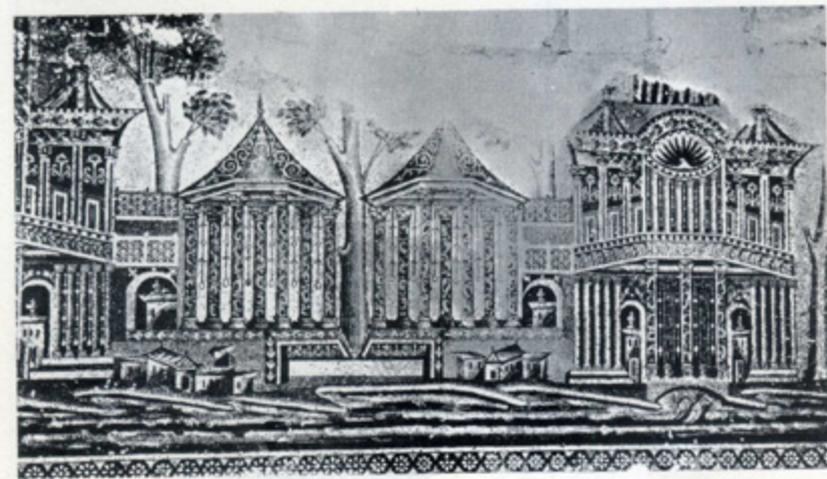
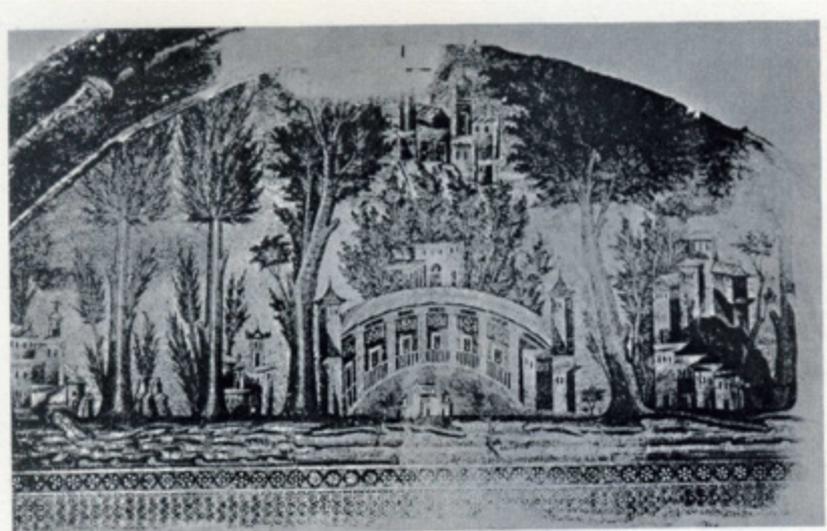


26. La Cupola della Roccia, 691, Gerusalemme
In "Zuffi, Stefano, La storia dell'arte islamica, 2006, Electa"



27 e 28. La Cupola della Roccia, 691, Gerusalemme

In "Stierlin, Henri, Islam. Da Baghdad a Cordova. Architettura delle origini dal VII al XIII secolo, 2009, Taschen GmbH", P.29-33



29. La grande moschea di Damasco, VIII secolo

In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.109



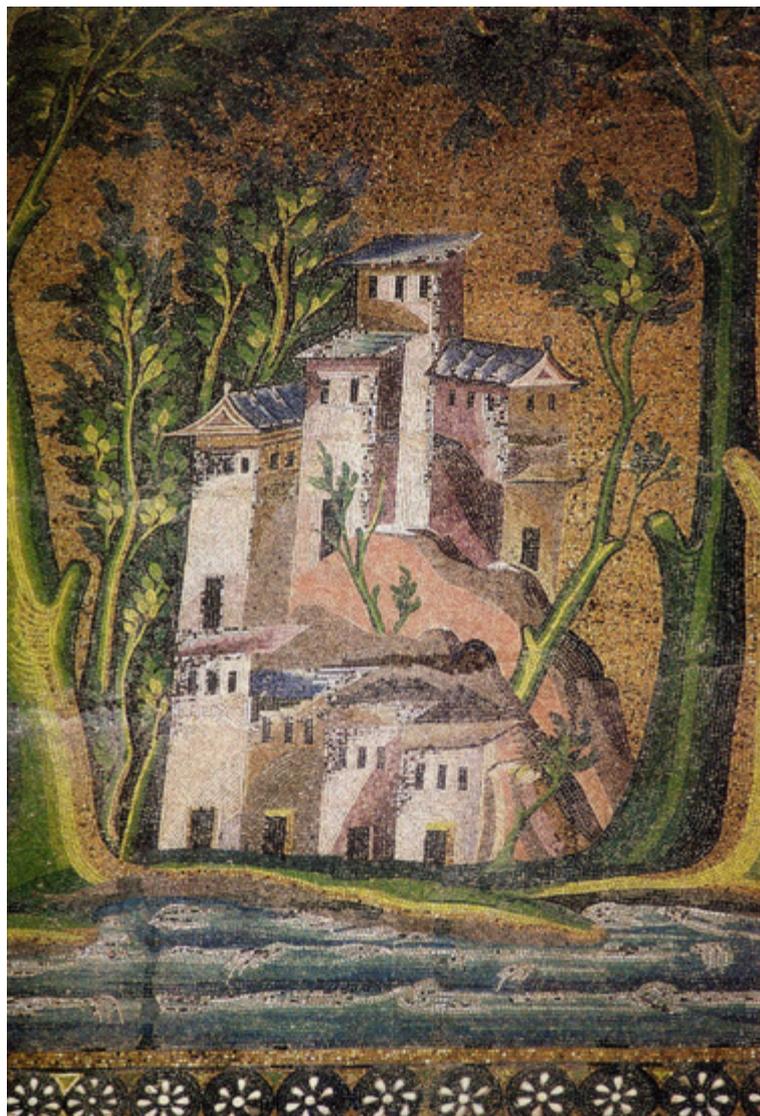
30. La grande moschea di Damasco, VIII secolo

In "Hillenbrand, Robert, Islamic Art and Architecture, 1999, Thames & Hudson Ltd, London", P.27



31. La grande moschea di Damasco, VIII secolo

In "Ettinghausen, Grabar, Jenkins, Islamic Art and Architecture 650-1250, 2001, Yale University Press", P.25



32. La grande moschea di Damasco, VIII secolo

In "Stierlin, Henri, Islam. Da Baghdad a Cordova. Architettura delle origini dal VII al XIII secolo, 2009, Taschen GmbH", P.40



33. Natanz, XIV secolo, Iran

In "Zuffi, Stefano, La storia dell'arte islamica, 2006, Electa"



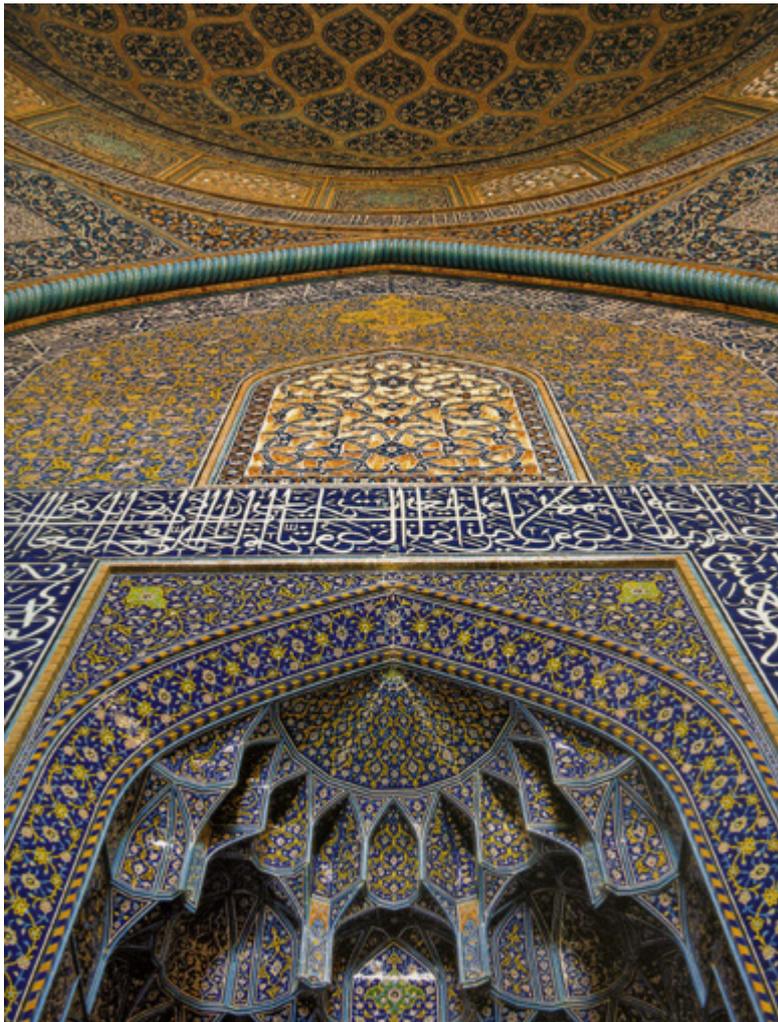
34. Moschea di Isfahan, XVII secolo, Iran

In "Mirfendereski, Zonuzi, Ceramica nell'architettura in Persia, 1992, Cantini, Firenze", P.103



35. Karatay madrasa, XIII secolo, Konya

In "Hillenbrand, Robert, Islamic Architecture: form, function and meaning, 1994, Edinburgh University Press", P.199



36. Moschea di Isfahan, XV secolo, Iran

In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.202

rate di quelle di altre regioni, forse perché nelle città di nuova fondazione era assente la controparte mediterranea o iranica che invece ha spinto a una maggior differenziazione della superficie per permettere alle nuove costruzioni di distinguersi sia visivamente sia simbolicamente⁵.

Quello che emerge da queste prime osservazioni, a prescindere dal significato di ogni singolo motivo e dalla tecnica adottata, è che l'arte islamica delle origini si è concentrata soprattutto sugli *effetti di superficie*, cioè sulla pelle del monumento. E questo approccio contiene in sé dei principi e delle caratteristiche formali: una delle prime impressioni è l'impossibilità di distinguere l'ornamento dallo sfondo. Si tratta di un dispositivo della rappresentazione in cui non è possibile definire separatamente le linee e le forme perché convivono in un'inscindibile unità. La geometria è di fortissimo impatto, ed esiste sempre una simmetria e un centro da cui i motivi partono per svilupparsi. Si percepiscono chiaramente gli assi, anche se non tracciati fisicamente, perché la loro percezione viene stimolata dall'immaginazione. Molto spesso si nota una certa tensione tra un motivo statico e uno dinamico che costringe lo sguardo a muoversi lungo svariati percorsi, reali o immaginari. E una delle caratteristiche più emergenti è la mancanza di una soluzione di continuità, e quindi la possibilità di una crescita infinita dei motivi ornamentali. Ecco perché il *ridondante* diventa una caratteristica principale di tale tradizione artistica dove ogni motivo, compresa la scrittura, tende ad essere ornamentalizzato. L'osservatore può decidere il punto di vista da cui guardare e su quali effetti concentrarsi; un singolo motivo, la struttura compositiva, il rapporto luce-ombra, ecc. È di particolare importanza la natura arbitraria di tali disegni, cioè il fatto che né le dimensioni né le forme interne sono dettate da qualcos'altro se non da esse stesse. Questo è l'elemento che ha caratterizzato maggiormente la separazione tra la superficie di un monumento – o oggetto – dalla sua forma, e questo è un fatto molto interessante perché sappiamo che la costruzione e la decorazione dei monumenti venivano concepite da una sola persona. Non possiamo escludere che una parte di questi motivi abbia avuto un preciso significato simbolico o iconografico, per noi oggi incomprensibile, o perduto nel tempo. Oppure può darsi che la loro essenza non si presti a una lettura di tipo iconografico, e cercare di interpretarne i significati con tanta precisione sia un errore dovuto all'approccio contemporaneo, tipicamente occidentale, alla storia dell'arte. Ad ogni modo, a prescindere dal probabile significato di ogni singolo motivo, è evidente che questo apparato formale ci mette di fronte a un *linguaggio iconografico indipendente dal monumento*, e rende chiara la separazione della pelle dalla forma – e persino dalla funzione – del monumento. In questo modo, le superfici di una moschea, una madrasa o un caravanseraglio possono sembrarci identiche, perché sono apparentemente prive di particolari differenze formali.

È a partire dal X secolo in poi che l'arte islamica entra nel suo periodo maturo, o meglio,
.....

5 Cfr. Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap.VII

classico, e questa è la fase in cui il territorio iranico avrà un ruolo determinante, dove verranno alla luce numerosi capolavori dell'arte e dell'architettura della cultura islamica. Il mausoleo Samanide di Bukhara [figg.37-39], risalente al X secolo, è un esempio emblematico di tutti i principi e le caratteristiche enumerate, dove persino il mattone – oltre alla sua funzione strutturale – funge da decorazione, e costituisce il primo esempio di ciò che verrà definito in seguito *stile in mattoni*⁶. Possiamo quindi concludere, come proposto da Grabar, che

*rivestimento totale, rapporti tra forme, motivi geometrici, crescita potenziale infinita, libertà nella scelta dei soggetti e arbitrarietà costituiscono alcune delle caratteristiche salienti dell'ornamento islamico delle origini*⁷.

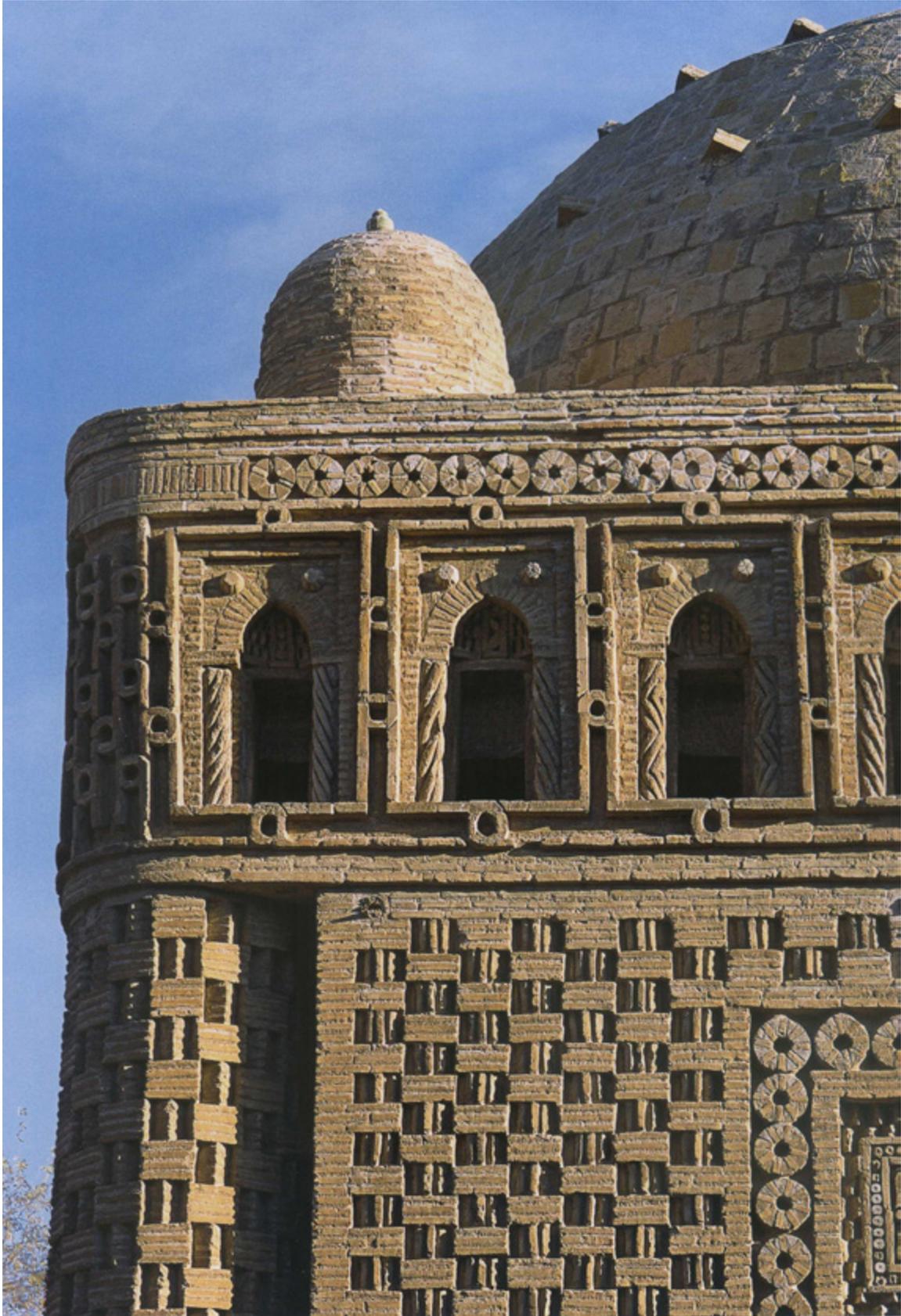
Come appare chiaro negli esempi riportati, l'espressione artistica del mondo musulmano tende a una particolare forma di astrazione geometrica, che consiste nella simbolizzazione della *realtà* attraverso una invenzione artificiale su basi matematiche; si tratta di un approccio che soltanto in un secondo tempo ha maturato una propria normativa. E la natura dell'astrazione, cioè rendere visibile alcuni concetti attraverso manifestazioni concrete, deve condurci al fenomeno generatore di tale approccio, che consiste nell'indagare e definire il rapporto tra il visibile e il suo significato; non si tratta solamente di una simbolizzazione semplificata della *realtà*, ma di una *realtà* a sé stante. Questo atteggiamento – che porta in sé il fenomeno della meditazione – sta alla base di questo genere di espressione artistica. Siamo, quindi, di fronte alla nascita e allo sviluppo di una nuova struttura sintattica, dove l'obiettivo non è l'invenzione di nuove forme, ma ridefinire il modo di trattare queste ultime. Quindi il termine coniato dal Rinascimento italiano per questo originale fenomeno, cioè l'arabesco, indica soprattutto un'idea e non una specifica forma, ed è il frutto della simbiosi di una serie di forme di lunga durata e provenienti da diverse tradizioni, unite sotto una specifica modalità di pensiero e di visione.

Questo nuovo approccio si è gradualmente propagato sull'intero territorio conquistato, acquisendo la propria natura pan-islamica nel corso dei secoli immediatamente successivi. Questa peculiare concezione dell'ornamento molto probabilmente riflette uno specifico atteggiamento della cultura islamica nel suo insieme; si tratta di un fenomeno di vastissima portata che richiede una chiave di lettura affine alle caratteristiche intrinseche e peculiari delle società islamiche del periodo, cioè la situazione sociopolitica, la struttura del pensiero – filosofico, gnostico e letterario – e il modo di approcciarsi alla scienza e alla cultura, nonché la produzione scientifica e artistica conseguenti a tutto ciò; concetti che verranno trattati nei capitoli seguenti.

.....

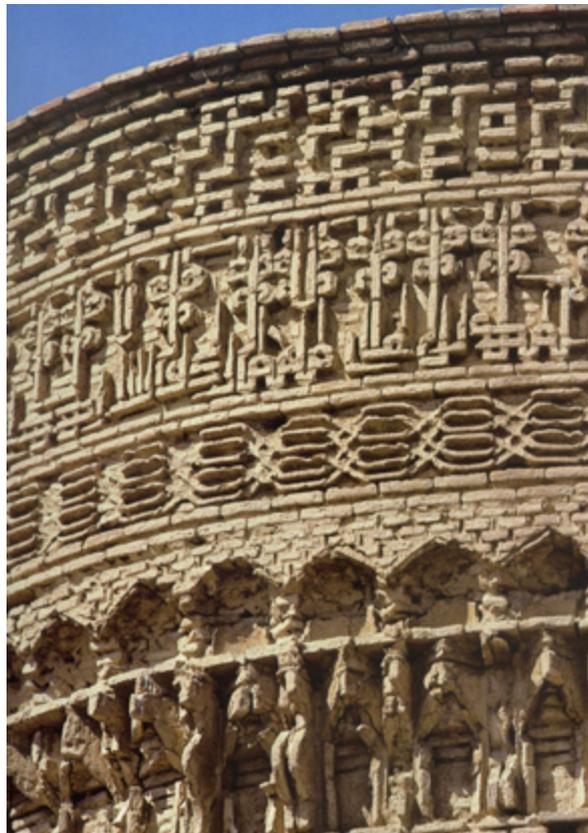
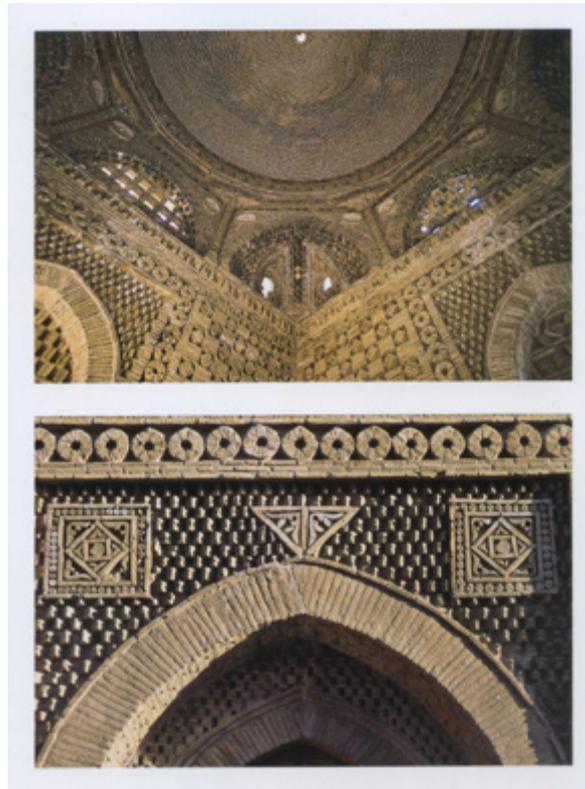
6 L'unico esempio precedente al mausoleo di Bukhara appartiene al palazzo abbasside Ukhaydir (775 - Iraq), dove il mattone viene utilizzato con un'articolazione decorativa, anche se con molta parsimonia.

7 Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap.VII



37. Mausoleo samanide, X secolo, Bukhara

In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.35



38 e 39. Mausoleo samanide, X secolo, Bukhara

In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.36-37

4. La raffigurazione bandita. Verità o luogo comune?

La questione del linguaggio astratto dell'arte islamica e il presunto bando delle immagini è uno dei temi più controversi e problematici nello studio dell'arte e dell'architettura del mondo islamico. Su questo tema, in verità, esiste una importante produzione letteraria che possiamo definire per molti versi infondata, che, sulla scia dell'Orientalismo, ha portato a diverse conclusioni errate e al diffondersi di luoghi comuni, ora particolarmente difficili da scardinare. Tali conclusioni presumono infatti che la civiltà islamica sia una civiltà *aniconica*, a causa di un presunto divieto di esprimersi attraverso le immagini all'interno della sua tradizione sacra, e che le miniature e i ritratti siano frutto di trasgressioni. In realtà, non è affatto corretto attribuire all'Islam un'avversione di natura teologica, contro la rappresentazione di esseri viventi, o meglio, non è corretto presumere che sia stato un elemento dottrinale ad aver influenzato l'arte islamica delle origini. Le ragioni di tale orientamento vanno senz'altro ricercate in aspetti intrinseci al pensiero e alla cultura islamica che verranno presi in esame nel corso di questo capitolo.

Comprendere questo aspetto della genesi dell'arte islamica e le ragioni del suo successivo sviluppo in chiave astratta si ritiene fondamentale per capire lo spirito e il denominatore comune che collega le decorazioni della facciata di una moschea in chiave estetica e formale alle decorazioni di un piatto in ceramica. Perché in realtà, l'immagine in Islam è sempre esistita, ma con funzioni e concezioni diverse rispetto alla tradizione occidentale. In quest'ottica è molto rappresentativa l'affermazione di Hans Belting¹, che ci porta a riflettere sull'importanza di affinare chiavi di lettura adatte alle *realità* che possono essere considerate *altre*:

il modo in cui le diverse culture fanno uso delle immagini e comprendono il mondo in immagini ci porta al centro delle loro differenti forme di pensiero².

È da precisare che quando si parla di *immagini* in relazione alla cultura islamica, ci si riferisce alle rappresentazioni di esseri viventi che possiedono un soffio vitale (*ruh*), quindi di esseri umani e di animali, mentre i vegetali e gli oggetti inanimati generalmente non rientrano in questa categoria³. Per accostarsi in maniera organica a questo argomento, la prima domanda da porsi dovrebbe essere la seguente: esiste davvero la questione dell'immagine nell'Islam? Quando e perché è emerso questo dibattito nella comunità scientifica e come è stato trattato?

Oleg Grabar ritiene che il dibattito sulla natura dell'immagine nella cultura islamica

.....

1 Belting, Hans, (1935) è uno storico dell'arte tedesco, specialista in imagologia.

2 Belting, Hans, Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri

3 Cfr. Naef, Silvia, Question de l'image en Islam, 2004, Teraedre. Tr. It. La questione dell'immagine nell'Islam, 2001, O barra O edizioni

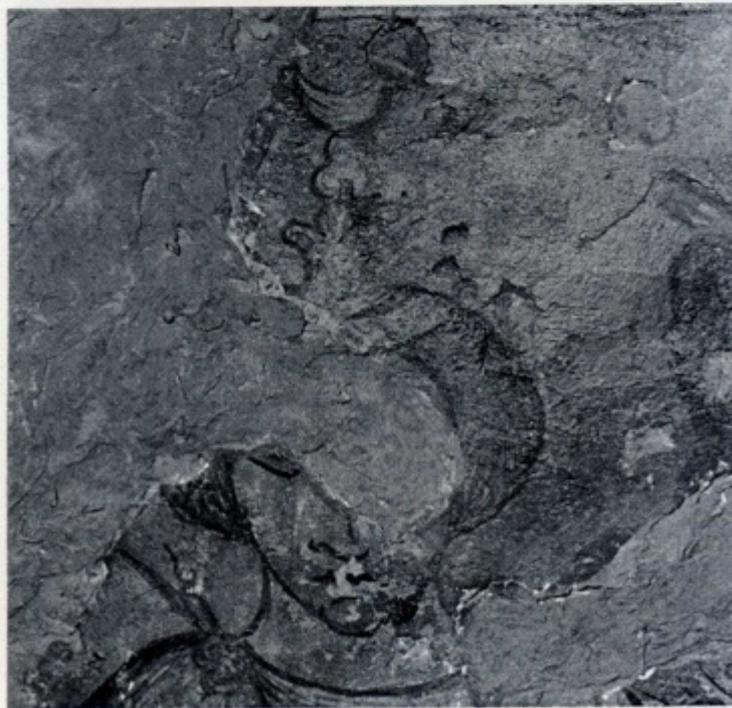
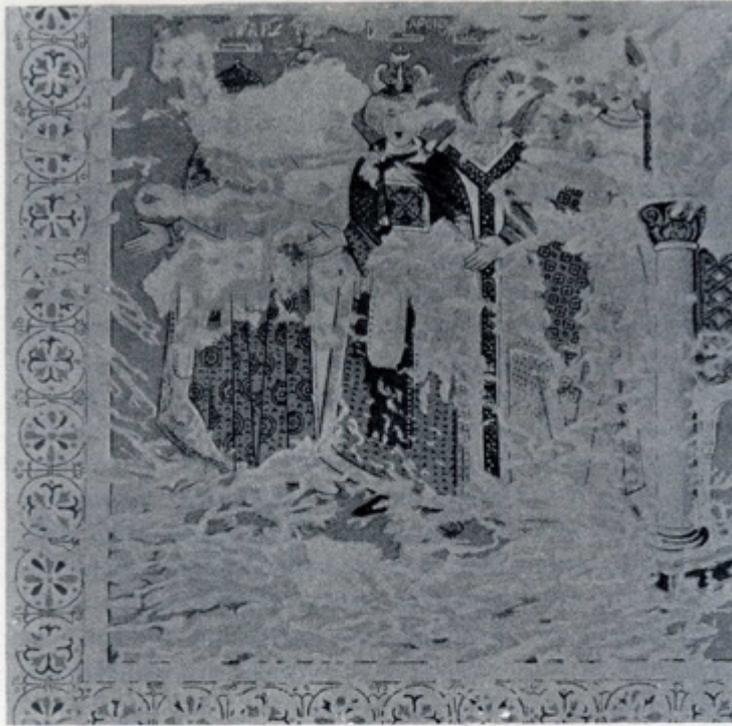
sia nato dopo la scoperta delle pitture murali di Qusayr Amra in Giordania nel 1898, un'opera che risale alla prima metà dell'VIII secolo sotto il califfo omayyade al-Walid⁴ [figg.1-7]. La questione da subito si presenta come problematica, perché collocare quest'opera – e tutta una serie di opere dello stesso tenore, rinvenute dopo, appartenenti all'arte del palazzo, citata nel capitolo precedente – all'interno del registro formale dell'arte islamica, conosciuta fino a quel momento, era impossibile. Era infatti opinione comune che la mancanza delle raffigurazioni di esseri animati sulle superfici delle opere costruite all'interno della cultura islamica fosse la conseguenza teologica di una presunta proibizione delle immagini. Ma le scoperte riguardanti l'arte del palazzo nel territorio siro-palestinese hanno complicato di non poco la situazione. Anche perché le altre testimonianze architettoniche, risalenti al periodo omayyade, come la Moschea di Damasco e la Cupola della Roccia, si presentavano invece prive di immagini di esseri viventi e perciò confermavano la teoria del divieto della raffigurazione. A questo punto sono nate nuove domande sulla natura del divieto o sulle ragioni dell'assenza delle immagini in alcuni tipi di monumenti. Il divieto riguardava solo le opere d'arte di natura religiosa e pubblica oppure veniva esercitato anche nella sfera privata? Dove si collocavano le nuove scoperte e che natura avevano? Erano forse semplicemente frutto di trasgressioni, e legate alle pratiche lussuose e peccaminose, di cui sono stati accusati molto pesantemente i califfi omayyadi e abbasidi? E ancora, una domanda che sta a monte di tutto: l'Islam ha mai formulato dei chiari pronunciamenti contro le immagini?

Una indagine di questo tipo, per essere attendibile, deve essere affrontata attraverso una serie di fonti, di natura eterogenea, a partire da quelle letterarie, e questo non la rende più semplice, perché i documenti letterari a nostra disposizione raramente sono anteriori al IX secolo, e il IX secolo è il secolo in cui molti elementi classici della tradizione artistica nel territorio islamico erano già stati conati. In più, molto spesso, in questi testi non viene trattato il problema teoretico del rapporto tra l'*immagine* e la *realtà* che l'ha ispirata, ma piuttosto si restituisce una giustificazione teorica della questione, compiuta a posteriori. Ai fini di tale studio si ritiene indispensabile prendere in esame le testimonianze più significative basate sulle seguenti fonti: l'arte pre-islamica della cultura araba, i passi coranici pertinenti alla questione dell'immagine, gli hadith – o la trazione e il pensiero di Maometto (e gli Imam, per gli sciiti) – in relazione con i monumenti dei primi tempi dell'Islam, con un particolare accento sulle pitture parietali.

4.1 L'arte nell'Arabia pre-islamica

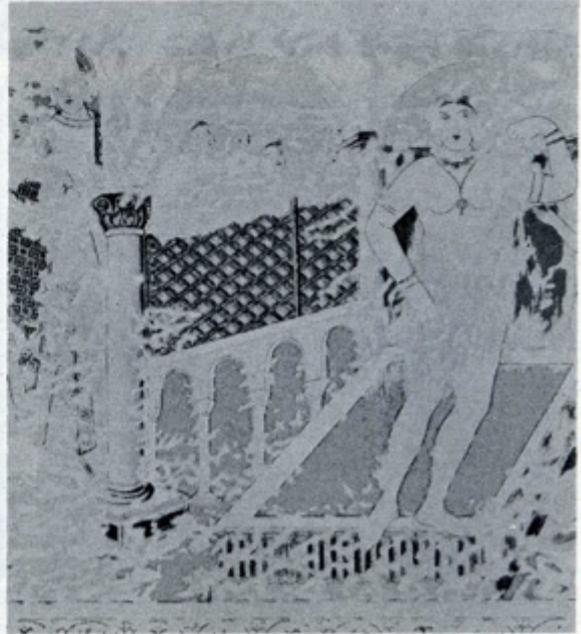
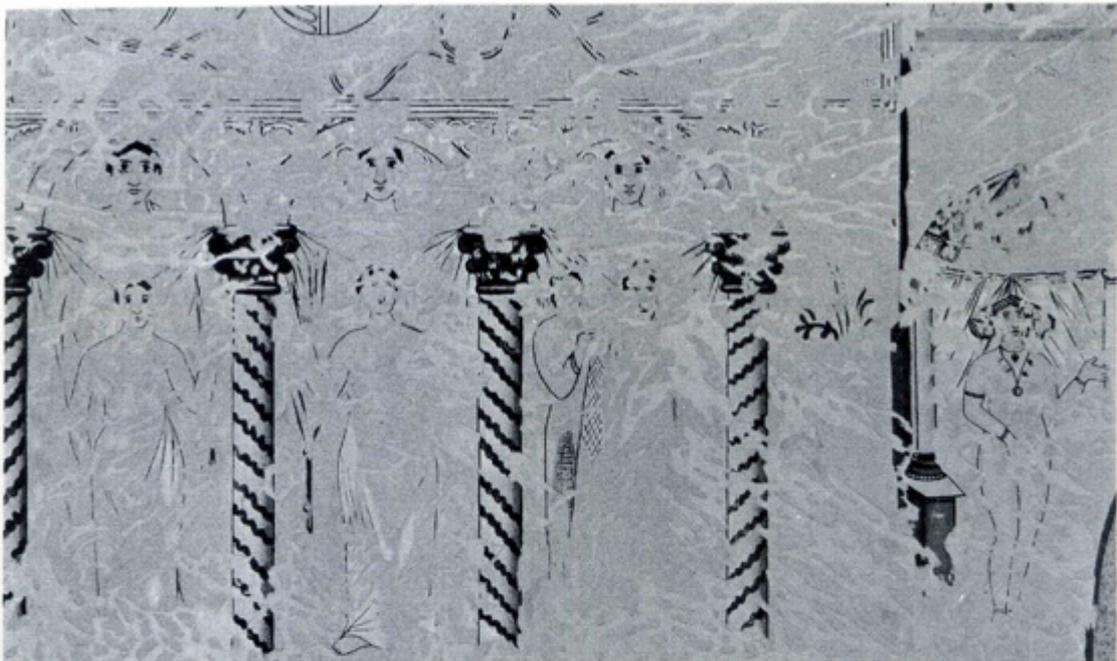
Per quanto riguarda l'arte dell'Arabia prima dell'avvento dell'Islam si può sostenere che non sia stata di grande impatto, soprattutto in campo architettonico. Persino il grande santuario della *ka'ba* si presenta con una estrema semplicità formale e privo di decorazioni appartenenti a un particolare registro estetico [fig.8]. È da tenere presente che

4 Cfr. Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, 1973, Yale University Press. Tr. It. *Arte islamica. La formazione di una civiltà*, 1989, Electa



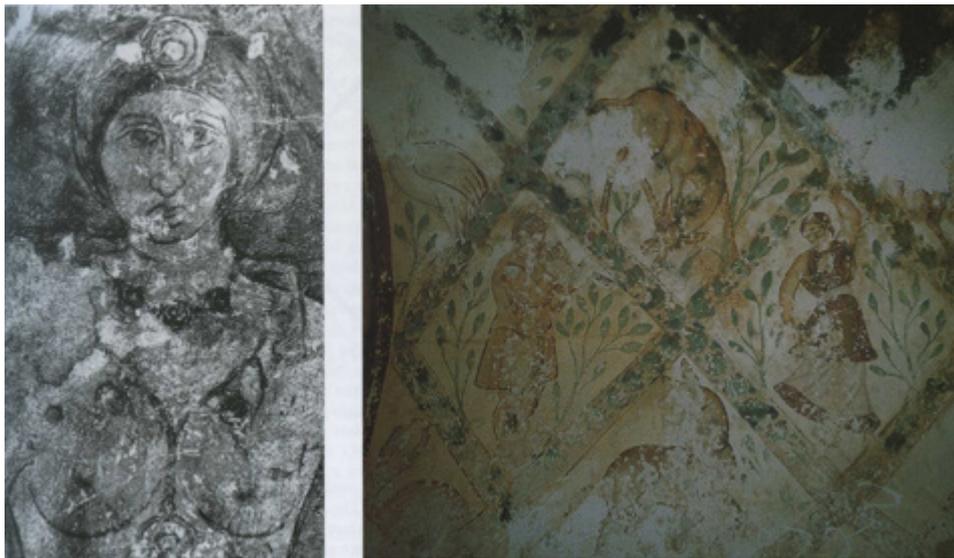
1. Qusayr Amra, affresco, VIII secolo

In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.65



2. Qusayr Amra, affresco, VIII secolo

In "Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press", P.204



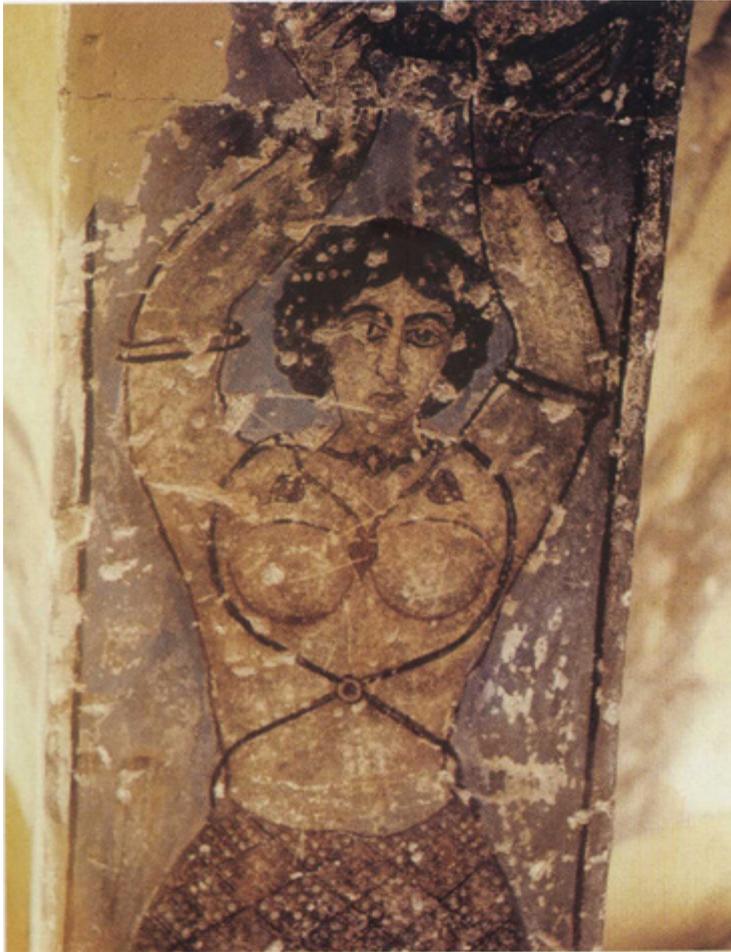
3 e 4. Qusayr Amra, raffigurazioni, VIII secolo

In "Ettinghausen, Grabar, Jenkins, Islamic Art and Architecture 650-1250, 2001, Yale University Press", P.44-46



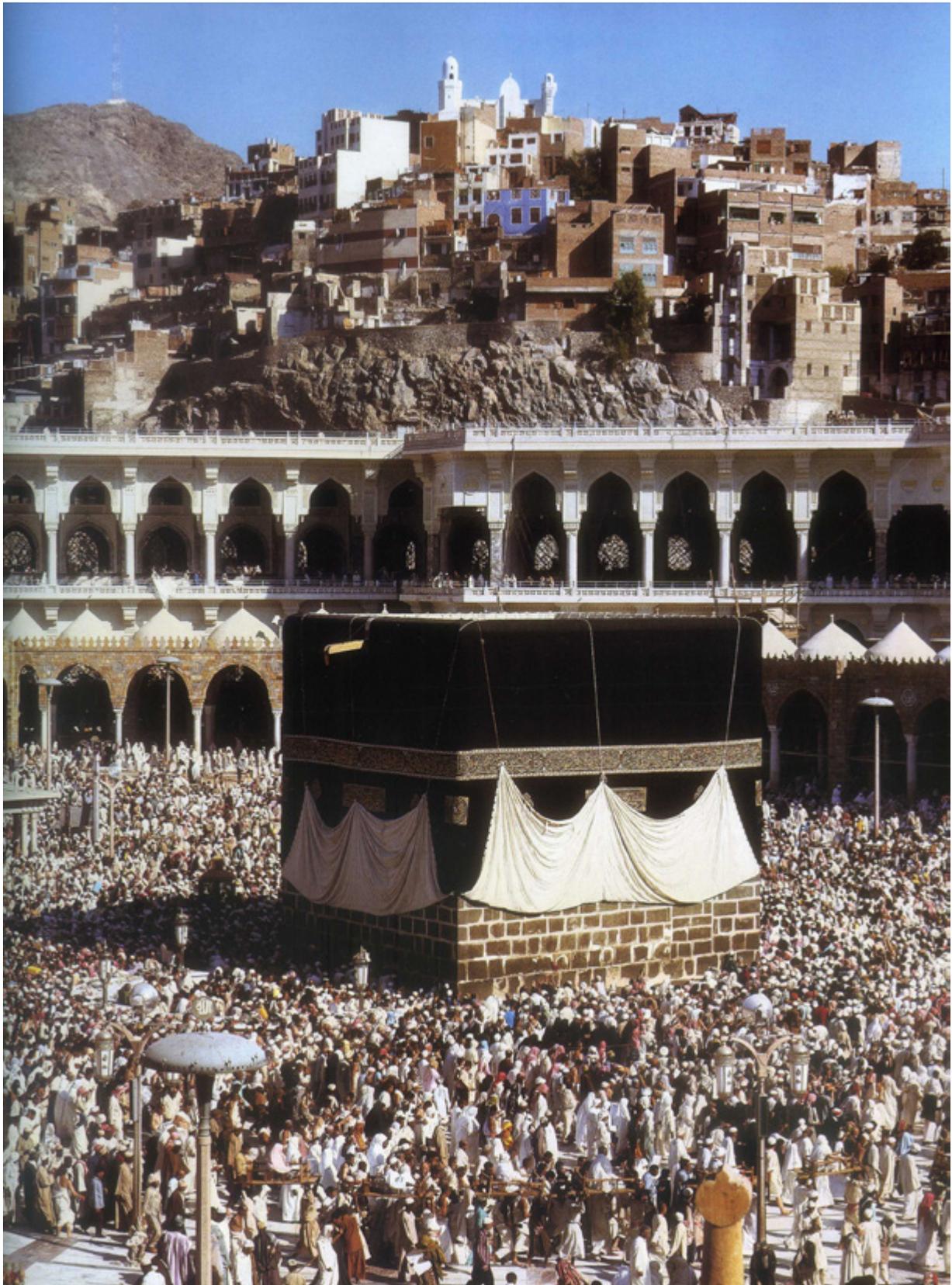
5 e 6. Qusayr Amra, raffigurazioni, VIII secolo

In "Ettinghausen, Grabar, Jenkins, Islamic Art and Architecture 650-1250, 2001, Yale University Press", P.48-49



7. Qusayr Amra, raffigurazioni, VIII secolo

In "Stierlin, Henri, Islam. Da Baghdad a Cordova. Architettura delle origini dal VII al XIII secolo, 2009, Taschen GmbH", P.66



8. La struttura di ka'ba, Medina

In "Stierlin, Henri, Islam. Da Baghdad a Cordova. Architettura delle origini dal VII al XIII secolo, 2009, Taschen GmbH", P.9

questo aspetto cambierà alla luce del pensiero gnostico dei secoli successivi, quando viene elaborato un alto vocabolario formale ed estetico di natura puramente astratta e geometrica, ma non è una caratteristica dell'arte dei primi tempi dell'Islam. Anche l'uso esclusivo di elementi sassanidi (iranici) e bizantini nelle prime opere musulmane come la Cupola della Roccia e la Grande Moschea di Damasco è una dimostrazione del basso impatto dell'architettura pre-islamica nell'Arabia. Un'altra testimonianza viene dalla scarsità dei termini indicanti la maggior parte delle attività artistiche nella lingua araba d'epoca. Per quanto concerne l'esistenza della statuaria a tutto tondo, sappiamo dell'esistenza degli idoli⁵ nella *Ka'ba*, ma molto probabilmente si trattava di forme di concezione primitiva, e anche il dipinto della Madonna e il Bambino presente nel monumento vengono attribuiti ad artisti non-arabi, e non fanno parte di una particolare tradizione artistica dell'Arabia. Questo aspetto va comunque considerato con alcune riserve, perché conosciamo l'ininterrotto tentativo, da parte degli arabi, di cancellare il passato *jahilyyah* (il tempo dell'ignoranza) che si riferisce a tutto ciò che è esistito prima dell'arrivo di Maometto e della conversione del popolo in Islam. Uno dei motivi principali di questa voluta omissione può essere ricondotto al fatto che ciò che traspariva come un antico mito di grandiosità di architettura secolare, molto spesso, era associato alle classi alte della società meccana, particolarmente odiate dai nuovi musulmani. Si potrebbe sostenere che la perpetuazione della cultura araba preislamica sia avvenuta soprattutto nella lingua estremamente ricca e lirica in cui viene concepita la Rivelazione coranica. Certamente l'eredità letteraria costituisce un apporto originale alla composizione del Testo Sacro; un aspetto peculiare della nuova fede che verrà glorificato anche nel campo dell'architettura con l'apparizione della scrittura come ornamento⁶.

Facendo una rassegna delle pitture parietali dei primi tempi dell'Islam vengono alla luce dati molto interessanti. Come afferma Maria Vittoria Fontana,

un'importante distinzione va fatta fra una pittura murale di tipo ornamentale adoperata come decorazione architettonica - molto abbondante e diffusa in tutte le aree islamiche e in quasi tutte le epoche - e una pittura figurata. La prima, anche se in alcuni casi è impiegata unitamente a quella dei cicli figurati, di solito costituisce l'unico ornato pittorico. La pittura figurata è stata prodotta in quantità di gran lunga maggiore rispetto alle testimonianze odierne, come molte fonti

.....
5 Nei capitoli successivi il discorso sull'idolo verrà preso in esame anche in relazione alla cultura cristiana per cercare di chiarire il comune denominatore tra la sua accezione musulmana e quella giudaica e cristiana. La radice etimologica del termine è il greco *eidos* dal quale deriva *éidōlon* - in italiano idolo - che indicava forma, immagine, e veniva usato in modo neutrale. L'accezione negativa gli viene attribuita successivamente in ambito giudaico e cristiano. È significativo l'uso che ne fa San Paolo, un uso che poi diverrà classico nella patristica; San Paolo fornisce la propria definizione del termine nella prima lettera Corinzi 1,8 "L'idolo è nulla". In quanto il nulla quindi è un inganno, perché se uno crede nel Nulla non crede più nell'Essere, nella Verità.

6 Cfr. Capitolo 10. L'arte e l'architettura islamica. Una lettura per elementi, Calligrafia

*letterarie ci aiutano a ricostruire*⁷.

In effetti dalle applicazioni private delle pitture murali all'interno delle abitazioni non esistono reperti archeologici, e l'unica fonte giunta a noi è quella letteraria. Nell'ambito delle abitazioni signorili invece, come accennato prima, le scoperte più significative riguardano i palazzi omayyadi dell'area siriano-palestinese, risalenti all'VIII secolo, cioè le scoperte che in realtà hanno messo in crisi gli assunti comuni sull'arte islamica della fine del XIX secolo. Nello studio dell'arte e della civiltà musulmana, la pratica di consultare fonti eterogenee viene avviata intorno agli anni '50 sull'onda delle ricerche svolte da Sauvaget e Monneret de Villard; era ormai chiaro che una lettura attendibile di tali fenomeni fosse possibile soltanto attraverso l'approccio di storiografia culturale, che permetteva di evocare lo spirito di una certa epoca per poter leggere le realtà che ne conseguivano, come appunto quelle artistiche.

4.2 Il contesto sociale e politico nei primi tempi della conquista araba

È da notare che i primi monumenti della cultura islamica sono fortemente influenzati dall'arte iranica e da quella bizantina. Le ragioni di questa massiccia presenza di elementi di altre culture nei monumenti dell'epoca islamica, come nella Cupola della Roccia e la Grande Moschea di Damasco, o persino nella matrice circolare originaria della città di Baghdad, sono riconducibili ad un fenomeno ricorrente e caratterizzante della prima arte islamica, che va studiata attraverso un'attenta analisi del contesto sociale e politico dell'epoca. In tale contesto è evidente una sorta di atteggiamento di ammirazione e di soggezione verso l'arte delle culture precedenti, e allo stesso modo il desiderio di affermarsi della nuova fede, in territori fortemente segnati dalle immagini provenienti da altre culture e tradizioni. Tale atteggiamento è riscontrabile anche nei monumenti dove le raffigurazioni degli esseri viventi sono assenti. Negli splendidi mosaici della Grande Moschea di Damasco si intuiscono delle rappresentazioni simboliche dove invece di inserire elementi iconografici tipici delle chiese dell'epoca sono stati inseriti ritmicamente una serie di alberi naturalistici. Appare quindi molto chiaramente il desiderio di una trasformazione, partendo però dal vocabolario iconografico bizantino.

Per quanto concerne la Cupola della Roccia (691), è soprattutto l'uso particolare dell'ornamento a caratterizzare l'intera costruzione. Anche se tutti i motivi sono legati alle tradizioni persiane e bizantine, la loro disposizione è del tutto nuova. Si tratta di motivi costituiti da corone, diademi, pietre preziose di varia forma incastonate nelle pareti, che simboleggiano la santità, la ricchezza, il potere e la sovranità nell'arte bizantina e cristiana. Quindi siamo di fronte a un uso consapevole di simboli appartenenti agli avversari del mondo musulmano. Il loro significato tuttora è oggetto di congetture, ma un'ipotesi plausibile può essere che in questo modo, mettendo l'edificio in relazione con monu-

.....
⁷ Fontana, Maria Vittoria, *La pittura islamica: dalle origini alla fine del Trecento*, 2002, Jouvence

menti non musulmani, questa scelta indicasse la sconfitta dei due massimi poteri, quello persiano e quello bizantino. In più, l'edificio è adornato all'interno da varie iscrizioni di cui tre risalgono certamente agli Omayyadi. Si tratta di iscrizioni di natura religiosa che comprendono alcune citazioni coraniche. Queste iscrizioni, da un lato, hanno un carattere missionario e dall'altro vogliono affermare la superiorità della nuova fede, e proclamare a cristiani ed ebrei la *Verità* ultima, cioè quella della nuova religione. La Cupola della Roccia, essendo stata eretta nel periodo in cui la basilica di Betlemme veniva ridecorata secondo i simboli dei concili della Chiesa, è molto probabile che fosse stata una risposta all'attrazione del cristianesimo contro l'ingente pericolo che potevano esercitare le immagini legate al mondo cristiano sui fedeli musulmani. Quindi, paradossalmente, sembra che l'opera si rivolgesse più ai non musulmani che ai musulmani stessi: un atteggiamento del resto comprensibile durante le primi decadi dell'avvento dell'Islam⁸. La Cupola della Roccia si presenta come uno dei primi esempi che dimostrano la formazione di una nuova cultura visiva, e la ricerca di nuovi canoni e principi estetici. Si tratta di un uso non realistico di elementi essenzialmente realistici, e l'ornamento non è più in funzione dell'architettura ma inizia a formularsi in maniera quasi indipendente, per enfatizzare nuovi concetti⁹.

Lo stesso ragionamento vale per la fondazione di Baghdad, città dalla pianta circolare di 2300 metri di raggio, fondata dal califfo abbasside al-Mansur nel 762-767. Si tratta di un altro monumento, nato non soltanto per diventare un centro politico ed economico, ma con un significato peculiare. Anche in questo caso la matrice non è nuova; il prototipo sarebbe riconducibile alle antiche città circolari di Shiz e Darabgird nell'Iran sud-occidentale. Baghdad viene concepita in una forma perfetta, con un sofisticato disegno urbano che parte da un preciso centro, cioè dal trono del califfo sotto una doppia cupola, e si sviluppa verso l'esterno. Questo disegno si è perduto con l'aggiunta dei sobborghi e varie altre suddivisioni, a partire dalla stessa epoca del califfo fino alla trasformazione della matrice originaria in metropoli nei secoli successivi. Dell'impianto di questa città, cinta da mura e dotata di quattro ingressi chiamati Khorasan, Siria, Bassra e Kufa, che abbracciava delle costruzioni maestose e una grande moschea di tipo ipostilo non resta più niente. È la memoria della sua forma originaria che è sopravvissuta senza eguali nella storia delle città islamiche. Come sottolinea Grabar,

il vero significato di Baghdad non sta tanto nella materialità delle sue forme quanto nelle idee da esse suggerite. L'importante in Baghdad è che tutte le parti della città erano unite sia compositivamente che funzionalmente, come se non fossero altro che parti di un'unica entità-palazzo. Quindi siamo di fronte a una forma da città trasformata tramite la sua composizione interna in un palazzo

.....
8 Cfr. Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap.V

9 I vari aspetti concernenti la formazione della cultura visiva nel mondo musulmano verranno analizzati nei capitoli successivi.

simbolico cerimoniale che divenne nota come l'ombelico dell'universo. Bagdad era lì perché tutti la vedessero e per evocare l'idea dell'immenso potere del creatore del monumento¹⁰.

Questi esempi ci mettono di fronte a una delle caratteristiche dell'arte della prima cultura islamica, cioè,

il consapevole sforzo di riferirsi significativamente al mondo conquistato, islamizzando forme e idee del passato. La nuova cultura si trovava di fronte a modelli di perfezione contro cui doveva misurarsi, e tale atteggiamento psicologico, talvolta da "occupato" e talvolta da "occupante" è evidente nell'intera cultura islamica delle origini, e quindi anche nell'arte¹¹.

Dai primi monumenti islamici quindi scaturisce un carattere di natura duplice: oltre a lasciare un segno fisico sul territorio, ovvero la simbolizzazione visiva attraverso l'innalzamento di monumenti intesi come riflesso della potenza o della fede, essi esprimono uno stato d'animo, lo spirito del committente e dell'osservatore musulmano d'epoca, cioè il tentativo di definire se stessi in un rapporto complesso con le culture vive predominanti, quella dell'impero bizantino in primo luogo, e in un secondo luogo con quello iranico. Il mondo sassanide è ormai del tutto scomparso, ma quello bizantino, il padrone dell'impero cristiano d'Oriente, esiste sul territorio come un potere antagonista, nonostante abbia perso buona parte dei suoi possedimenti nel Vicino Oriente e nel Mediterraneo. Infatti, risulta importante tenere in considerazione la contemporaneità tra l'avvento dell'Islam e la questione dell'iconoclastia bizantina, perché questo fatto chiarisce alcuni fondamentali aspetti socio-politici della presunta messa al bando delle immagini, come afferma anche Grabar:

è chiaro che nell'VIII secolo le immagini erano un aspetto tipico della cristianità, e uno dei tratti distintivi di essa. Si tratta dell'incontro quindi di un Islam nascente e di una cristianità ben affermata, e perciò la direzione adottata dalla cultura musulmana dovrebbe essere immaginata soprattutto dovuta a circostanze storiche, non l'ideologia¹².

4.3 I passi cornici

Dopo il rapido cenno sul contesto ecologico, politico e culturale dei primi tempi dell'Islam è indispensabile indagare eventuali pronunciamenti contro le immagini nella Rivelazione coranica che costituisce, come è naturale, una fonte primaria di riferimento

.....
10 Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, cit., cap.VII

11 Ibid.

12 Ibid.

nell'islamologia. È da subito è evidente che il testo non è di facile utilizzo; in primo luogo perché non ci sono chiari cenni a tale questione e, inoltre, l'interpretazione dei passi pertinenti presenta varie sfaccettature che rimangono tuttora al centro del dibattito sulla questione dell'immagine.

I primi versetti rispetto a questo argomento si riscontrano nella *sura* XXXIV, versetti 12-13, che riguardano Salomone

...E dei ginn c'era chi lavorava avanti a lui col permesso del Signore, e a quelli di loro che derivaron dal Nostro Comando facemmo gustar del tormento del Fuoco! Essi costruivano per lui quel ch'egli voleva, palazzi, statue, piatti ampi come abbeveratoi di cammello e caldaie salte¹³.

Il termine *statue* nel versetto in arabo è *timthal*. In riferimento agli studi svolti da Grabar, questa parola araba non indica una precisa connotazione di scultura tridimensionale, ma quasi certamente implica una sorta di somiglianza a esseri viventi. Un altro fatto degno di nota è che, nel contesto di questo passo, è Dio che provvede ai *segni* della successione profetica e quindi il riferimento a statue o figure non le identifica quali creazioni artistiche dell'uomo.

Un altro passo canonico a tale proposito si trova nella *sura* III, versetti 47-49, contenenti le parole pronunciate da Dio a Maria:

Dio crea ciò ch'ei vuole: allorché ha deciso una cosa non ha che da dire: "Sii!" ed essa è. Ed Egli gli [Gesù] insegnerà il Libro e la Saggezza e la Torah e il Vangelo, e lo manderà come Suo Messaggero ai figli d'Israele, ai quali egli dirà: "Io vi porto un Segno del vostro Signore. Ecco che io vi creerò con quell'argilla una figura d'uccello, e poi vi soffierò sopra e diventerà un uccello vivo col permesso di Dio; e guarirò anche, col permesso di Dio, il cieco nato e il lebbroso e risusciterò i morti¹⁴.

È chiaro quindi che la rappresentazione è significativa solo se riceve vita: e soltanto Dio, il creatore del Segno, può donarla. Anche in questo versetto, il termine usato per *figura* è *hia'ah* che è un termine che indica soprattutto *forma, fattezze* ed è raramente riferito a delle concrete rappresentazioni.

.....

13 Bausani, Alessandro, *Il Corano*, 1988, RCS Rizzoli Libri S.p.A., Milano

14 Ibid.

Un altro versetto proviene dalla *sura* V, versetto 90

*O voi che credete! In verità, il vino, il maysir, gli idoli, le frecce divinatorie sono sozzure, opere di Satana; evitatele, a che per avventura possiate prosperare*¹⁵.

Quindi gli idoli vanno evitati in quanto illeciti (*haram*), cioè possederli o adorarli costituisce un peccato. La parola indicante idoli nel testo arabo è *al-ansab* che indica qualsiasi oggetto, rappresentazione, statua o pittura, usato per il culto. E questo è comprensibile visto che il Libro sacro si inserisce nel contesto di lotta contro il politeismo. Quindi il significato canonico è quello di opporsi all'adorazione di idoli materiali e non rifiutare l'arte o rappresentazione in quanto tali. In quest'ottica è chiara l'azione di Maometto che distrugge gli idoli della *Ka'ba* per porre fine alle pratiche idolatriche e al politeismo diffuso in Arabia prima dell'avvento dell'Islam¹⁶. E allo stesso tempo, è molto significativo il fatto che lasci intatto il disegno d'una Madonna con Bambino sulla parete del santuario, indicando che rappresentazioni del genere non costituivano una minaccia alla sua visione della fede¹⁷.

Oltre a questi versetti, rintracciando alcuni termini nel testo sacro troviamo la parola *al-sura* (forma, immagine), che viene menzionata una sola volta nel Corano, nel versetto 8 della *sura* LXXXII, a proposito della creazione dell'uomo:

*...e nella forma ch'ha voluto t'ha forgiato*¹⁸.

In conclusione i passi coranici che riguardano l'argomento della nostra indagine sono numericamente limitati, tanto che risulta difficile trovare nel Corano una *teoria dell'immagine* o una posizione ben definita a riguardo. E visto che il Corano si occupa con una certa concretezza di molti aspetti della vita, è forse corretto concludere che la teoria dell'arte o la questione dell'immagine non fosse una questione centrale dell'Islam dei primi tempi, tanto da richiedere un pronunciamento o una legislazione precisi. Ipotesi, quest'ultima, confermata dal fatto che non esistono neppure dei trattati sulla questione dell'immagine risalenti a tale epoca.

4.4 Gli hadith, la tradizione profetica

In una scala gerarchica della tradizione islamica, subito dopo il Corano vengono gli *hadith*, cioè i testi della tradizione profetica. Si tratta di un *corpus* molto consistente di racconti (diverse decine di migliaia) che per risultare autentici devono risalire a Maometto

.....

15 Ibid.

16 Cfr. Naef, Silvia, *Question de l'image en Islam*, cit., cap.I

17 Cfr. Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap.IV

18 Bausani, Alessandro, *Il Corano*, cit.

attraverso una catena di trasmissione, detta *isnad* (oppure, per gli sciiti, devono risalire fino a uno degli Imam). Poiché il Corano non ha chiarito a sufficienza tutte le questioni riguardanti le esigenze della vita quotidiana, soprattutto quelle di natura giuridica e rituale, allora gli *hadith* – e successivamente anche le scuole giuridiche – hanno assunto nel tempo una grande importanza nella elaborazione teologica e giuridica della religione musulmana. I racconti sciiti e quelli i sunniti sono differenti, anche se molto spesso i loro contenuti sono simili. Gli *hadith* sono stati raggruppati sotto forma di testi canonici e in vari capitoli, sia dagli sciiti che dai sunniti tra il IX e l'XI secolo, con varie revisioni successive anche nel XVIII secolo. Il fatto degno di nota che emerge da questa analisi è che nessuno di questi capitoli è dedicato alla *questione dell'immagine*; la questione appare piuttosto in varie rubriche attinenti alla preghiera, all'abbigliamento o ad altri argomenti, in maniera molto sporadica¹⁹.

C'è anche da tenere presente il fatto che molto spesso gli *hadith* sono stati compilati in epoche successive alla nascita della nuova fede e perciò riflettono atteggiamenti e problemi di un'epoca posteriore. Per questo motivo sono una fonte che va trattata con le dovute riserve:

non possiamo dire con sicurezza quando questi tipi di enunciati siano stati per la prima volta formulati o raccolti in testi giuridici ufficiali, ma la tesi sostenuta da Creswell secondo cui non compaiono prima della seconda metà dell'VIII secolo sembra, data la documentazione esistente, abbastanza persuasiva²⁰.

Resta il fatto, comunque, che gli *hadith* sono di origine più incerta, ma hanno la loro importanza perché frequentemente presenti nella letteratura, e dimostrano varie visioni del mondo musulmano²¹.

Analizzando l'*hadith*²² in cui è scritto:

noi (angeli) non entriamo nelle case dove c'è un'immagine o un cane.

si può dedurre che le immagini sono impure e di conseguenza incompatibili con l'esercizio della preghiera. In realtà, anche qui le immagini vengono equiparate agli idoli. Infatti Maometto distrugge i 360 idoli della *Ka'ba* per poter compiere la preghiera. Sempre riguardo al tema dell'immagine, troviamo l'*hadith* in cui il quinto imam consiglia a un fedele di coprire le immagini che si trovano nella stanza prima di compiere la preghiera,

.....

19 Cfr. Naef, Silvia, *Question de l'image en Islam*, cit., cap.I

20 Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap.IV

21 Cfr. Schimmel, Annemarie, *Der Islam. Eine Einführung*, 1990, Stuttgart. Tr. It. *L'Islam*, 1992, Centro Editoriale Dehoniano, Bologna

22 Le traduzioni in italiano degli *hadith* provengono dai testi di Oleg Grabar, Silvia Naef e Maria Vittoria Fontana.

sottolineando

non c'è niente di male se si trovano alla tua destra o alla tua sinistra, dietro di te, sotto i tuoi piedi o sopra la tua testa. Se si trovano in direzione della qibla appendi un telo sopra di loro e prega.

La paura di un ritorno all'idolatria è qui espressa esplicitamente: non viene condannata tanto la presenza in sé delle immagini in un determinato luogo, quanto il fatto che esse potrebbero essere oggetto di culto. Se coperte da un telo, il pericolo non sussiste più. Il carattere impuro dell'immagine appare con maggior evidenza negli *hadith* sciiti, per esempio:

Ali detestava le immagini (al-sura) nelle case.

Conoscendo la venerazione degli sciiti per Ali è chiaro quanto sia forte la disapprovazione per le immagini, intese in questo senso, cioè come oggetti di culto²³.

Un altro tema desumibile dal *corpus* degli *hadith* è che un'immagine risulta lecita o illecita in base al *luogo* in cui si trova. Secondo alcuni racconti,

il Profeta si arrabbiò molto con Aicha quando vide appendere delle tende con immagini di esseri animati all'interno della casa.

Emerge chiaramente la preoccupazione di non suscitare una qualsiasi forma di culto: appesa di fronte agli occhi, la raffigurazione non è ammessa; se invece giace sul pavimento, può essere tollerata. E di conseguenza gli sciiti ammettono le immagini anche sui tappeti e sui cuscini. Come sostengono gli *hadith*: finché si tratta di cose calpestabili non c'è niente di male — un'affermazione riscontrabile anche nella Torah —. Ovviamente ci sono delle sfumature e a volte si incontrano diverse versioni dello stesso *hadith*. In alcuni, per esempio, pregare su un tappeto con immagini sarebbe *makruh* (detestabile) ma non *haram* (vietato) mentre in alcuni il divieto è meno rigido²⁴.

Riguardo alla produzione delle immagini un *hadith* afferma:

chi fa questi disegni sarà di certo punito nel giorno della Resurrezione; gli verrà detto: Dona la vita alle tue creazioni. E non riuscendovi sarà condannato al fuoco dell'inferno". Ci sono altri hadith che sostengono: "I pittori saranno coloro che nell'Eternità subiranno le pene più dure.", "Coloro che saranno più severamente puniti il Giorno del Giudizio sono l'assassino d'un Profeta, chi sia stato messo a

.....

23 Cfr. Naef, Silvia, Question de l'image en Islam, cit., cap.I

24 Cfr. Naef, Silvia, Question de l'image en Islam, cit., cap.I

morte da un Profeta, chi senza cognizione conduca gli uomini fuori strada, e un artefice di immagini o figure”, “Una testa si lancerà fuori dal fuoco e chiederà: dove sono coloro che hanno inventato bugie contro Dio, o sono stati i nemici di Dio, o hanno tenuto in poco conto Dio? Allora gli uomini chiederanno: chi sono queste tre categorie di persone? Essa risponderà: il Mago è colui che ha inventato bugie contro Dio, l’artefice di immagini o figure è il nemico di Dio, e chi agisce al fine d’essere visto dagli uomini, è colui che ha tenuto in poco conto Dio.

Quindi secondo questi *hadith* l’atto di riprodurre le immagini degli esseri viventi — quindi non solo possederle o guardarle — è un grave peccato. Sarebbe più che lecito chiedersi il perché di tale atteggiamento. È importante notare che *musawwir* in arabo vuol dire sia pittore che creatore, termine che compare nel Corano strettamente legato al potere divino di creare, e *al-musawwir* è uno dei novantanove nomi di Dio, che designa il passaggio dal non-essere all’esistenza, attraverso l’atto creatore. Realizzando con il pennello degli esseri assomiglianti a quelli forgiati da Dio il pittore si appropria di un’attività riservata alla divinità, sfida il Creatore e pecca quindi d’immodestia. È chiaro quindi che la principale accusa sia rivolta al pittore piuttosto che all’opera d’arte²⁵. Allora è permesso dipingere immagini a patto che queste non imitino la vita umana o animale. Alcuni *hadith* propongono la realizzazione di esseri inanimati, oppure di dipingere animali decapitati in modo che non sembrino vivi. Questo spiega perché gli iconoclasti musulmani si siano sforzati di decapitare i personaggi, come si può osservare in numerosi manoscritti in cui le teste delle figure sono state cancellate o separate dal resto del corpo con un tratto nero, cosa che simbolicamente toglie loro la vita²⁶. I casi e modi in cui le immagini potevano essere usate — Ingressi, pavimenti, bagni — vengono menzionati in un corpus supplementare degli *hadith*, perché andava giustificata la presenza di oggetti contenenti le raffigurazioni nella vita quotidiana dei musulmani.

Quindi i principi raggruppati riguardo alla questione dell’immagine nel *corpus* degli *hadith* sono tre: il divieto di venerare gli idoli, la nozione d’impurità dell’immagine nei luoghi dedicati alla preghiera, e l’idea che non si debba creare sostituendosi a Dio. Rendendo invalida la preghiera, le raffigurazioni vengono comunque escluse dallo spazio sacro, dalla moschea e dai luoghi di preghiera e più in generale dagli spazi pubblici. Però abbiamo detto che molto probabilmente questi *hadith* sono tardivi rispetto al VII secolo, e perciò questa distinzione del sacro/profano con la conseguente esclusione delle immagini dai luoghi di preghiera viene applicata su larga scala in epoche posteriori all’avvento dell’Islam. A questo punto ci resta da capire perché le prime moschee come la cupola della Roccia e la moschea di Damasco, risalenti al VII e all’VIII secolo non siano arricchite da decorazioni figurative, mentre i castelli dei califfi omayyadi dello stesso periodo, siano decorati con affreschi rappresentanti esseri umani e animali. L’ipotesi più convin-

.....

25 Cfr. Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap.IV

26 Cfr. Naef, Silvia, *Question de l’image en Islam*, cit., cap.I

cente in materia sembra quella formulata da Oleg Grabar che ritiene che tale fenomeno sia riconducibile soprattutto a un atteggiamento o una reazione rispetto al mondo circostante: è chiaro che nei primi tempi dell'Islam le immagini erano una caratteristica del mondo cristiano e un'arma principale di questo mondo per definire le proprie posizioni religiose e politiche, per persuadere e per convertire. Allora la nuova religione si trova a doversi affermare di fronte a un cristianesimo ben radicato. Tutto questo avrebbe indotto a prediligere i segni aniconici per contrassegnare la presenza ufficiale dell'Islam, essendo impellente la necessità di affermarsi e rendere visibili i confini della nuova religione, fisicamente e simbolicamente, all'interno di un mondo impregnato di icone. Perciò l'astenersi da rappresentazioni figurali nella prima arte islamica era sistematico e deliberato quando si trattava d'un edificio religioso.

Sulla scia delle ricerche svolte, quindi, è lecita l'affermazione di Grabar che sostiene:

la cultura musulmana tradizionale non aveva una dottrina sulle arti, né prevedeva formali e meditati rifiuti di certi generi di attività creative, né nozioni positive sui possibili valori educativi o di miglioramento delle varie tecniche artistiche esistenti. Tutt'al più si può avanzare l'ipotesi che le dottrine e gli stili di vita caratteristici del primo Islam possano aver orientato la cultura a incanalare le sue attività artistiche in certe direzioni piuttosto che in altre: esistevano degli atteggiamenti, piuttosto che dottrine o chiare esigenze.[...] Ciò che conta è che soltanto attorno alla metà dell'VIII secolo la tradizione religiosa islamica, in parte o nel suo insieme, ha sviluppato un'opposizione fino ad allora sconosciuta alle rappresentazioni²⁷.

Una fondamentale domanda da porsi, in conclusione, dovrebbe essere questa: se la riluttanza islamica verso le immagini è stata frutto di specifiche circostanze storiche, perché è sopravvissuta al venir meno di queste circostanze, dopo la piena affermazione dell'impero islamico? E questa riflessione ci dovrebbe portare direttamente al cuore della modalità di visione maturata all'interno della tradizione islamica, successiva ai primi secoli, che costituisce l'argomento dei capitoli che seguono, e il tema principale del presente lavoro.

.....

27 Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap.IV

5. Scienza, Cultura e Arte nel mondo islamico

Nel corso dei precedenti capitoli si è cercato di dimostrare come la creazione artistica dell'ornamento nel mondo musulmano, indipendentemente dalla forma di ogni motivo, sia frutto di un *atteggiamento* che rivela una peculiare modalità di visione e un nuovo modo di contemplare e creare le opere d'arte. Non si è trattato quindi di introdurre nuovi elementi, anche perché il repertorio utilizzato dai primi musulmani era soprattutto basato su elementi presi in prestito dai grandi imperi di Roma, Bisanzio e Persia; l'unico nuovo elemento adottato dai nuovi musulmani è stata la scrittura, che come si vedrà, concettualmente non si discosta dalla concezione astratta e geometrica dell'ornamento islamico¹ [figg.1-4]. L'originalità di questo nuovo approccio di espressione artistica è stata soprattutto di natura compositiva e distributiva. Questo concetto, oltre che per le decorazioni della superficie, vale anche per l'impianto architettonico, in quanto nessuno degli elementi della moschea ipostila era originale, ma la novità stava nella distribuzione di questi elementi, basata su un nuovo concetto di regole e direzione. In questo modo possiamo osservare come le torri si siano trasformate in minareti, le nicchie in *mihrab* e tutto sia stato orientato in direzione della *qibla*. Dall'indagine svolta sui reperti archeologici e sul contesto ecologico dei primi anni dell'Islam, gli studiosi presumono che la fase classica, cioè la fase dell'affermazione di un vocabolario formale e artistico del mondo islamico coincida con la fine del IX e l'inizio del X secolo². Quindi soltanto col tempo e grazie alla riutilizzazione e il raffinamento dei suddetti elementi, a seconda delle esigenze della nuova fede, si sono stabilite nuove tipologie architettoniche, come la moschea ipostila che resta l'emblema dell'architettura islamica. Sarebbe riduttivo e fuorviante immaginare come pecca o mancanza di coerenza il fatto che un complesso residenziale principesco, un *ribat*, una moschea, una *madrassa* e un caravanserraglio condividono gli stessi elementi compositivi e lo stesso apparato formale, soprattutto quando parliamo della fase classica dell'arte islamica. In realtà, la concezione delle facciate e degli impianti formali indipendentemente dalla destinazione d'uso costituisce uno dei tratti caratteristici dell'architettura del mondo islamico ed è una diretta conseguenza della modalità di pensiero di questa cultura. Sappiamo che le facciate non manifestavano direttamente la funzione del monumento e che venivano evitati con cura certi simboli visivi, in chiaro contrasto con lo sviluppo dell'arte cristiana; un atteggiamento che dimostra la riluttanza verso la cultura visiva egemone, cioè quella cristiana [figg.5-6]. La presente indagine si interessa alla modalità in cui si è sviluppata una espressione artistica alternativa, in grado di restituire alla cultura nascente la sua personalità e il suo individuale scenario monumentale, e vuole analizzare le ragioni per cui tale linguaggio si è evoluto e si è affermato lungo questi binari. Come sottolinea Grabar, è indispensabile tenere in considerazione il fatto che la dottrina di opposizione alle rappresentazioni ha

.....

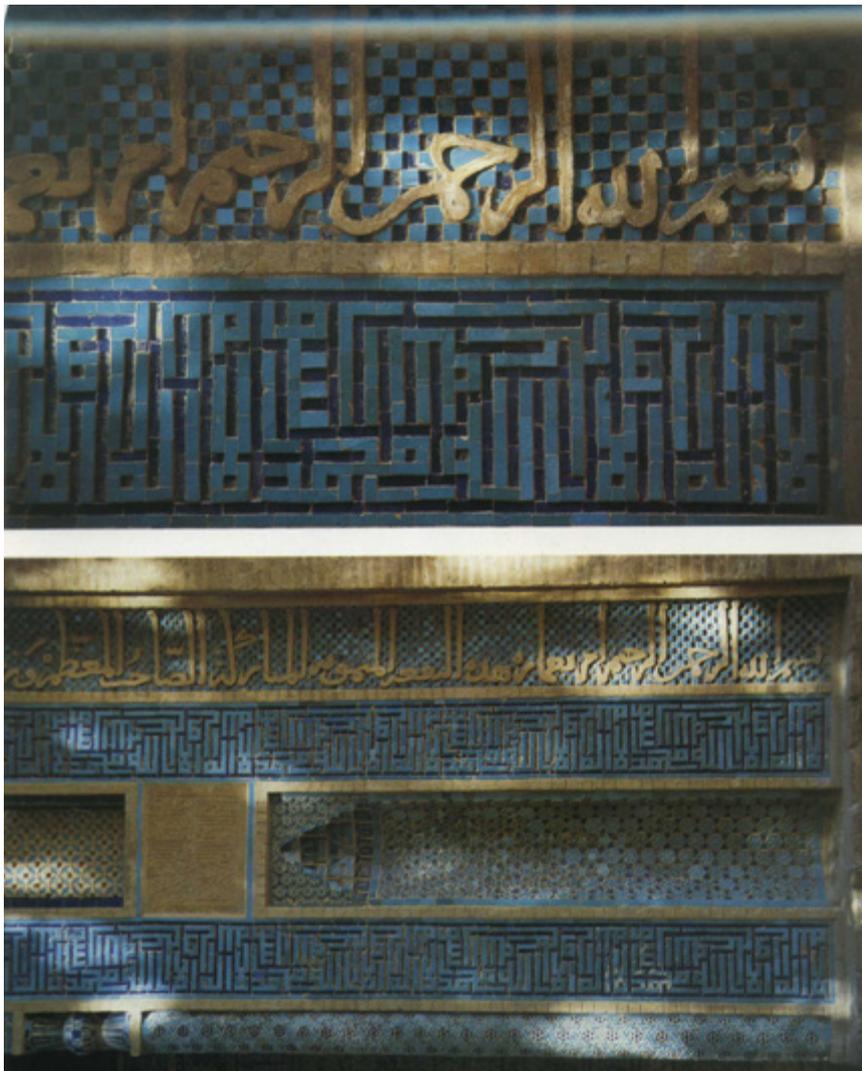
1 Cfr. Capitolo 10. L'arte e l'architettura islamica. Una lettura per elementi, Calligrafia

2 Cfr. Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press. Tr. It. Arte islamica. La formazione di una civiltà, 1989, Electa



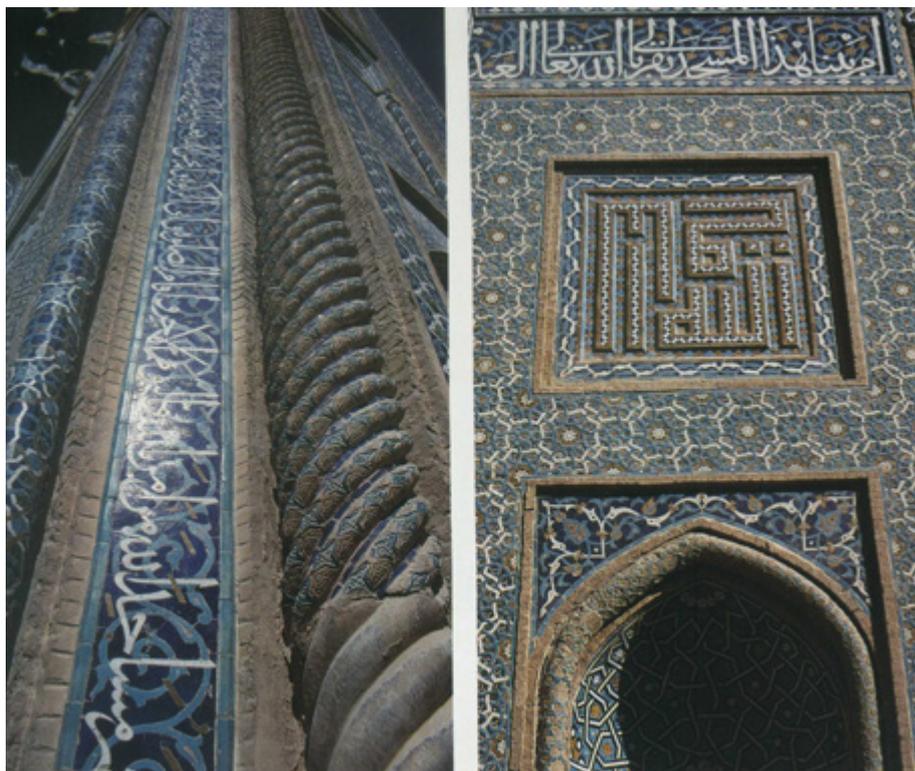
1. XV secolo, Turchia

In "Blair, Sh., Bloom, M. The art and architecture of Islam 1250-1800, 1994, Yale University Press", P.145



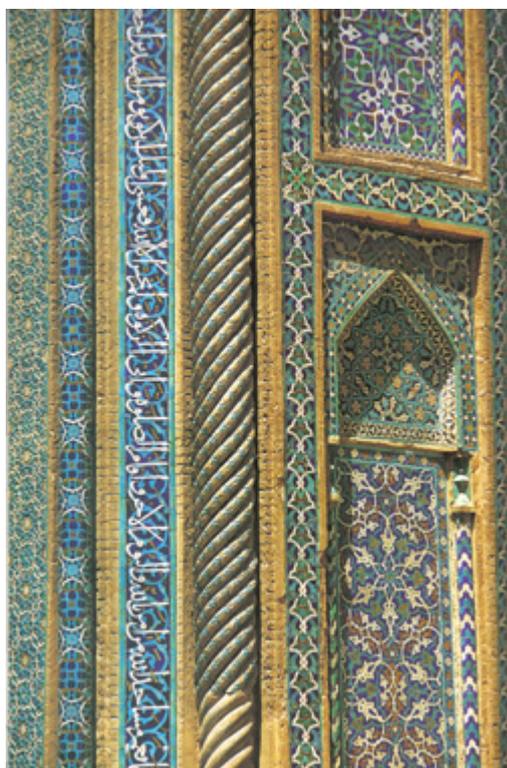
2. XIV secolo, Iran

In "Mirfendereski, Zonuzi, Ceramica nell'architettura in Persia, 1992, Cantini, Firenze", P.50



3. XIV secolo, Iran

In "Mirfendereski, Zonuzi, Ceramica nell'architettura in Persia, 1992, Cantini, Firenze", p.57



4. XIV secolo, Iran

In "Zuffi, Stefano, La storia dell'arte islamica, 2006, Electa"



5 e 6. Esempi di madrasa, XV secolo, Iran. Come è chiaro dalle immagini non esiste una vera e propria differenza formale, né nella struttura della pianta e né nella decorazione tra questa tipologia architettonica e quella di una moschea. Il ragionamento è valido anche nel caso di caravanserragli e ribat.

In "Blair, Sh., Bloom, M. The art and architecture of Islam 1250-1800, 1994, Yale University Press", P.205-207

seguito, piuttosto che precedere, l'effettivo loro parziale abbandono; e in primo luogo non sono stati né l'ideologia né il misticismo a definire questo atteggiamento musulmano. Se concordassimo sul fatto che la sua genesi sia dipesa soprattutto dalle circostanze sociali e storiche in cui è nata la cultura artistica del mondo musulmano³, il passo successivo sarebbe indagare sul perché del florido sviluppo di questo nuovo linguaggio semantico in chiave astratta, anche quando le ragioni iniziali della sua formazione sono venute a mancare. Abbiamo visto una delle più importanti peculiarità dell'arte islamica, cioè il fatto che la *forma* non ha seguito necessariamente la *funzione*. È evidente che gradualmente tale separazione abbia incaricato le unità formali di creare un effetto visivo, e di rendere visibile un qualcosa di diverso da quello che erano. Questa indagine esigerebbe lo spingersi oltre i confini convenzionali dello studio della storia dell'arte e richiederebbe l'adozione di un approccio storico-culturale. Perché siamo di fronte a un dilemma che costituisce il cuore pulsante di una tradizione di pensiero, e il presente studio propone una chiave di lettura che consiste nel rintracciare tali modalità di pensiero in vari ambiti del sapere, come quello scientifico, letterario, filosofico e infine artistico.

Nel caso dello studio dell'arte islamica è di importanza primaria ripercorrere la storia della scienza e della cultura, perché sono ambiti del sapere che più nitidamente di ogni altro ci mettono di fronte al modo in cui la cultura islamica concepisce la *realtà* e a come ci si propone di interpretarla o riprodurla. Si tratta di un'indagine che da subito mette in discussione alcune frequenti convinzioni riguardo all'egemonia di una cultura rispetto a un'altra. È da sottolineare che l'obiettivo di questa indagine non è proporre una scala gerarchica delle superiorità o potenze culturali lungo vari secoli, ma piuttosto vuole sottolineare il fatto che cercare di interpretare una *realtà* da una posizione non obiettiva e attraverso metodi di lettura inadatti e non consoni alla natura dell'oggetto d'indagine, non porta se non a ulteriori fraintendimenti.

Sebbene proporre nuove composizioni, basate su elementi presi in prestito da altre culture, sia servito a tenere coesa la prima comunità musulmana e le abbia consentito di affermare i propri confini, visivamente e simbolicamente, si può osservare che alla fine questo atteggiamento ha portato alla nascita di una particolare tipologia di arte, con la progressiva astrazione delle composizioni architettoniche, evitando ogni genere di raffigurazione naturalistica nel suo linguaggio. Vista la mancanza di testimonianze che possano documentare la presenza d'una dottrina sulle arti prima del X secolo, è chiaro che l'ipotesi più convincente sul perché dell'evolversi di questa modalità di produzione artistica e architettonica sia da cercare in una sorta di *consenso collettivo*, come proposto da Grabar⁴. Quindi dopo l'islamizzazione di funzioni sociali ed estetiche siamo di fronte alla trasposizione di queste funzioni in nuove forme sociali; trasposizione che può anche essere interpretata come un più o meno consapevole tentativo di plasmare

.....

3 Cfr. Capitolo 4. La raffigurazione bandita. Verità o luogo comune

4 Cfr. Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap.IX

e mantenere integra l'identità islamica nascente, ancora non del tutto formulata. Tutto ciò però avviene in funzione delle diversità etniche, geografiche, climatiche e anche del passato storico di ogni regione; è evidente che costruire in Nord Africa implicava scelte diverse da quelle richieste in Iraq, in Iran o in altri territori. È da sottolineare che lo studio delle tecniche, degli elementi adottati e delle caratteristiche intrinseche di ogni regione non rientra nell'obiettivo principale di questo lavoro, che vorrebbe invece portare alla luce il processo complessivo che sta alla base di tali scelte formali, e analizzare l'ipotesi dell'esistenza di una certa *personalità e tratti comuni* — a prescindere da varianti regionali — nell'arte islamica, come peraltro sostenuto da Marcais⁵.

Ammettendo che alla fine del IX secolo sia stata finalmente raggiunta una quantità tale di opere artistiche e architettoniche sotto il dominio dell'Islam da permettere l'avvio di una fase classica dell'arte islamica, questo scenario si arricchisce ulteriormente con la trasmissione più decisiva delle dottrine di pensiero alla concezione artistica. Se le proposte sulla formazione dell'arte islamica restano delle ipotesi — con varie sfumature nella loro attendibilità — lo studio della fase classica permette di fare dei passi più sicuri per esaminarle e per approfondire ulteriormente le intuizioni che ne seguono. E il presupposto centrale del presente lavoro è che intraprendere tali studi sia possibile attraverso un'indagine approfondita sulla scienza e sulla cultura nell'Islam. Come sostiene Grabar,

l'ipotesi di lavoro di una più rigorosa e più stretta definizione dell'arte del IX secolo nasce dalla vita intellettuale e sociale del periodo. Esso fu caratterizzato da contrasti e conflitti violenti e significativi; è possibile menzionare solo alcuni: il trionfo del legalismo religioso e numerosi movimenti di opposizione; la comparsa di un etnocentrismo iranico, dei primi generali turchi e di un culto degli arabi pre-islamici; le grandi traduzioni dal greco e dal sanscrito; la prima attività scientifica originale; i primi movimenti mistici; una nuova poesia e una seria ricerca sulla poesia pre-islamica; la canonizzazione del Corano e della vita del Profeta; i primi cenni di un dialogo dell'Islam con suo passato. Tutto ciò fece del IX secolo un'epoca di grande vitalità, in cui le arti svolsero un ruolo importante⁶.

Perciò è evidente che nello sviluppo dell'arte islamica, dal IX secolo in poi, la componente intellettuale abbia una centralità che per ragioni contingenti non poteva avere alla sua genesi. Il che non significa che tale pensiero non fosse esistito *in nuce* durante il primo periodo della formazione della civiltà islamica. Ma l'ipotesi più convincente è che ci siano voluti tre secoli perché tale pensiero, nascente e in corso di formazione, riuscisse a maturare e divenire poi un coerente sistema di pensiero, di vita e di produzione artistica. Si tratta di un delicato — e particolarmente dinamico — equilibrio tra i

.....

5 Cfr. Capitolo 1. Il dilemma della genesi

6 Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap. IX

dettami della Rivelazione e le necessità della vita pratica della comunità musulmana, che hanno formato diversi filtri psicologici e sociali per dare vita a una cultura viva che raggiunge la propria piena maturazione nel X secolo. Una lettura realistica dei fatti perciò implica la corretta giustapposizione temporale e logica degli elementi costituenti tali filtri. Nel caso dell'indagine sulla natura dell'ornamento islamico — che costituisce il tema centrale di questo lavoro — un siffatto studio è di primaria importanza, perché il successivo sviluppo e la massima fioritura dell'ornamento islamico coincide in pieno con il periodo del maggior successo scientifico della cultura islamica nel IX e X secolo [figg.7-9]. E constatare un certo numero di assunti comuni nello spirito della *fede* e nello spirito dell'*ornamento* è un fatto estremamente interessante, se non illuminante per costruire un percorso d'indagine al riguardo⁷.

5.1 La natura della scienza nell'Islam

Questa indagine non ha l'obiettivo di presentare il quadro dettagliato della scienza islamica, ma piuttosto vorrebbe indagare il modo di concepire e produrre la scienza. Perché si ritiene che una delle chiavi di accesso alla comprensione delle forme di espressione artistica della cultura musulmana sia comprendere il modo attraverso cui i musulmani hanno percepito la *realtà* e con quali regole si sono impegnati nel riprodurla o nell'esprimersi a riguardo. Sarebbe illuminante riflettere sul perché della scarsa conoscenza della storia della scienza islamica in Occidente nonostante i suoi contributi essenziali allo sviluppo della scienza in generale. Di certo ne è in parte responsabile il fuorviante luogo comune che riduce tali contributi alla mera trasmissione dell'eredità greca attraverso la notevole attività di traduzione di quest'ultima compiuta dal mondo arabo dell'epoca. Ma ciò che molto spesso non si vuole tenere in conto è il valore aggiunto del sapere scientifico dell'Islam a tutto il materiale trasmesso⁸. Si tratta di un contributo non incentrato sull'originalità — in quanto molte teorie non sono state inventate dai musulmani — ma sul metodo, che secondo Nasr⁹ si traduce come

l'inserimento delle conoscenze in un quadro complessivo più organico ed efficace, permettendo alla scienza islamica di rappresentare un insieme concettualmente più solido e di stimolare applicazioni più diffuse di quanto non avesse mai potuto fare il sapere scientifico dell'antichità¹⁰.

Sappiamo che la parte predominante dell'eredità scientifica giunta ai musulmani era

.....

7 Cfr. Grabar, Oleg, *The formation of Islamic Art*, cit., cap.IX

8 Cfr. Nasr, Hossein, *Science and Civilization in Islam*, 1968, Harvard University Press. Tr. It. *Scienza e Civiltà nell'Islam*, 2012, Irfan Edizioni

9 Hossein Nasr (Teheran 1933) è un filosofo e insegnante iraniano, si occupa di studi islamici. È un filosofo persiano e uno studioso di religione comparativa e scrive libri inerenti alle materie islamiche esoteriche, al sufismo, alla filosofia della scienza e alla metafisica.

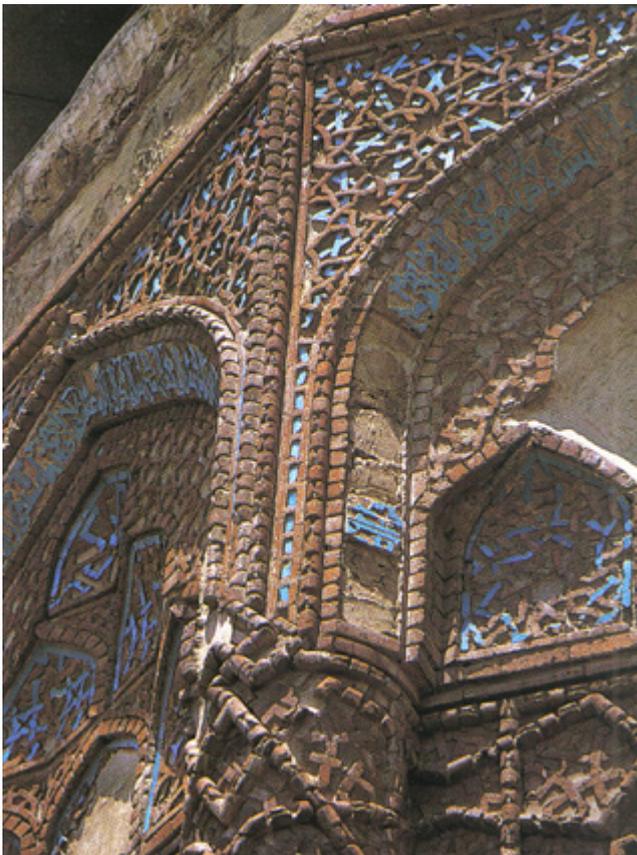
10 Nasr, Hossein, *Science and Civilization in Islam*, cit., cap.Introduzione



7. Gonbad-e Kabud, (1196), Maragheh, Iran.
In "Zuffi, Stefano, La storia dell'arte islamica, 2006, Electa"



8. Gonbad-e Sorkh, particolare dell'ingresso, (1148), Maragheh, Iran.
In "Zuffi, Stefano, La storia dell'arte islamica, 2006, Electa"



9. Gonbad-e Kabud, particolare, (1196), Maragheh, Iran.
In "Zuffi, Stefano, La storia dell'arte islamica, 2006, Electa"

greco – ellenistica, trasmessa attraverso le traduzioni dal siriano o dal greco, assorbita e assimilata in conformità con i dettami della Rivelazione. Passati i primi secoli dove l'attività prevalente consisteva nell'assorbimento, mutamento e adattamento delle idee di altre culture preesistenti, le arti e le scienze raggiungono il loro periodo maturo che si distingue per una sorta di stabilità e un genere di sviluppo interno, intrinseco alla cultura islamica. Per entrare nel merito della questione, e per poter leggere l'essenza del pensiero scientifico musulmano è indispensabile adottare un punto di vista appropriato, perché siamo ben lontani dalla concezione evoluzionistica della scienza, tipica del pensiero moderno. La scienza in quest'ottica non è concepita come un'accumulazione di tecniche e metodi quantitativi – caratteristiche per cui oggi si predilige la scienza moderna come l'unica legittima, a discapito delle scienze di altre civiltà – ma è inestricabilmente legata a un particolare genere di morale. Infatti è molto indicativo il fatto che lungo la storia islamica la figura centrale nella trasmissione delle scienze è stato il saggio o *hakim*, che racchiudeva il ruolo e le competenze di medico, scrittore, poeta, astronomo e matematico. Quindi tutte le scienze – sia nell'atto di apprenderle che insegnarle – venivano concepite come diverse applicazioni degli stessi principi, e tutte le forme di conoscenza rimanevano fedeli ai principi della Rivelazione. Questo dimostra la ragione di una particolare classificazione delle scienze nella cultura musulmana e i metodi d'insegnamento di esse. La nostra concezione delle scienze quindi, come una serie di conoscenze compartimentate, non ha nulla a che vedere con il concetto della scienza nel pensiero islamico. E lo dimostrano le figure universali ed eminenti della scienza islamica per la loro natura che in una chiave di lettura contemporanea può essere definita con il termine *trasversale*; un concetto che deriva direttamente da quello di *Unità*.

Per entrare nel merito del concetto di *Unità* è necessario prendere in esame i principali fondamenti della Rivelazione, da cui derivano tutte le altre idee, teorie e forme di espressione del mondo musulmano. Si tratta di un fenomeno che nella sua manifestazione concreta – sul versante del linguaggio artistico – si riflette in pieno nelle forme che conosciamo sotto il nome di *ornamento islamico*, e perciò approfondire questo concetto dal punto di vista concettuale è di massima importanza, nonostante sembri apparentemente lontano da un'indagine formale dell'espressione artistica¹¹.

Il credo principale dell'Islam, cioè l'atto della professione attraverso cui si abbraccia questa fede, si riassume nella seguente frase: "Non vi è divinità oltre Iddio e Maometto è il Suo profeta". Questa è l'essenza dell'Islam e il cuore della Rivelazione musulmana, cioè l'idea dell'*Unità*, su cui sono indubbiamente basate le arti e le scienze maturate in questa cultura. È da tenere in considerazione, come afferma Nasr, che in genere,

il fine di tutte le scienze cosmologiche antiche e medievali è stato mostrare l'unità e l'interconnessione di tutto ciò che esiste, cosicché, nel contemplare l'unità del

.....

11 Il pensiero filosofico e quello gnostico in merito verranno approfonditi nei capitoli successivi.

*cosmo, l'uomo possa essere guidato all'unità del Principio divino, di cui l'unità della Natura è l'immagine*¹².

Nella civiltà islamica, la Rivelazione portata da Maometto viene concepita come la restaurazione di questa primordiale unità, dove la parola *Islam* con il significato di sottomissione non indica altro che *essere un tutt'uno con la volontà di Dio*.

Nasr, nella sua opera succitata, descrive in maniera esaustiva i tre livelli di significato nell'Islam. Il primo consiste nel credere che tutti gli esseri nell'universo siano sottomessi alla Volontà divina. Il secondo sostiene che tutti gli uomini che accettano di propria spontanea volontà la Legge della Rivelazione sono musulmani per il fatto che sottomettono la loro volontà a quella Legge. E il terzo livello è quello della *conoscenza* e della *comprensione pura*, che è considerato il livello di significato più elevato in assoluto, che corrisponde a quello *contemplativo* dello *gnostico*. E qui è dove il concetto dell'*Unità* si manifesta in piena potenza:

*lo gnostico musulmano, per il fatto che tutto il suo essere è sottomesso a Dio, non ha una propria esistenza individuale separata. Nel suo sottomettersi al Creatore, è come gli uccelli e i fiori; come essi, come tutti gli altri elementi del cosmo, egli riflette l'Intelletto divino al suo proprio grado. Egli lo riflette attivamente, mentre essi lo fanno passivamente; la sua è una partecipazione cosciente*¹³.

Da queste affermazioni si evince come la *conoscenza* sia concepita come qualcosa di totalmente differente dalla speculazione analitica o dalla mera curiosità. Ciò che si propone di fare lo gnostico — in totale opposizione con il futuro orientamento della scienza moderna — è *comprendere il cosmo dal suo interno*, abbandonando il proprio io e sottomettendosi all'ordine divino. Conoscere e comprendere questo concetto, o meglio, questa *posizione*, è di fondamentale importanza per capire ogni genere di manifestazione, nella scienza e nell'arte, della cultura islamica, perché la maggior parte dei grandi scienziati e matematici dell'Islam hanno operato secondo questa matrice. Nasr considera questa modalità di pensiero molto prossima alla tensione contemplativa del Medioevo cristiano — in parte evocata successivamente dalla scuola tedesca della *Naturphilosophie* e dai romantici — in cerca di giungere a una comunione con la Natura. Però anche qui c'è una differenza non di poco conto: la tensione verso l'*Unità* nella cultura islamica non è basata sui sentimenti — e in tal senso rifiuta ogni genere di coordinata soggettiva —, ma su una matrice puramente contemplativa: un'attitudine fondata sull'intellezione. Il termine *intelletto*, definito oggi come *funzioni analitiche della mente*, nel caso della gnosi islamica indica un altro tipo di attitudine, cioè non significa *dominare* attraverso la forza dei concetti — il che implicherebbe una distinzione tra la mente e il concetto analizzato

.....

12 Nasr, Hossein, *Science and Civilization in Islam*, cit., cap. Introduzione

13 Ibid.

– ma definisce una particolare relazione tra lo gnostico e la Natura che è *intellettiva*, cioè non è né astratta, né analitica, né meramente sentimentale. La Natura è concepita come una struttura di simboli che racchiude tutto – compresa la contemplazione – e questo in parte chiarisce cosa significhi *la lettura da dentro e non da fuori* che costituisce l’approccio fondamentale del pensiero gnostico. Esistono intanto dei *segni* sotto forma di simboli che prediligono la matematica e la geometria come chiavi di accesso. Non è un caso che i versetti coranici siano definiti con il termine *ayat*, cioè *segni*, il che colloca il testo sacro nella categoria dei simboli, proprio come lo è tutta la Natura.

lo spirito dell’Islam, quindi, enfatizza l’unità della Natura, quell’unità che è l’obiettivo delle scienze cosmologiche, e che è adombrata e prefigurata nel continuo intreccio degli arabeschi unenti la profusione della vita vegetale ai cristalli geometrici dei versetti del Corano¹⁴.

L’idea dell’*Unità*, quindi, non costituisce soltanto la matrice della concezione scientifica e artistica, ma definisce anche la sua espressione.

Inoltre, dall’analisi delle caratteristiche dell’ornamento islamico¹⁵ emerge anche l’altra faccia della medaglia del concetto dell’*Unità*, che è la *Molteplicità*; è chiaro che le forme fisiche contemplano l’*Unità* divina attraverso la sua manifestazione nella *Molteplicità*. Il dibattito sulla modalità di comprendere l’oggetto singolo (*Unità*) nel contesto dell’universo (*Molteplicità*) non è un dibattito di origine islamica. Si tratta di concetti risalenti all’epoca di Platone¹⁶. In realtà l’Islam ha ereditato molte idee e tradizioni preesistenti e le ha rielaborate entro i propri confini di fede, ponendo l’accento su quel forte punto di vista unitario che le caratterizzava nei tempi passati, compiendo così la propria scelta storica. Partendo perciò dal fondamentale presupposto dell’*Unità* per arrivare alla produzione artistica, il pensiero islamico ritiene sia proprio l’*Unità* l’unica cosa degna di essere rappresentata. Tale fenomeno nel vocabolario artistico della cultura islamica si traduce in *astrazione*, perché soltanto attraverso questa forma di espressione è possibile rappresentare, o meglio, rendere manifesto, un fenomeno concettuale che non può essere rappresentato direttamente. Allora la rappresentazione avviene attraverso l’uso dei simboli concepibili dall’uomo, cioè *simboli* di natura consona a quella parte dell’universo entro cui agisce l’*intelletto* umano, e tutto ciò non può che rispecchiarsi nella *Molteplicità*¹⁷. Il risultato, come definisce Nasr, è un’arte astratta, combinante la flessibilità della linea con l’enfasi sull’archetipo e sull’uso delle figure geometriche regolari

.....
14 Ibid.

15 Cfr. Capitolo 3. La definizione e le principali caratteristiche dell’ornamento islamico.

16 Cfr. Tatarkiewicz, W. History of Aesthetics. I: Ancient Aesthetics, 1970, Warszawa. Tr. It. Storia dell’estetica. L’estetica antica, 1979, Einaudi editore, Torino

17 È di notevole importanza distinguere la natura del “simbolo” in questa modalità di pensiero da quello dell’Icona nel pensiero cristiano. Cfr. Oppo, Andrea, La prospettiva inversa, 2016, PFS University Press

intrecciate l'una all'altra. Ed ecco il ruolo della matematica: si presume che sia stata la natura astratta della matematica a fornire il ponte tra l'*Unità* e la *Molteplicità*, attraverso dei simboli intesi come chiavi di lettura per comprendere il testo cosmico. Questa combinazione tra il simbolo e la geometria dirige lo sguardo dell'osservatore verso la *soglia* posta tra l'apparenza fisica e il mondo intelligibile, intesa come il punto di partenza del viaggio di ritorno alle origini, all'*Unità*¹⁸.

Definito il significato dell'*intelletto* nel pensiero islamico – ereditato direttamente dalla filosofia dell'antichità – esso è lo strumento della gnosi, dove il suo riflesso nel mondo umano si presenta sotto forma di *ragione*. Il simbolismo intellettuale quindi diventa simbolismo matematico. E dove il legame tra l'intelletto e la ragione viene spezzato, il sapere prodotto non rientra più nei canoni del pensiero scientifico della cultura islamica. Quindi il carattere intuitivo e totalizzante della gnosi non va mai separato da quello discorsivo e parziale della conoscenza razionale. Si presuppone che sia stato questo legame a impedire lo stabilirsi di un razionalismo indipendente dalla Rivelazione, e a caratterizzare le scienze islamiche nel loro totale disinteresse nel trovare appagamento al di fuori della fede, come invece è avvenuto nel Cristianesimo alla fine del Medioevo¹⁹. Come sostiene Nasr

la reazione contro i razionalisti, di cui gli scritti di al-Ghazzali segnano il punto più alto, coincide approssimativamente nel tempo con la diffusione dell'aristotelismo in Occidente, che portò in definitiva a una serie di azioni e reazioni - il Rinascimento, la Riforma, e la Controriforma - come mai avvenne nel mondo islamico. In Occidente questi movimenti hanno portato a nuovi tipi di filosofia e di scienza tali da caratterizzare il mondo occidentale oggi, che sono così profondamente differenti dai loro antecedenti medievali come lo è l'orizzonte mentale e spirituale dell'uomo moderno da quello dell'uomo tradizionale. L'Europa in quel periodo cominciò a sviluppare una scienza della Natura che si occupa solo degli aspetti quantitativi e materiali delle cose; nel frattempo la marea del pensiero islamico stava risalendo, come prima, nel suo alveo tradizionale, verso quella coerenza concettuale che include le scienze matematiche²⁰.

È chiaro che l'etica imposta dal concetto di *Unità* presumerebbe che nessuna scienza potesse crescere in dimensioni tali da compromettere l'armonia dell'insieme: la mera produzione del sapere, al di fuori di quest'etica, viene perciò considerata inutile e priva di alcun senso. In quest'ottica le scienze sono considerate rami di un singolo albero in cui ognuno può crescere entro un certo limite, per non compromettere l'armonia dell'insieme. Infatti, in relazione con la sapienza greca, il pensiero musulmano ha tratto il proprio

.....

18 Cfr. Capitolo 10. L'arte e l'architettura islamica. Una lettura per elementi, Superfici smaterializzate

19 Cfr. Rossi, Paolo, La nascita della scienza moderna in Europa, 1997, Laterza

20 Nasr, Hossein, Science and Civilization in Islam, cit., cap. Introduzione

nutrimento dalla scuola ermetico-pitagorica dove le scienze della Natura dipendevano dall'interpretazione simbolica dei fenomeni e dalla matematica attraverso un approccio metafisico. Mentre la scuola sillogistico-razionalista dei seguaci di Aristotele, intesa come il riflesso dei migliori sforzi della mente umana per arrivare alla *verità*, ha avuto un'influenza molto minore nel pensiero musulmano²¹. È molto interessante notare che nella classificazione dei creatori della conoscenza, Umar Khayyam (1038-1123) – uno dei maggiori scienziati del Medioevo, anche se in Occidente è conosciuto soprattutto per le sue quartine mistiche – inserisce la matematica nel dominio di competenza di due categorie di tali sapienti: “i filosofi e i sapienti” e “i sufi o gli gnostici”, e anche questo fatto è la dimostrazione dell'indispensabile compresenza della teoria e del conseguimento spirituale nell'atto di produrre scienza, e questo è inteso come la direzione verso cui la matematica deve condurci.

Il principio della crescita etica di ogni branca della scienza in linea col principio di *Unità* è comprensibile anche dalla classificazione delle scienze, alla quale i musulmani hanno dedicato molta attenzione. La classificazione ha come obiettivo delineare i limiti di ciascuna scienza e consolidare le basi di ogni branca del sapere. Il secondo maestro in materia, dopo Aristotele, è senza dubbio al-Farabi (870-950), eminente scienziato-filosofo della cultura musulmana, che tra l'altro è stato anche il primo commentatore musulmano di Aristotele. In realtà i tentativi di classificazione erano iniziati già nel IX secolo con al-Kindi (801-873), e inizialmente erano basati sullo schema aristotelico che suddivide le scienze in teoretiche, pratiche e produttive. Successivamente questa classificazione è stata revisionata e integrata con discipline islamiche, attribuendo una posizione alta alla conoscenza religiosa e metafisica, nel senso della gnosi. La classificazione di al-Farabi viene adottata anche dalle successive figure universali del mondo islamico come Avicenna (980-1037), al-Ghazzali (1058-1111) e Averroè (1126-1198), con piccole modifiche. Riassumendo lo schema di al-Farabi le scienze vengono suddivise in 5 macrogruppi: Scienze del linguaggio, Logica, Scienze propedeutiche, Fisica (Scienze della Natura) e Scienza della società. Rintracciando le origini di un eventuale approccio scientifico all'atto visivo e alla percezione, è molto interessante notare che l'*Ottica*, come scienza, viene inserita da al-Farabi sotto il macrogruppo di Scienze propedeutiche, insieme a Aritmetica, Geometria, Scienze dei cieli, Musica, Scienza dei pesi e Scienza della costruzione degli strumenti. Questo ramo di studi, portato al suo apice nel mondo islamico tramite l'eminente figura di Alhazen²² (965-1039), matematico, astronomo e fisico arabo, resta coerente con un presupposto fondamentale: l'*Ottica* resta circoscritta nel dominio della matematica e della geometrica, cioè entro il sistema di concezione e percezione dei simboli. Ciò significa che possiamo affermare che lo studio dell'*Ottica* maturato sotto il dominio del mondo musulmano, adottato e approfondito

.....

21 Cfr. Cantelli, Chiara. Desideri, Fabrizio, Storia dell'estetica occidentale, 2008, Carocci editore

22 Alhazen, o Abū 'Alī al-Hasan ibn al-Hasan ibn al-Haytham (Bàssora, 965 - Il Cairo, 1038), è stato un medico, filosofo, matematico, fisico ed astronomo arabo.

trionfalmente in Occidente nell'età dell'Umanesimo e nel Rinascimento per rappresentare il mondo reale, non era concepito dalla scienza medievale islamica per essere sviluppato in questa direzione; la percezione oculare e i calcoli riguardanti il cono visivo sono una deviazione concettuale dagli originali studi dell'ottica, e non devono essere concepiti come strumenti volti alla conoscenza naturale dell'universo — che di certo non si raggiunge attraverso la visione oculare del mondo circostante —, tantomeno a determinare ciò che è reale. Come sostiene Grabar,

il rifiuto della rappresentazione, secondo gli studiosi, va oltre le circostanze storiche in cui è nato, nel momento in cui il potere magico delle immagini è stato interpretato come un inganno. Questo in buona parte spiega la grande incertezza o riluttanza, sviluppata più fortemente nei secoli successivi, e il massiccio impiego della scrittura come mezzo valido di espressione artistica. È nelle antiche città dell'Iraq o a Fustat che il nuovo codice musulmano compare con più chiarezza, piuttosto che nelle province della Siria o dell'Iran. Si tratta di un territorio che si colloca al centro tra due estremi in cui nel primo si riscontrava l'adorazione delle immagini magiche nella cultura popolare e considerata pagana, e nell'altro l'atteggiamento aristocratico per il lusso e quindi alieno e ipocrita. La nuova fede inizia quindi a rifiutare l'immagine, come la realtà surrogata, che collocandosi tra l'uomo e la realtà, secondo i modi di essere islamici delle origini, viene considerato come male in quanto una tentazione gratuita²³.

Per gli gnostici, lo strumento della percezione è l'anima, in grado di vedere la realtà del mondo spirituale. Perciò, per loro la Natura non è un mero oggetto di studio ma una guida verso la meta ultima, cioè comprendere l'archetipo. La natura dell'archetipo nel pensiero islamico viene espressa mediante la dottrina dell'Uomo Universale, e la meta della gnosi quindi è purificarsi per potersi infine identificare con l'Uomo universale che sta in ognuno di noi. Come sostiene Nasr,

i fenomeni della Natura divengono trasparenti per lo gnostico, cosicché in ogni evento egli vede l'archetipo. I simboli delle sostanza - forme geometriche e quantità numeriche, colori e direzioni - questi e molti altri simboli, sono aspetti dell'essere delle cose. Essi accrescono la loro realtà, una realtà indipendente dal gusto personale o dall'individuo nella misura in cui lo gnostico si distacca dalla sua prospettiva individuale e dalla sua esistenza limitata, e si identifica con l'Essere. Per lo gnostico la conoscenza di tutto ciò che vi è nell'universo significa, in definitiva, conoscenza della relazione tra l'essenza di quell'essere particolare e l'Intelletto divino, e la conoscenza della relazione ontologica tra quell'essere e l'Essere stesso²⁴.

.....

23 Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, cit., cap.V

24 Nasr, Hossein, Science and Civilization in Islam, cit., cap.Introduzione

Fatta questa rapida rassegna sul pensiero gnostico, nel presente studio si vorrebbero limitare gli approfondimenti di questa natura al minimo indispensabile, per tenere il discorso entro i margini che ci aiuteranno a comprendere questo concetto come un fenomeno culturale del X secolo. Il passo successivo in questa direzione — che verrà esposto nei capitoli successivi — sarà lo studio del legame e lo scambio tra il mondo della scienza e quello della cultura, e la conseguente produzione artistica conosciuta da noi come *ornamento* nell'architettura islamica.

6. Il mondo occidentale e gli esordi della questione dell'immagine

Nel corso dei secoli che hanno portato alla nascita della scienza moderna il mondo occidentale concentra i suoi sforzi intellettuali sullo studio degli aspetti quantitativi delle cose, sviluppando così una scienza della Natura con evidenti frutti nel dominio fisico, dove successivamente la Scienza si identifica nella tecnologia e nelle sue applicazioni. La concezione della scienza islamica, invece, rimane strettamente legata allo spirito medievale, al suo carattere unitario e alla sua particolare concezione dell'etica, come illustrato precedentemente. Si tratta di due approcci differenti alla produzione della scienza. La scienza medievale, quindi, per quanto importanti possano essere state le sue applicazioni pratiche nell'attività lavorativa legata ai vari settori — anche quello artistico e architettonico —, pone il proprio fine ultimo nel ricondurre il mondo corporeo al suo principio spirituale fondamentale, attraverso la conoscenza di quei simboli che uniscono i vari ordini della *realtà*. E questa modalità di pensiero può essere compresa e giudicata soltanto da un punto di vista consono alla natura di essa, e ai suoi fini specifici.

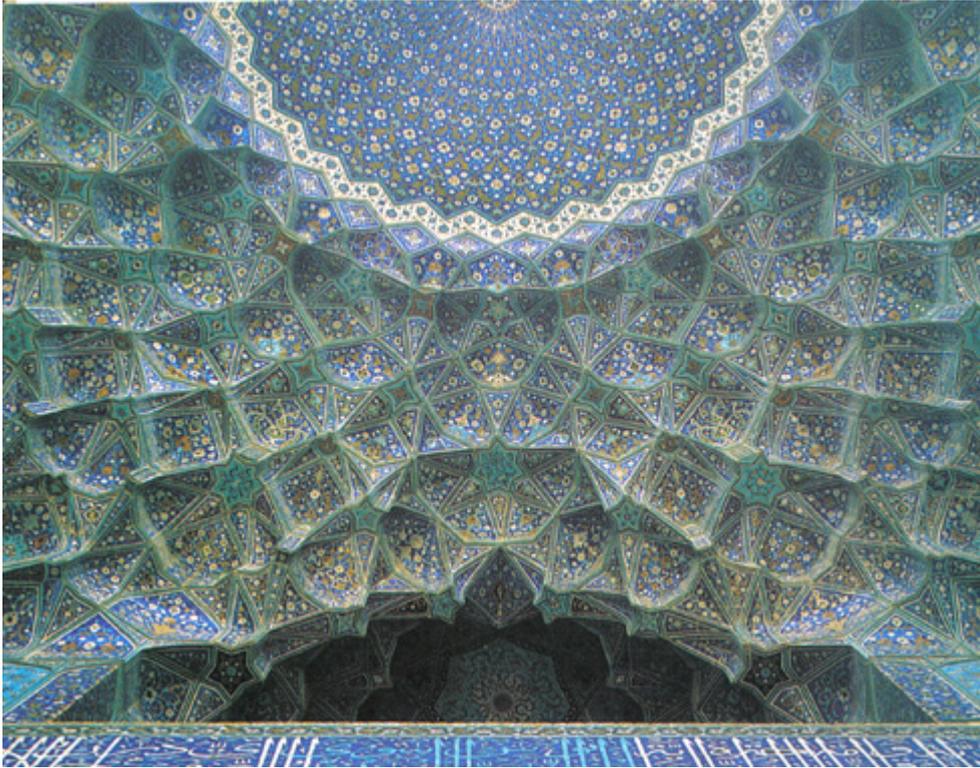
Nel capitolo precedente è stato mostrato come nel clima spirituale e psicologico del IX e X secolo nel mondo musulmano la *scientia* sia stata subordinata alla *sapientia*, e come questo fatto abbia lasciato la sua decisiva impronta sia nella concezione della scienza sia nel campo della produzione artistica e architettonica. In confronto, la posizione raggiunta dalle scienze quantitative ai giorni nostri risulterebbe non la continuazione di tale spirito ma l'assoluto ribaltamento di certi rapporti dove i concetti centrali sono divenuti periferici e viceversa. Nasr definisce il particolare periodo del IX e X secolo come

tempi in cui i fenomeni della Natura non erano ancora completamente separati dai loro archetipi: la luce ricordava ancora all'uomo l'Intelletto divino, anche se egli compiva con essa esperimenti quantitativi. La loro scienza quantitativa era soltanto una interpretazione di un segmento di Natura, non l'interpretazione della sua totalità. La matrice della loro visione del mondo restava immutabile, anche quando perseguiva il loro studio del mondo del divenire e del mutamento¹.

Belting, nel suo studio sulla natura delle immagini nelle diverse culture, esamina attentamente ciò che lui stesso definisce la forma *simbolica* della cultura musulmana, espressa attraverso la geometria delle *muqarnas*, delle *grate* e dell'uso della *scrittura nell'architettura* musulmana, in confronto con il *metodo prospettico*, la conquista strabiliante del Rinascimento² [figg.1-5]. Il suo studio non è incentrato sulla genesi del vocabolario artistico del mondo musulmano, ma restituisce obiettivamente la complessa compo-

1 Nasr, Hossein, *Science and Civilization in Islam*, 1968, Harvard University Press. Tr. It. *Scienza e Civiltà nell'Islam*, 2012, Irfan Edizioni

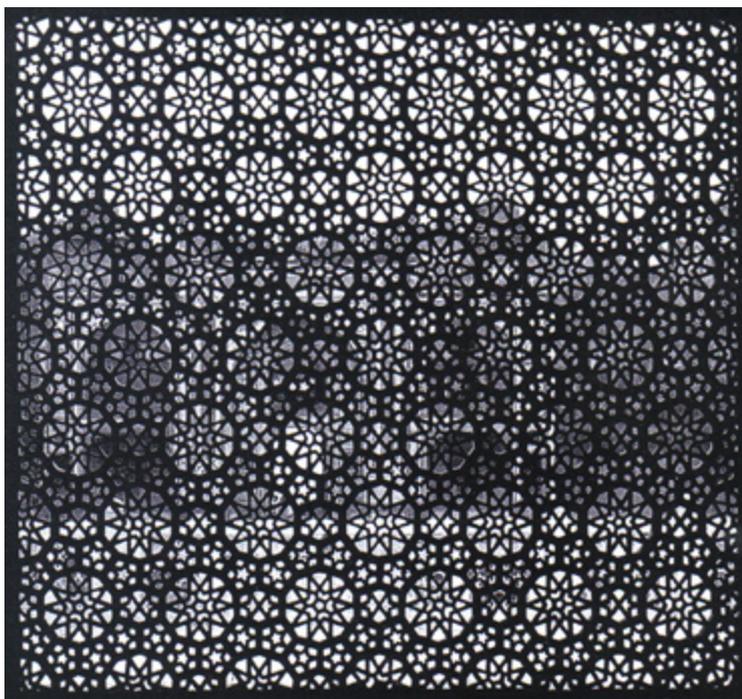
2 Cfr. Belting, Hans, *Florenz und Bagdad*, 2008, Verlag, Munchen. Tr. it. *I canoni dello sguardo*, 2010, Bollati Boringhieri



1. Esempio di *muqarnas*. Moschea dello Shah, volta dell'ingresso, (1612-1638), Isfahan, Iran.
In "Zuffi, Stefano, La storia dell'arte islamica, 2006, Electa"



2. Esempio di *muqarnas*. Chehel sotun, XVII secolo, Iran
In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.184



3. Esempio di grate. Tomba dell'itimad al-Daula (11628), Agra.

In "Belting, Hans ,Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"



4. Esempio dell'uso della scrittura sulla facciata degli edifici.XV secolo, Iran

In "Blair, Sh., Bloom, M. The art and architecture of Islam 1250-1800, 1994, Yale University Press", P.53



5. XV secolo, Iran

In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.134

nente culturale e intellettuale coinvolta in essa. La presente indagine, tenendo in considerazione le riflessioni di Belting, vorrebbe porre l'accento sull'inscindibile legame tra la gnosi e la scienza nell'Islam e il suo determinante riflesso nella formazione del vocabolario artistico del mondo musulmano, in particolar modo nel maturare della sua cultura dell'immagine da cui scaturisce la peculiare forma di ornamento islamico in architettura³.

Il percorso dell'evoluzione storica del concetto dell'immagine, nella cultura occidentale e nella cultura islamica, evidenzia in modo inequivocabile l'essenza della modalità della visione in entrambe le culture e fa emergere quindi le ragioni per cui ognuna abbia restituito in una sua peculiare chiave artistica le proprie concezioni/percezioni della *realtà*. Siamo di fronte a due tipi di forme simboliche; lo *sguardo naturalistico* occidentale e la *geometria senza immagine* del mondo musulmano. Belting descrive la *prospettiva* una *forma simbolica* nella quale ha trovato espressione la cultura dell'età moderna. È altrettanto vero però, che successivamente, con l'avvio del Primitivismo e del Cubismo, l'arte moderna si contrappone al consumo prospettico, ma questo apparente declino non riduce affatto la dirompente potenza della sua impronta in seguito alla sua invenzione e codificazione, sulla scia dell'Umanesimo e con il suo trionfo nel Rinascimento. In quel periodo storico in Occidente è stata fondata una nuova concezione dell'immagine che incarnava l'espressione di un pensiero antropocentrico di stampo occidentale, molto diverso dai suoi connotati teocentrici propri del Medioevo. E l'indagine sulla pratica dell'immagine deve essere considerata una delle chiavi di accesso che rendono possibile avvicinarsi alla comprensione di questa netta cesura storica tra la cultura visiva dell'Occidente e quella del mondo musulmano. Come sostiene Andrea Oppo in un suo studio sulle icone cristiane, a proposito della cesura tra queste e il naturalismo occidentale:

l'idea specificamente occidentale, generata soprattutto a posteriori, nel XIX secolo in particolare, riguarda una visione naturalistica del mondo, dove il punto di vista sulle cose deve essere unitario e univoco, e dove una tecnica di rappresentazione che fa leva su effetti illusori concorre alla messa in atto di questo scopo: che il mondo ci appaia in modo concettuale e totalizzante nella stessa maniera in cui si mostra a noi a un primo livello di percezione⁴.

Se dovessimo tornare indietro nel tempo per rintracciare le prime riflessioni nate nell'Antica Grecia sulla natura delle arti figurative ci renderemmo conto del lungo e travagliato percorso del concetto dell'immagine attraverso le varie epoche, diversi momenti di svolta e di crisi, e le innumerevoli scuole di pensiero che si sono pronunciate

.....

3 È da tenere presente che lo studio intrapreso in questa ricerca non si interessa in particolar modo del contenuto delle rappresentazioni, ma del modo di pensare e di stare al mondo dell'uomo: concetti che si riflettono chiaramente nella produzione artistica, se non nell'architettura di ogni cultura.

4 Oppo, Andrea, *La prospettiva inversa*, 2016, PFTS University Press

a riguardo, fino al definitivo sbarco di questo concetto nel Rinascimento. Le principali riflessioni e discussioni dell'antichità in materia di ciò che successivamente è stata definita "arte" vertevano intorno ad alcuni concetti principali come la finzione e la verità, la creazione e l'imitazione, la bellezza, la convenienza, e lo scopo dell'arte. Ciò è anche indicativo del fatto che l'antichità classica sia stata il periodo di massima coincidenza tra l'estetica filosofica e la pratica estetica nel mondo occidentale. Si tratta di secoli particolari durante i quali il pensiero greco cercava di introdurre l'ordine nel caos — un fatto comprensibile nel clima storico e culturale dell'epoca —, e di coniare concetti e termini in grado di esprimere e regolamentare tutte le forme di espressione, oggi definite da noi con il termine *artistiche*. Per gli antichi greci era considerato comprensibile soltanto ciò che era calcolabile, regolare e chiaro. Per loro solo in questo modo si poteva raggiungere l'ordine e la regolarità, qualità in grado di produrre il *bene* e il *bello*, mentre ciò che era irregolare o incalcolabile era considerato sinonimo di caos e quindi di mancanza di bene e di bello; questa concezione era da sempre radicata nell'atteggiamento dei Greci, ma è stata enunciata per la prima volta dai pitagorici.

Nonostante l'estetica oggi comprenda sia lo studio del *bello* sia quello dell'*arte*, i due concetti venivano trattati separatamente dagli antichi greci. Inoltre, l'estetica antica è caratterizzata da diversi generi di dicotomie e dualismi che mostrano la continua ricerca dell'ordine da parte degli greci, e il continuo fermentare di nuove idee, teorie e pratiche in merito. E molto probabilmente non sempre sono state le teorie ad aver influenzato la pratica artistica, ma viceversa, le pratiche e i gusti predominanti di una particolare epoca potevano influire sulle teorie estetiche. È importante notare che nell'estetica antica si parla soprattutto di *armonia*, *simmetria* ed *euritmia*, e non precisamente del concetto di *bello*, come inteso dal pensiero contemporaneo. Il significato di *bello* per gli antichi era molto più vasto, complesso e sfaccettato di ciò che intendiamo noi oggi, in quanto comprendeva soprattutto un insieme di virtù etiche piuttosto che estetiche. In genere si sostiene che uno dei fenomeni ad aver influenzato maggiormente il pensiero estetico greco sia lo spirito della poesia omerica. La poesia epica greca risale circa all'VIII secolo a.C., e perciò aveva già impregnato l'intera cultura greca, mentre questa faceva i suoi primi passi verso la regolamentazione delle prime teorie estetiche. È significativo che per lungo tempo i pensatori greci, e i greci in generale, non abbiano considerato come "arte" la poesia, che non abbiano considerato alcuna affinità o rapporto tra scultura e musica, che, nelle arti, abbiano dato molta più importanza alle regole che alla libera attività dell'artista. Nell'Antica Grecia l'architettura, la scultura e la pittura si concepivano sostanzialmente differenti dalla poesia, musica e danza che servivano invece a esprimere i sentimenti e gli impulsi umani attraverso parole, atteggiamenti, melodie e ritmo⁵. In generale, l'arte più importante di quell'epoca era la danza, che successivamente ha ceduto la propria funzione al teatro e alla musica. Il punto importante è che ciò che veniva considerata arte con più certezza era ciò che aveva la funzione di espressione dei

.....
5 Cfr. Tatarikiewicz, W. History of Aesthetics, 1970, Warszawa. Tr. It. Storia dell'estetica, 1979, Giulio Einaudi Editore

sentimenti, ma non di contemplazione. Questo fatto costituisce una delle fondamentali differenze tra il pensiero greco e quello dell'Oriente dell'epoca, e qualche secolo più tardi, dopo la conquista macedone dell'antica Persia sarà una delle ragioni principali per cui tale arte non farà nessuna presa sul territorio iranico, già fortemente caratterizzato da un particolare linguaggio astratto e contemplativo, un linguaggio che nei secoli che seguono trova una particolare affinità nella cultura musulmana e a quattro secoli dall'avvento della nuova fede porta l'arte islamica al suo apice⁶. Ad ogni modo, era questo genere di espressione attraverso la danza, quella dei sentimenti, che agli albori della cultura greca veniva descritta con il termine *mimesis*, termine che successivamente ha cambiato significato ed è stato applicato alla musica, alla poesia e alla scultura come *rappresentazione della realtà attraverso l'arte*.

Anche la grande architettura greca risale all'VIII secolo a.C. Questa architettura deriva alcuni dei suoi elementi da altre culture, soprattutto da quella egizia per quanto riguarda la colonna e il colonnato, e dal Nord per quanto riguarda il tetto a spioventi. Ma a un certo punto questa tradizione architettonica rompe ogni legame con le sue matrici originarie e si sviluppa in maniera del tutto indipendente. Essendo anche l'architettura strettamente legata ai culti religiosi, i maggiori sforzi sono stati dedicati alla creazione di templi, mentre il resto delle opere aveva soprattutto un carattere utilitario. Riguardo a questo momento di passaggio e alla concezione dei greci della propria architettura, sostiene Tatarkiewicz

i Greci si convinsero dunque facilmente che la loro architettura era una libera creazione, dovuta alla loro iniziativa e non limitata neppure da fattori tecnici e dalle esigenze del materiale usato; essi ritenevano di aver piegato i mezzi tecnici e non di esserne stati condizionati; avevano infatti sviluppato tutte le tecniche atte a raggiungere i loro scopi. Soprattutto, avevano perfezionato la tecnica della pietra lavorata; partendo dal legno e dal malleabile calcare di cui si servivano in un primo tempo, erano progrediti, fin dal VI secolo a.C., ai materiali preziosi, come il marmo. Assai presto, essi furono in grado di intraprendere progetti di dimensioni enormi: il tempio di Era, nell'isola di Samo, che risale alla fine del VI secolo, era un edificio colossale con quattrocentocinque colonne⁷.

La scultura richiede un altro po' di tempo per rendersi autonoma: in un primo tempo non si rappresentavano individui; la ritrattistica non esisteva ancora e i volti erano schematizzati e privi di espressione e più simili ai modelli geometrici. Così anche le capigliature e i drappaggi non erano realistici. L'influenza dei filosofi pitagorici è sempre presente e si evince dall'uso frequente di termini quali *armonia*, *simmetria* ed *euritmia*. Anche il termine *techne* aveva un significato molto differente da quello che noi oggi intendiamo

.....

6 Cfr. Ghirshman, Roman, Iran, 1951, Paris, Tr. It. La civiltà persiana, 1972, Einaudi

7 Tatarkiewicz, W. History of Aesthetics, cit. Vol.I, cap.I

come arte, e comprendeva anche il lavoro manuale dei carpentieri, dei tessitori come quello degli architetti, quindi in genere ogni attività umana produttiva. Ugualmente vasti e sfaccettati erano anche i concetti di bello e di arte.

È interessante notare che in realtà l'uso delle forme geometriche e delle figure sovrumane da parte degli antichi greci — si parla soprattutto del periodo arcaico — rappresentava molto probabilmente un'influenza di altre culture, cioè un'imitazione dell'Oriente. Il linguaggio autonomo greco è venuto alla luce soltanto dopo aver abbandonato questi influssi e questo è avvenuto nel periodo classico, cioè nel V secolo, che è anche l'epoca in cui si è di fronte all'abbandono della schematizzazione geometrica in favore del naturalismo; un approccio che verrà sia particolarmente apprezzato sia severamente contestato e condannato dai diversi filosofi d'epoca — Platone in particolare — e delle epoche più tarde. Infatti l'aspetto principale che differenziava nell'approccio gli antichi greci dai loro vicini orientali era quello di dedicare una particolare attenzione alle esigenze visive; i greci hanno cercato di compensare le deformazioni ottiche per far sembrare regolari i corpi. Questa tesi era appoggiata anche da Vitruvio nel I secolo d.C. che riteneva che l'illusione ottica dovesse essere corretta per mezzo di calcoli:

l'occhio ricerca una visione gradevole; se non riusciamo a soddisfarlo mediante proporzioni e modificando i moduli, offriremo allo spettatore una visione sgradevole e senza attrattiva⁸.

Il canone delle proporzioni della scultura greca, come dell'architettura, era quello del corpo umano come unità di misura; tutte le proporzioni utilizzate dai greci erano su scala umana. Con l'avvio del periodo ellenistico nel III secolo a.C. la situazione continua a evolversi sempre in questa direzione. L'arte ellenistica, oltre ad essere tendente al dinamismo, ricchezza e monumentalità, si differisce anche nei soggetti da quella classica. Mentre prima le opere principali comprendevano l'architettura di palazzi, teatri, terme e stadi, a questi si aggiungono le produzioni di ritratti, paesaggi e pittura decorativa. Questo è il periodo della scomparsa dell'ordine dorico e il sopravvento di quello ionico che si identifica come il marchio architettonico della nuova era. In più nasce l'ordine corinzio che si allontana sempre di più da quello dorico. Le produzioni dell'epoca comprendevano sia opere naturalistiche sia quelle tendenzialmente più stilizzate.

L'architettura di Roma sotto i cesari fiorisce più che mai, con una particolare aspirazione verso la raffinatezza degli interni, negli edifici pubblici e privati, e si evolve soprattutto dal punto di vista tecnico piuttosto che formale, che resta un aspetto di matrice sostanzialmente greca. Sono state queste nuove tecniche a rendere possibile la costruzione del Pantheon, e a progettare le volte a botte di notevoli dimensioni e lo sviluppo di archi e cupole. Si tratta di un'architettura molto più varia rispetto a quella greca, in quanto

.....

⁸ Vitruvio, *De architectura*, a cura di Antonio Corso e Elisa Romano, 1997, Einaudi

comprende anche fori, terme, colonnati, biblioteche, basiliche, teatri, tombe monumentali e archi di trionfo imponenti, oltre a costruzioni di carattere utilitaristico come ponti e acquedotti. In questo periodo è da notare anche la chiara tendenza al naturalismo nella scultura nel campo della ritrattistica.

Per quanto riguarda l'architettura, ciò che gli antichi hanno scritto in materia ci arriva principalmente attraverso Vitruvio nel I secolo d.C. Si tratta di opere che comprendevano soprattutto la descrizione degli edifici e anche qualche osservazione generale di carattere estetico. Sappiamo anche dell'esistenza di trattati sistematici di architettura⁹ dove gli architetti tentano di pubblicare le loro istruzioni per ottenere proporzioni perfette, anche se nessuno di questi trattati è giunto a noi, se non attraverso testimonianze indirette. Il punto che li accomuna tutti pare sia la derivazione delle proporzioni architettoniche da quelle del corpo umano. L'opera di Vitruvio, risalendo al I secolo d.C. è considerata un'opera tarda rispetto agli antichi trattati, ma è altamente rappresentativa della concezione estetica nell'architettura ellenistica, anche se lui di professione era soprattutto un tecnico. Dagli scritti di Vitruvio si evince come l'architettura fosse concepita con un'accezione più ampia rispetto al suo significato contemporaneo; in quell'epoca fare architettura comprendeva tanto gli aspetti tecnici e il lavoro da capomastro quanto quelli scientifici¹⁰ ed etici, esigendo fede e purezza di intenti da chiunque la praticasse. Ecco che Vitruvio definisce il compito dell'architetto non soltanto nell'assicurarsi della stabilità (*firmitas*) e della conformità all'obiettivo (*utilitas*), ma anche nell'occuparsi dei requisiti puramente estetici (*venustas*). Il fatto curioso è che dall'architetto si esigeva una cultura considerevole mentre l'architettura non era considerata un'arte *liberale* ma *servile*¹¹. Inoltre Vitruvio distingue sei elementi nelle costruzioni; *ordinatio*, *dispositio*, *symmetria*, *eurythmia*, *decor* e *distributio*. Nessuno di questi termini corrisponde interamente al suo significato moderno; tutti comprendono un'accezione molto più ampia di quella a cui è abituato l'uomo moderno e contemporaneo. Ciò che emerge da questo elenco è la perenne centralità del discorso della *giusta misura*, il *modulo* e la rigorosa *proporzione matematica*: tutti concetti che sono rappresentativi della solida eredità delle correnti pitagoriche. Inoltre sappiamo che Vitruvio usa il concetto di *eurythmia* per correggere le deformazioni visive:

la vista anela alla venustà, ma se per mezzo della proporzione non blandiamo il suo

.....

9 Alcuni nomi sopravvissuti di questi autori sono Filone, Sileno, Nessaride, Teocide, Demofilo, Pollide, Leonide, Silanone, Melampo, Sarnaco ed Eufanore.

10 La conoscenza necessaria per l'architetto dal punto di vista di Vitruvio, che è rappresentativo della sua epoca, è immensamente vasta. Essa comprende non solo gli aspetti specifici della costruzione, ma anche altre scienze, come la matematica, l'ottica, la storia, la medicina, le leggi, la musica, l'astronomia e la geografia.

11 Per quanto riguarda la suddivisione delle arti, quella più comune presso i greci era tra "arti libere" (che non esigevano fatica ed erano altamente apprezzate come la musica) e "arti servili" (come l'architettura e la scultura). La poesia, essendo frutto di ispirazione e non di abilità, non veniva da loro classificata come arte. In quest'ottica gli scultori erano considerati al pari degli artigiani e i poeti degli indovini. Cfr. Tatarkiewicz, W. History of Aesthetics, cit. Vol.I, cap.I

*desiderio a scopo d'illusione, aggiungendo là dove manca, l'aspetto sarà trasmesso sgraziato a chi lo guarda*¹².

Vitruvio, però, apparteneva a una delle due tradizioni dominanti del periodo ellenistico, cioè quella classicista¹³. Questo è dimostrato anche dalla constatazione di Leon Battista Alberti nel Quattrocento, che ha portato l'attenzione alla mancanza di piena concordanza tra i dati archeologici forniti dalle rovine e le proporzioni perfette di Vitruvio. È quindi dall'epoca ellenistica che iniziamo ad osservare *in nuce* un atteggiamento differente verso il concetto dell'*arte* e del *bello*, un approccio che tende sempre di più a preservare una posizione privilegiata al soggettivismo, come afferma Tatarkiewicz:

*malgrado il radicale oggettivismo proprio degli antichi, si faceva ora strada l'idea che le arti fossero destinate all'occhio o all'orecchio e che di conseguenza si dovessero tenere in considerazione le modalità della ricezione delle sensazioni da parte di questi organi. Nessuno più di Platone si oppose a questo punto di vista, su cui si raggiunse un accordo nell'età ellenistica. Le opinioni di Vitruvio su questo problema sono autorevoli e tipiche del suo tempo*¹⁴.

Infatti, anche Vitruvio, nonostante credesse nell'esistenza di una bellezza oggettiva condizionata dalle leggi della natura piuttosto che dall'atteggiamento dell'uomo, ammettendo le correzioni ottiche raggiunge un compromesso che tiene conto anche delle condizioni soggettive della percezione. Il nuovo atteggiamento verso l'opera d'arte in epoca ellenistica, quindi, prende le distanze dall'idea di considerare l'opera d'arte soltanto come frutto di un lavoro manuale e inizia a dedicare un considerevole spazio alla componente spirituale e qualitativa di essa, e la sua dipendenza dall'uomo, e l'*euritmia soggettiva* inizia a prendere il sopravvento sulla *simmetria*. È da questa nuova visione che consegue uno dei mutamenti più importanti dell'epoca, cioè la classificazione delle arti figurative tra le arti *liberali*, e non più tra quelle *servili*. Questo deriva dal fatto che in quest'epoca l'obiettivo principale di queste arti viene riconosciuto la *ricerca della verità*, mentre le arti servili continuano ad avere uno scopo puramente utilitaristico. Per quanto riguarda la classificazione di architettura però i dubbi persistono anche durante l'ellenismo, in quanto si nutre ancora un certo disprezzo verso le arti che richiedono uno sforzo fisico, tendendo a privilegiare quelle puramente intellettuali, perciò l'architettura continua ad essere considerata dall'opinione pubblica un'arte servile.

.....

12 Vitruvio, *De architectura*, a cura di Antonio Corso e Elisa Romano, cit, libro III. Vitruvio non è l'unica voce dell'epoca a concepire l'architettura in questi termini; un'altra testimonianza del I secolo a.C. riguardante il dibattito tra la realtà e l'apparenza è quella del matematico Gemino che sosteneva che il fine dell'architetto fosse dare un aspetto armonioso alla sua opera attraverso i mezzi per neutralizzare le illusioni ottiche.

13 L'altra corrente era quella barocca che si manifestava nella predilezione per il naturalismo, l'illusionismo, l'originalità e la libertà nell'arte: tutte caratteristiche ampiamente "contestate" nell'antichità.

14 Tatarkiewicz, W. *History of Aesthetics*, cit. Vol.I, cap.III

In questo clima, la forte polarità nell'estetica si legge bene dall'atteggiamento degli scettici e degli epicurei da una parte, e dei platonici dall'altra; mentre i primi assumono un atteggiamento positivistico e materialistico i secondi hanno la tendenza spiritualistica e religiosa, un dualismo che può essere inteso come il germe della disputa medievale sulla questione dell'immagine nel mondo occidentale e le lotte iconoclastiche.

È estremamente importante non perdere di vista che in realtà il metodo prospettico costituisce soltanto l'ultima di una serie di divergenze nella pratica dell'immagine tra le varie culture (in questo caso tra la cultura occidentale e quella musulmana). L'altra cesura avviene proprio nell'VIII secolo d.C. all'interno della cultura cristiana, tra l'Occidente cristiano e Bisanzio; si tratta del periodo in cui l'Oriente cristiano - l'unico antagonista della religione musulmana in continua espansione - proclama finalmente il suo consenso nei confronti della rappresentazione e della raffigurazione, dopo una lunga lotta tra gli iconoclasti e gli iconofili.

l'arte vi inganna e vi ammalia... Inducendovi se non ad amare, perlomeno a onorare e venerare statue e pitture. Il dipinto è somigliante: ebbene, se ne lodi l'arte, ma l'immagine non inganni l'uomo mostrandosi come verità¹⁵.

Questa citazione che può facilmente sembrare un *hadith* musulmano, è di Clemente Alessandrino, teologo filosofo cristiano del II e III secolo e uno dei Padri della Chiesa. Infatti il canone 36 del Concilio di Elvira nel 306 si esprime contro l'uso di immagini:

ci è piaciuto deliberare che in chiesa non debbono esservi pitture e che quanto è venerato e adorato non deve essere dipinto sui muri¹⁶.

La questione delle icone nel mondo cristiano è stata parecchio controversa fino alla metà dell'VIII secolo, a causa dell'argomentazione degli studiosi e teologi che credevano che il cristianesimo, nato dal Giudaismo, fosse per natura ostile all'immagine come oggetto di culto, cioè all'idolatria. In realtà la vera influenza del pensiero cristiano nel campo politico e sociale inizia dopo i primi tre secoli dalla sua nascita, quando il cristianesimo diviene la religione di stato — nel 325 d.C. — e quindi può essere professato liberamente; ciò comporta un graduale cambiamento nell'atteggiamento degli uomini verso la vita e il mondo. In seguito le strade intraprese dai due imperi, quello d'Occidente e quello d'Oriente hanno caratterizzato una maggiore differenziazione nella storia culturale, oltre che politica, di essi; mentre l'impero d'Occidente assorbe in parte i costumi nordici, quello d'Oriente subisce un'influenza asiatica. La caduta di Roma segna una cesura ancora più definitiva tra l'antichità e il Medioevo, mentre in Oriente si

.....

15 Il Protrettico - Alessandrino, Clemente, Il Pedagogo, 1971, Torino

16 Azzimonti C., I beni culturali ecclesiali nell'ordinamento canonico e in quello concordatario italiano, 2001, EDB, Bologna

mantiene una continuità tale da far supporre che l'Oriente non abbia avuto un "medio-evo". I bizantini continuano a parlare in greco e la mentalità greca sopravvive per secoli, pur adottando schemi del pensiero cristiano. Considerare gli elementi caratterizzanti di questo particolare periodo storico ai fini dell'indagine sui precetti dell'estetica è di notevole importanza, perché è in questo ambiente che si formano i primi pensieri sull'estetica dell'epoca cristiana. Ed è questo il mondo in cui la nascente cultura del mondo musulmano deve affermarsi e mettere le proprie radici, e ciò avviene alla fine di una lunga lotta del periodo iconoclastico, con il successivo sdoganamento delle icone, un fatto che mette i musulmani in contatto con un mondo colmo di immagini, e fortemente condizionato da questo genere di rappresentazione.

Quindi la fede musulmana in un primo tempo si deve confrontare con il versante orientale dell'Cristianesimo, che come anticipato precedentemente, ha avuto una propria evoluzione storica e culturale, differente dal versante occidentale e latino. Risalire alla genesi della cultura visiva in entrambi i poli del mondo cristiano richiede un'indagine sul pensiero filosofico e teologico dei primi secoli, e sui pronunciamenti in merito dei padri della Chiesa, quelli greci e quelli latini. Le fonti principali riguardavano la Sacra Scrittura, la notevole eredità dell'antichità e le sue svariate scuole di pensiero. Per quanto concerne la Sacra Scrittura, le idee sull'estetica contenute nel Nuovo Testamento sono di quantità minore rispetto all'Antico Testamento, ed esaltano soprattutto un genere di bellezza morale, anche se non per questo la bellezza del mondo fisico — in quanto la manifestazione della divinità eterna — viene disprezzata. Perciò sono il pensiero greco e la Sacra Scrittura a dare origine alle teorie della filosofia cristiana e il pensiero estetico che ne deriva. E tale estetica attinge a entrambe le fonti contenendo il dualismo, la tensione e le contraddizioni che ne conseguono. Subito dopo, è grazie alla centralità dell'interesse morale della fede, e la subordinazione dell'idea del *bello* alla *manifestazione divina*, che avviene la transizione dall'estetica antica a quella cristiana, e verrà messa a punto una teoria fondamentalmente nuova. Il dualismo e le contraddizioni di questa nuova teoria estetica derivano dalla natura delle mentalità che hanno contribuito alla sua formazione; mentre la mentalità ebraica si dimostrava indifferente¹⁷ verso l'aspetto esteriore delle cose, quella greca ha esercitato la sua influenza attraverso le traduzioni dei libri dell'Antico Testamento in greco, introducendo i temi estetici tipici del pensiero greco nella Bibbia, cioè l'apprezzamento della bellezza immediata, quella percepibile dai sensi e quella in grado di influenzare l'osservatore attraverso i sensi¹⁸. Il pensiero ebraico tende invece a prediligere il simbolo, considerando ogni manifestazione visibile priva di valore, se non un mezzo per rendere manifesto l'invisibile, che in parte viene adottato

.....

17 Sostenere che il pensiero ebraico si pronunciasse avverso alle immagini in maniera chiara e non equivoca in questa fase storica sarebbe una conclusione prematura, anche se poi il passo dall'indifferenza all'avversione è stato breve.

18 Uno dei termini greci ad essere passati nella Bibbia attraverso le traduzioni dei dotti di Alessandria del III secolo a.C., i Settanta, è *kalòs*, ovvero bello, che nella sua accezione estetica comprendeva sia le qualità esteriori sia quelle interiori e morali. Cfr. Tatarkiewicz, W. *History of Aesthetics*, cit. Vol.II, cap.I

dal Cristianesimo, ma insieme all'atteggiamento opposto, citato prima. Perciò il Cristianesimo già dall'inizio adotta una sorta di estetica con chiari connotati fisici, basati non soltanto sul contenuto puramente concettuale, cioè la bellezza indiretta, ma derivante anche dall'effetto e l'impressione che essa esercita in maniera diretta sull'osservatore. Tra i testi della Sacra Scrittura è di particolare importanza il "Libro della Sapienza" dove viene trattato il tema della bellezza della *creazione divina* e anche quella della *creazione umana*. Inoltre, l'influenza del pensiero greco in questo testo si evince anche dall'assunzione che Dio abbia disposto tutto secondo misura, numero e peso, un concetto che successivamente viene adottato anche da Agostino, il fondatore dell'estetica del "versante occidentale" del cristianesimo. In questo modo la Sacra Scrittura diviene il veicolo per la trasmissione delle teorie matematiche che daranno origine alle principali teorie estetiche del periodo successivo.

È abbastanza comprensibile come il duplice atteggiamento verso la bellezza, quello ebraico e quello greco, abbia conferito anche una connotazione negativa al concetto del *bello*, anche se non condiviso da tutti i cristiani; l'"albero della conoscenza", per esempio, viene descritto *bello* e *piacevole* da guardare, in termini di bellezza sensibile, ma allo stesso tempo pericoloso e fonte di perdizione e di peccato per gli uomini. E questo costituisce uno dei nodi che verranno al pettine durante l'iconoclastia cristiana. In realtà, l'indifferenza verso gli aspetti esteriori della *realtà* ha fatto presto a trasformarsi in una chiara avversione contro di essa. La proibizione di rappresentare la divinità e qualunque essere vivente viene attribuito a Mosè¹⁹. Questa proibizione di origine religiosa molto probabilmente viene imposta per evitare un ritorno all'idolatria e viene osservata scrupolosamente per molti secoli, così da diminuire i bisogni estetici del popolo ebreo a causa della cessazione della pratica delle belle arti. Le enunciazioni dei padri della Chiesa ovviamente non erano frutto di una ricerca estetica ma la conseguenza degli aspetti religiosi e morali scaturiti da essa.

I padri latini della Chiesa, come Tertulliano, si oppongono non solo alla rappresentazione della divinità ma anche a quella di qualsiasi oggetto attenendosi all'Antico Testamento. Anche se non tutte le loro idee sono state accettate dalla Chiesa comunque sono rappresentative dell'orientamento generale del versante latino della Chiesa in merito alla natura delle icone cristiane. In realtà questa disputa si era accesa a Bisanzio e il problema riguardava opere che non si limitavano a simboleggiare Dio ma a rappresentarlo. È comprensibile che la loro predilezione per il simbolismo e la spiritualità, cioè una componente spiritualizzata di bellezza, piuttosto platonica, che non era in contrasto con nessun dogma cristiano dell'epoca, a tratti poteva risultare in chiaro contrasto con il naturalismo e il forte interesse per la forma, retaggio della tradizionale accezione della bellezza nella cultura greca, ma ad ogni modo i loro pensieri hanno dato origine a un genere di estetica spiritualistica e teocentrica che è rimasta alla base di tutte le

.....

19 Exod. XX 4,23, XXXIV 17; Lev. XXVI I; Deut. IV 15,23, V 8, XXVII 15

altre teorie estetiche sviluppate lungo il Medioevo. È da tenere in considerazione che la lotta tra gli iconofili e gli iconoclasti non verteva su un'eventuale condanna dell'arte e delle immagini, ma dell'idolatria, cioè del riprodurre immagini che si prestavano a diventare oggetto di culto. È il Secondo Concilio di Nicea, nel 787, che discute la questione dell'immagine e del culto dell'immagine, e, per mezzo del simbolo dell'icona, ammette la raffigurazione nella sfera religiosa del mondo cristiano. In realtà quel che sostengono gli apologeti dell'icona, come Giovanni Damasceno è la *dimensione carnale dell'evento cristologico*. Dio instaura una relazione con l'uomo attraverso la creazione e l'incarnazione; la *realtà visibile* quindi non è altra da Dio. Per Giovanni Damasceno, per esempio, è vietata la rappresentazione del Dio invisibile, ma una volta divenuto visibile allora raffigurarlo è ammesso. Poiché la profezia è stata adempiuta, l'invisibile è divenuto visibile e dunque l'irraffigurabile rappresentabile. Il tratto distintivo del Nuovo Testamento, quindi, è un intreccio di Parola e Immagine. Come afferma Andrea Oppo

il Concilio, pertanto, stabilisce il dogma della venerazione delle icone, allo stesso modo in cui bisogna venerare l'immagine verbale. Questo principio di equivalenza tra parola e immagine divina, basato sul nesso tra l'icona e il dogma dell'Incarnazione, stabilito nel canone 82 del Concilio, influenzerà in maniera decisiva l'idea di arte sacra, così come sarà poi recepita dalla tradizione ortodossa... si tratta di una distinzione tra apparenza e realtà, tra mondo terreno che è illusorio per essenza e una verità divina che, trasfigurando quest'ultimo, ne mostra infine il vero volto. L'icona rappresenta precisamente questa distinzione, in quanto soglia o porta, che permette o impedisce di entrare in uno dei due mondi²⁰.

Siamo ancora ben lontani dalla divergenza nella pratica dell'immagine tra l'Occidente e il mondo musulmano però; la disputa sulla questione delle icone, la loro concezione e il loro successivo sdoganamento in realtà non è mai stata di natura occidentale, ma è stata una questione che rientrava nel dominio dell'Oriente, di Bisanzio, e non dell'Occidente. L'orientamento dell'Oriente cristiano nei confronti delle immagini è di notevole importanza ai fini del presente studio, perché si ritiene che abbia avuto un suo notevole contributo sui primi atteggiamenti della cultura musulmana riguardo all'espressione artistica. Come è stato anticipato, questa fase storica della storia bizantina è stata decisiva nella formazione dell'estetica del mondo musulmano: un'altra prova dell'impossibilità di scindere la questione dell'estetica dalla componente sociale e politica di ogni epoca. Il linguaggio islamico, quindi, inizia ad affermarsi in contemporanea con la possibilità, ormai ammessa, della raffigurazione da parte della Chiesa. In tal senso, esso sceglie un registro molto distinto per contrassegnare i propri confini, e successivamente sviluppa una propria teologia che in nessun modo avrebbe potuto contemplare quel genere di passaggio, dall'invisibile al visibile, che rimane il tratto distintivo della fede cristiana; la teologia musulmana, pur considerando il cristianesimo una religione rispettabilissima

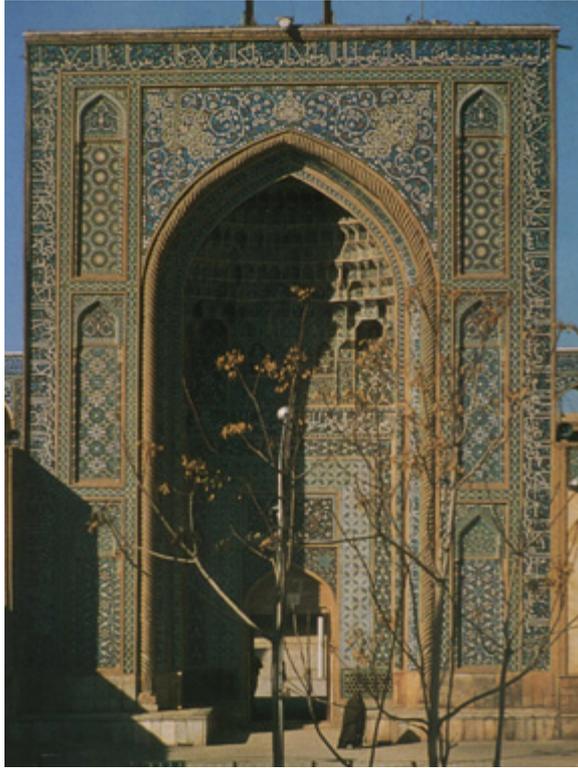
.....
20 Oppo, Andrea, *La prospettiva inversa*, cit. cap.I

non ha mai contemplato la duplice natura di Cristo e la conseguente incarnazione di Dio. Nell'Islam l'invisibile resta invisibile. Di conseguenza, come si evince dalla scuola di pensiero musulmano e le sue enunciazioni sulle scienze in generale e sull'Ottica in particolare, il visibile e l'atto visivo si declinano in modo differente. E successivamente a questo, l'innesto di tale filosofia con altre culture, come quella persiana che si declinava già in un registro astratto-concettuale²¹, riesce a dare vita a dei veri capolavori dell'arte e dell'architettura, i quali rappresentano una sempre più florida cultura dell'immagine [figg.6-9], intesa però in una modalità del tutto differente rispetto al mondo cristiano; una modalità di visione e di rappresentazione che si manifesta con i propri peculiari connotati in architettura, certamente, ma anche nell'arte del libro, cioè la miniatura, che comprende il più prezioso patrimonio della cultura visiva del mondo musulmano²².

.....

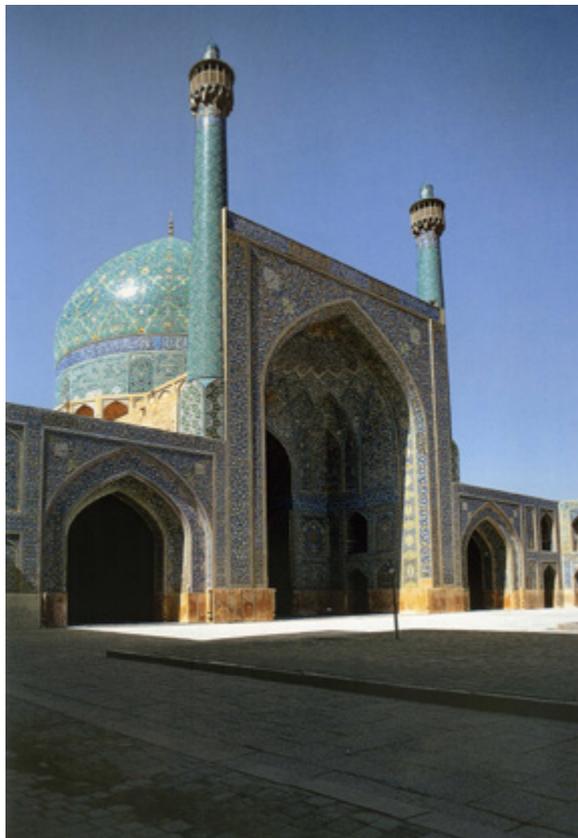
21 L'esempio chiaro di tale linguaggio è l'arte del bassorilievo rupestre dell'altopiano iranico che nasce nel III millennio a.C. Come sostiene Ghirshman "Si è spesso insistito sull'analogia tra la scultura rupestre sassanide e il rilievo storico romani, e questa tesi contiene certo una parte di verità. Nelle manifestazioni artistiche dei due paesi esistono tuttavia delle divergenze che rispecchiano mondi diversi e concezioni quasi opposte. Il rilievo romani, subordinato all'architettura, è sempre di dimensioni ridotte al contrario di quanto avviene in quello sassanide dove i personaggi superano spesso la misura umana. Il rilievo umano cerca di interpretare una verità storica o un avvenimento politico per mezzo di una rappresentazione continua in cui realtà e allegoria si spostano felicemente. Il rilievo sassanide, pur trovando anch'esso spunto in un avvenimento storico, si fissa su un momento particolarmente degno di nota di tale episodio e ad esso solo si limita. In Occidente assistiamo quasi alla proiezione di un film; in Oriente vediamo solo un fotogramma fissato sulla scena perché considerato il più rappresentativo. Per esempio nella cena in cui il re sassanide rovescia l'avversario e il suo cavallo nel corso di un combattimento singolo, non è in dubbio la conclusione della battaglia, ma il momento drammatico è assente dalla rappresentazione. Lo scopo è creare un soggetto che resti immutato qualunque sia il re al quale il monumento è dedicato; un altro motivo per cui al contrario dell'arte romana, la scena sassanide non è mai collocata su uno sfondo che individui il luogo in cui si svolge." Ghirshman, Roman, Iran, 1951, Paris, Tr. It. La civiltà persiana, 1972, Einaudi

22 Questo aspetto dell'immagine nella cultura islamica verrà preso in esame nei capitoli successivi.



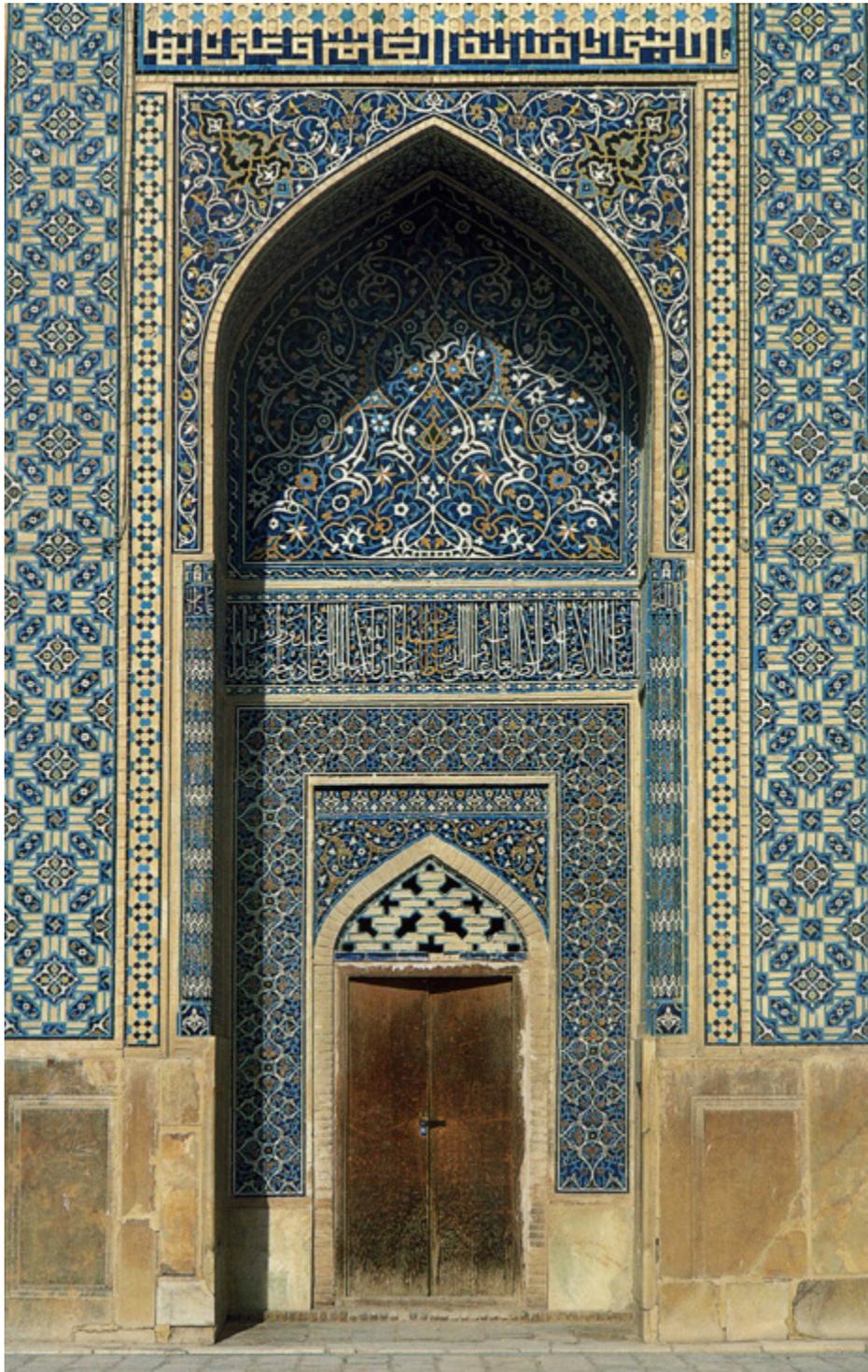
6. Moschea congregazionale kirman 1350, Iran

In "Blair, Sh., Bloom, M. The art and architecture of Islam 1250-1800, 1994, Yale University Press", P.17



7. XVII secolo, Iran

In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.211



8. XV secolo, Iran

In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.136



9. XV secolo, Samarcanda

In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.119

7. L'estetica medievale tra il trascendentismo e l'empirismo: il principio della definitiva cesura tra i due mondi

Nel corso del precedente capitolo è stata analizzata molto rapidamente la divergenza sulla modalità di rappresentazione tra l'Occidente e l'Oriente cristiano nell'alto Medioevo. È da tenere in considerazione che nel presente studio quando ci si riferisce al Medioevo cristiano nell'ambito della cultura visiva — più specificamente dell'arte e dell'architettura — non lo si intende in senso lato, cioè pensando a quell'arco di tempo che intercorre tra l'antichità e l'epoca moderna che comprende tutta l'Europa dal IV al XIV secolo, ma nella sua accezione più stretta, cioè indicando soltanto l'Europa occidentale, escludendo i teorici dell'estetica bizantini. Durante questi secoli, l'Oriente cristiano intraprende il proprio percorso storico, allontanandosi sempre di più dal versante occidentale, divenendo il depositario della cultura antica¹. L'Occidente invece attraversa lunghi periodi di guerra e di invasioni barbariche che oltre ad alterare la sua geografia comportano la caduta delle culture antiche, la precipitazione dell'economia e il regresso della vita intellettuale, soprattutto dopo l'VIII secolo, quando persino le riflessioni sull'arte in alcune fasi subiscono un totale arresto. È da tenere presente che l'arte cristiana esce dalle catacombe soltanto dopo l'editto di Milano nel 315 e nei primi tempi si preoccupa soprattutto delle esigenze religiose piuttosto che di formulare riflessioni sul senso del *bello* e dell'*armonia*. In architettura, essendo presente il retaggio ellenistico-romano le costruzioni sono identiche a quelle pagane e le piante delle chiese sono basate su quelle delle antiche basiliche. La scultura per contro declina, e sono invece la pittura e l'arte del mosaico a prendere il sopravvento, anche se tutto ciò si arresta con la distruzione di Roma. L'arte paleocristiana così si sviluppa non come il prodotto di una teoria estetica ma soprattutto come l'espressione delle *verità spirituali* e nel suo sviluppo trae nutrimento dal pensiero di Basilio e Agostino. Dopo di loro il Medioevo vede altri personaggi autorevoli come Boezio, Cassiodoro e Isidoro nel V, VI e VII secolo, ma soltanto nell'VIII e IX secolo sotto Carlo Magno e i Carolingi la situazione per quanto concerne il versante culturale viene in un certo senso restaurata, e ciò avviene attraverso la nascita di un'arte che oscilla tra tendenze classicistiche e l'arte germanica, con una forte presenza dell'elemento religioso. Quindi l'estetica carolingia non è un prosieguo di quella di Boezio o Vitruvio, ma della Bibbia e dei padri latini della chiesa.

È interessante e indicativa la posizione dell'arte carolingia nei confronti dell'enunciazione del concilio di Nicea del 787, perché chiarisce in buona parte il germe della modalità di visione nata e sviluppata nella regione occidentale dell'impero cristiano. Nel 789, cioè due anni dopo la delibera di Nicea, gli atti del concilio vengono spediti a Carlo Magno da parte del Papa Adriano I. La posizione di Carlo Magno in merito è più vicina a quello

.....

1 È da tenere in considerazione che anche in architettura le differenze formali e il ruolo assegnato alla luce e al colore nelle chiese bizantine e quelle del mondo latino sono particolarmente differenti, in quanto l'estetica bizantina rimane una continuazione dell'estetica dei padri greci e dello Pseudo-Dionigi.

degli iconoclasti, in quanto consente la rappresentazione di Dio ma non la venerazione delle immagini. È da tenere in considerazione che la disputa riguardante le icone tra l'Oriente e l'Occidente cristiano non riguardava l'opportunità o meno di questa funzione – cioè rappresentare e venerare le immagini di Dio – ma la discussione verteva sulla sua effettiva realizzabilità, che i padri latini ritenevano impossibile da contemplare.

Le immagini però, nell'Occidente cristiano, vengono considerate utili, almeno come mezzo di istruzione: quasi come una letteratura per illetterati, per i meno colti, cioè quelli che non erano capaci di leggere e scrivere, come del resto era stato espresso da Gregorio Magno intorno al 600². Come sostiene Tatarkiewicz

questo popolo occidentale non considerava le immagini qualcosa di sacro ma cercava in esse qualcosa di completamente differente: utilità ed edificazione. In realtà i Franchi non capivano la concezione metafisica bizantina che identificava la rappresentazione pittorica con il prototipo; il loro atteggiamento nei confronti dell'arte era più semplice e più terreno³.

Infatti i *Libri Carolini* testimoniano in pieno questa differenza della concezione artistica tra l'Occidente e l'Oriente cristiano: l'una di carattere prevalentemente pratico/educativo e l'altra di carattere speculativo⁴.

L'assetto politico e sociale del Medioevo e i suoi gradualmente mutamenti gioca un ruolo fondamentale nella formazione delle concezioni artistiche di questo lungo periodo della storia occidentale. Mentre nei primi tempi i contadini coltivano le terre al pari degli schiavi dell'antichità, e i nobili si occupano della cavalleria, l'arte e la cultura divengono un'esclusiva della chiesa. Quindi il Medioevo ha dei tratti caratteristici che influenzano direttamente l'arte dell'epoca: tratti come il feudalesimo, la dottrina trascendentistica della chiesa e l'universalismo: ogni arte è religiosa, prodotta sotto le direttive della chiesa e per la chiesa che la finanzia. E l'universalismo dovuto all'assenza delle singole nazioni fa sì che quest'arte abbia gli stessi connotati ovunque, e rimanga subordinata all'unità della cristianità. In generale si può sostenere che l'estetica del primo cristianesimo derivi le concezioni del *bello* e dell'*arte* dall'estetica antica, fino a quando questi vecchi concetti non cambiano gradualmente il loro significato facendo sorgere nuove questioni. Per i teorici dell'alto medioevo il valore della *bellezza spirituale* è ritenuto molto più elevato di quello della *bellezza fisica*, e la manifestazione fisica del bello può essere

.....

2 Cfr. Menozzi D., *La chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 1995

3 Tatarkiewicz, W. *History of Aesthetics*, 1970, Warszawa. Tr. It. *Storia dell'estetica*, 1979, Giulio Einaudi Editore, Vol. II, cap I

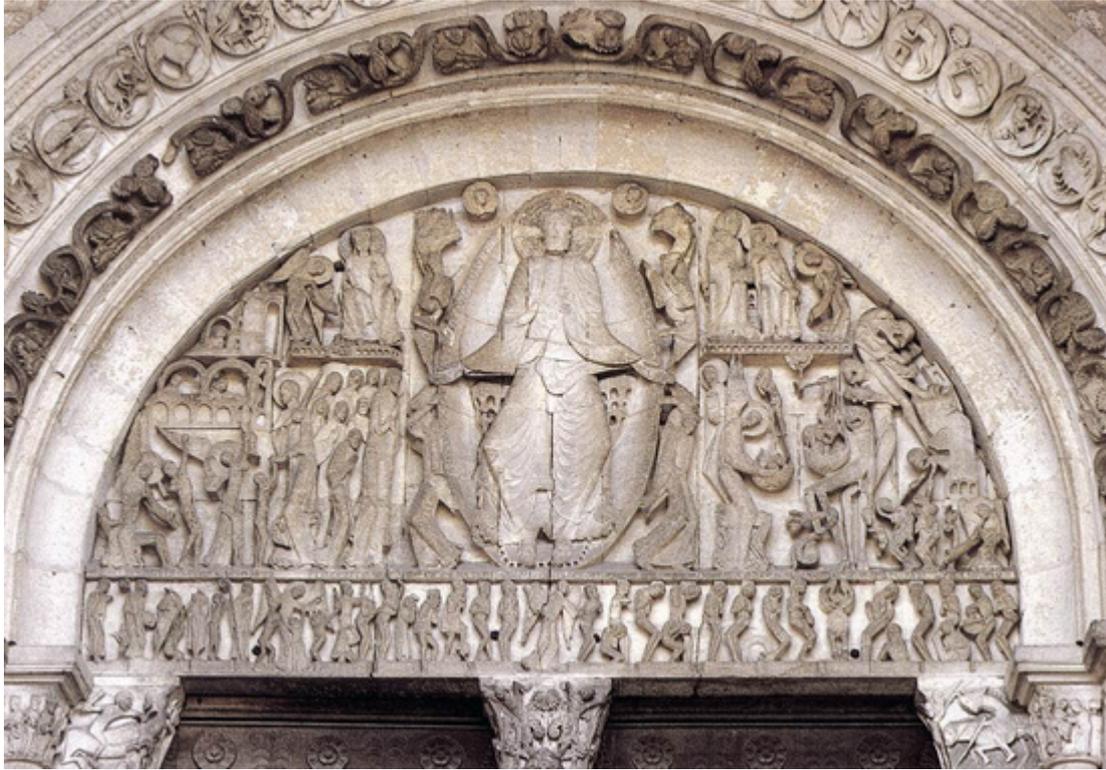
4 Tuttavia l'influenza dell'Oriente cristiano introduce gradualmente la pratica della venerazione delle immagini anche in Occidente cosicché per esempio il proibizionismo delle immagini dell'Antico Testamento non è entrato nel catechismo. Cfr. Tatarkiewicz, W. *History of Aesthetics*, cit. Vol.II, cap.II

concepita soltanto come simbolo. Si tratta di una concezione teistica che influenza tutti gli aspetti dell'arte del primo cristianesimo, in quanto i problemi principali non sono più quelli trattati nell'antichità, ma la conformità di questi concetti ai nuovi criteri di valutazione che comprendono la corrispondenza o meno di essi con la legge di Dio. In questo modo l'artista è concepito come un esecutore, un tecnico, mentre i contenuti dell'arte rientrano esclusivamente nelle competenze del teologo.

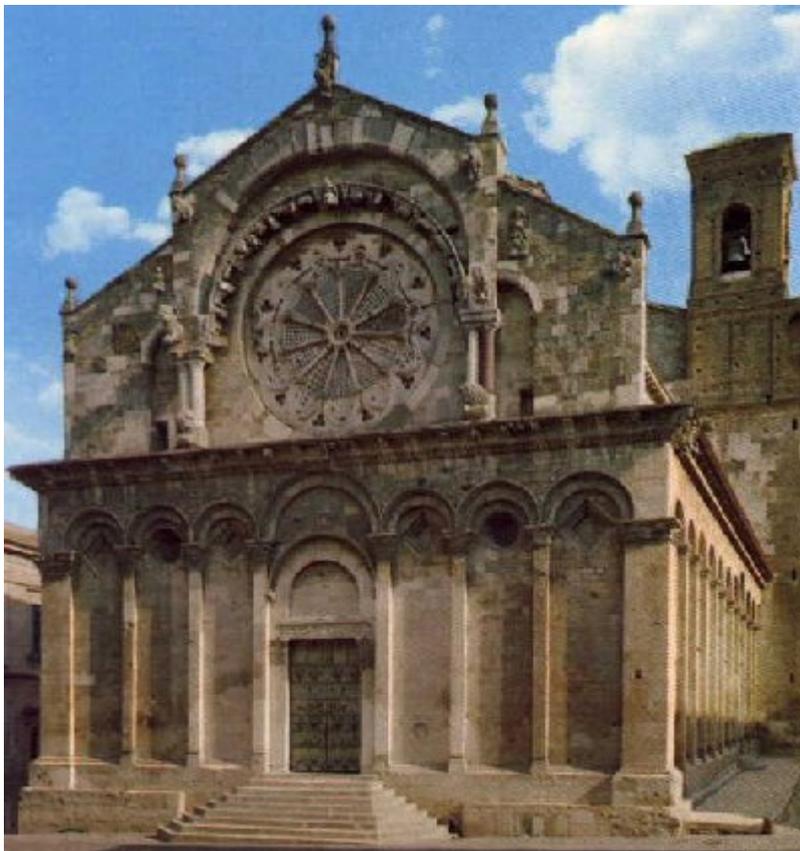
Un'altra questione che viene ampiamente studiata in questa fase della storia dell'estetica occidentale è l'atteggiamento dell'uomo nei confronti del *bello*; la *bellezza* non deve essere colta soltanto attraverso i sensi ma facendo ricorso alla memoria e all'intelletto, e come sostiene Eriugena attraverso un atteggiamento disinteressato. È chiaro che l'arte in questo periodo viene considerata con sospetto: un modo di vedere che diventa dominante nel corso del Medioevo. È molto interessante notare l'apparente affinità concettuale di questo approccio dell'Occidente cristiano con quello del mondo islamico della stessa epoca, che al contrario dell'Oriente cristiano rimane dubbioso rispetto alla natura delle immagini, tanto che affina un proprio registro artistico peculiare che anche quando contempla la riproduzione di esseri viventi – come nel caso delle miniature persiane – segue coordinate completamente differenti e raggiunge risultati del tutto distanti da quelli raggiunti sotto il dominio dell'Oriente cristiano. Si parla però di un'affinità apparente, perché in realtà il registro astratto dell'arte islamica, come si vedrà nei capitoli successivi, ha una natura diversa dal linguaggio trascendentistico dell'Occidente medievale⁵.

Nel corso del Medioevo, è soltanto con il sorgere della classe media urbana che la situazione per quanto riguarda l'assoluto dominio della chiesa sull'arte inizia a cambiare, e questo fenomeno inizia con la riurbanizzazione dell'Europa nel IX secolo. La nuova classe si affianca a quella feudale e a quella monastica, e comprende artisti – pittori, scultori, compositori, ecc – e dà origine a una nuova arte priva di quegli assoluti connotati trascendentisti della chiesa. Nel frattempo gli stati centralizzati dell'Europa moderna sono in corso di formazione e la Riforma – e il conseguente crollo della chiesa – è già iniziata. Le riflessioni estetiche vere e proprie cominciano a formularsi nel XII secolo, con la nascita dell'arte romanica e dell'arte gotica, portando al culmine l'estetica medievale nei secoli successivi. Ai fini della presente indagine è interessante sottolineare l'approccio dell'arte romanica alla rappresentazione della *realtà*; è chiaro che la tendenza al naturalismo e al positivismo è ancora lontana del pensiero di quest'epoca che mantiene saldi i suoi connotati teocentrici. Però tali connotati vengono espressi in una maniera differente, cioè attraverso il dominio di un canone rigorosamente basato su regole aritmetiche e geometriche. In quest'ottica l'arte romanica, senza nessuno scrupolo, adatta le figure umane alla forma di portali e capitelli, senza dare particolare importanza alla rappresentazione fedele di queste [figg.1-4]. In architettura, perciò, è la struttura a det-

5 Cfr. Capitolo 8. L'estetica occidentale e la modalità di visione del mondo musulmano



1. Autun Portale della chiesa di Saint-Lazare, XII secolo
Web. <http://nonsempreoliosutela.blogspot.it/2014/01/capitelli-romanici.html>



2. Concattedrale di Troia, XI-XII secolo
Web. <http://www.bluedragon.it/medioevo/romanico-tar.htm>



3. Il duomo di Santa Maria Assunta, Pisa, XI secolo

Web:https://it.wikipedia.org/wiki/Architettura_romanica_in_Italia#/media/File:Pise-Cathedrale.jpg



4. Basilica di Sant'Ambrogio, alcune ricostruzioni secondo schemi dell'architettura romanica, XI secolo

https://it.wikipedia.org/wiki/Architettura_romanica_in_Italia#/media/File:Milanoambrogio0002.jpg

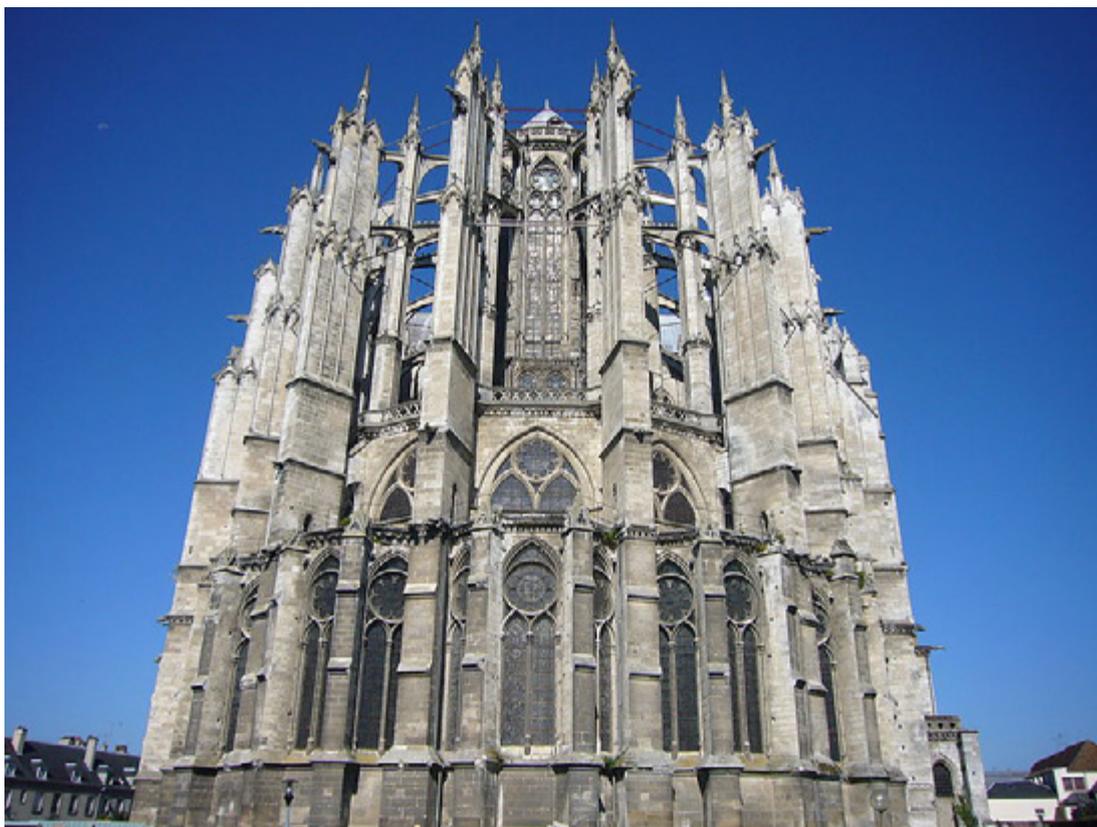
tare le forme, e la scultura resta assolutamente subordinata ad essa. Da questo punto di vista l'arte romanica è un'arte simbolica e non umanistica; un'arte che altera la *realtà*. L'arte gotica per tanti versi è la continuazione di quella romanica [figg.5-9]. I suoi tratti originali riguardano soprattutto la tecnica e una più forte e chiara espressione delle concezioni religiose e filosofiche attraverso le forme visibili, che sono espressioni tipiche nel XII e XIII secolo. I suoi connotati teocentrici sono chiaramente leggibili nell'abbandono delle proporzioni naturali in cerca di quelle ideali, aspirando a misure sovrumane, contemplando il divino come la matrice generatrice di ogni *realtà*, trascendente o temporale che sia. Di certo sarà il progresso tecnico a permettere la realizzazione di pareti sottili e proporzioni più slanciate, interni più vasti e l'adattamento delle volte a qualsiasi planimetria e non più alla sola forma quadrata. In questo modo l'animo trascendente del Medioevo trova un perfetto luogo di espressione nell'architettura gotica che è la pura manifestazione dell'anelito dello spirito verso l'alto. È l'epoca in cui il pensiero filosofico e religioso in Occidente cristiano indaga sulla possibilità di poter rappresentare Dio attraverso le sue opere, e ciò concede all'arte un ulteriore avvicinamento alla sua successiva transizione verso il naturalismo. Si tratta però di un naturalismo tipico medievale, che non ha molto in comune con quello antico dove la bellezza poteva essere sufficiente a se stessa; più che naturalismo è una sorta di realismo, un realismo in cui si cerca di rappresentare non soltanto la *realtà fisica* ma anche quella *spirituale*, uno sguardo in cui il valore simbolico è molto vivo e presente. E questa caratteristica è applicabile a tutte le arti di quest'epoca; la pittura e l'architettura si manifestano entrambe attraverso chiare espressioni simboliche, in quanto ogni loro elemento ha la qualità del simbolo, a partire dalla luce. Come sostiene Tatarkiewicz:

dall'antica concezione della bellezza puramente fisica e dalla concezione paleocristiana della bellezza puramente psichica, deriva questa concezione della bellezza psico-fisica. All'inizio le arti figurative medievali si erano allontanate dalla realtà, ma solo per ritornarvi, alla fine, dopo averla trasformata e spiritualizzata⁶.

Siamo nei secoli in cui l'architettura islamica ha raggiunto l'apice del suo linguaggio espressivo astratto nel territorio musulmano, soprattutto in quello iranico, quasi subito dopo l'invasione mongola. E nonostante si parli del valore simbolico attribuito alle unità formali, anche in quel contesto culturale e artistico i due tipi di simbolismo non sono essenzialmente coincidenti. Nell'Occidente cristiano è sempre fortemente presente un retaggio dell'antichità e la concezione dell'uomo come creazione a immagine e somiglianza di Dio, ma l'arte islamica, nonostante si fosse sviluppata in gran parte grazie all'eredità filosofica del mondo antico si è innestata su territori con una peculiare modalità

.....

6 Tatarkiewicz, W. History of Aesthetics, cit. Vol.II, cap.II



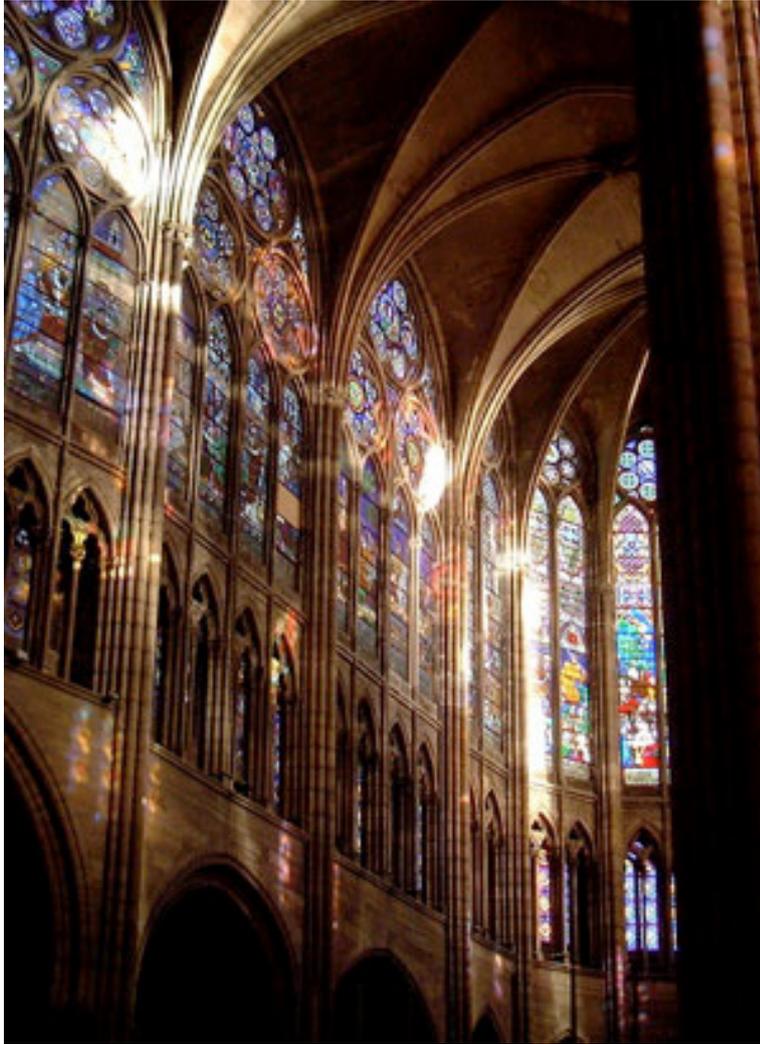
5. Cattedrale di Beauvais, XIII secolo

Web.https://it.wikipedia.org/wiki/Cattedrale_di_Beauvais#/media/File:Beauvais_1.JPG



6. Abbazia di Mont-Saint-Michel, XII-XIII secolo

Web.<http://www.goticomania.it/architettura-gotica/defnizioni-stile-gotico.html>



7. La Basilica Cattedrale di Saint-Denis, XII secolo

Web.<http://www.goticomania.it/architettura-gotica/origini-del-gotico.html>



8. Cattedrale di Beauvais, XIII secolo

Web.[https://it.wikipedia.org/wiki/Cattedrale_di_Beauvais#/media/File:Beauvais,_ath%C3%A9drale_Saint-Pierre_\(3\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Cattedrale_di_Beauvais#/media/File:Beauvais,_ath%C3%A9drale_Saint-Pierre_(3).jpg)



9. Cattedrale di Chartres, XI-XII secolo

Web. <http://nonsempreoliosutela.blogspot.it/2014/01/capitelli-romanici.html>

di visione⁷ che hanno rigettato alcune componenti di quest'immensa eredità, componenti che nell'Occidente cristiano, invece, hanno portato successivamente alla concezione dell'Europa moderna, o meglio nel nostro caso, alla nascita della Scienza moderna; una concezione del mondo che ha segnato per sempre il destino dell'immagine, e la relazione tra l'*arte* e la *realtà* nel mondo occidentale. Uno dei fenomeni particolarmente dimostrativi del Basso Medioevo che ha caratterizzato in parte questa differenza di approccio è il maturare di alcune distinzioni nell'ambito dell'arte: la più importante ai fini di questo nostro studio è quella tra l'armonia interiore (*compositio* o *formositas*) e l'ornamento esteriore (*ornamentum* o *venustas*)⁸. Quest'ultima, che comporta la dicotomia tra la bellezza della forma e quella del contenuto, è un genere di distinzione che non avviene mai nell'estetica islamica, dove la manifestazione esterna della forma e la sua dimensione intellegibile mantengono sempre la propria unicità, così da dar origine alla concezione di superfici architettoniche che possono essere definite *smaterializzate*, perché appunto vorrebbero guidare lo sguardo ad attraversare la soglia tra i due mondi⁹. È importante notare che nonostante nel Medioevo l'arte sia considerata soggetta a leggi universali, cioè quelle matematiche del mondo, gli schemi geometrici non compaiono mai in quest'arte in maniera astratta, come invece compaiono in piena espressione nell'arte e nell'architettura islamica [figg.10-13]. Gli edifici medievali non evocano una immediata e chiara forma geometrica, e nel tardo gotico è persino difficile individuare la struttura geometrica dietro la ricchezza delle elaborazioni della forma e della superficie. Ma come afferma Tatarkiewicz la geometria è in realtà presente ovunque:

gli storici dell'architettura rilevarono in un primo tempo nelle chiese medievali la presenza di una relazione fissa tra l'altezza e la larghezza della navata; successivamente si accorsero che anche le proporzioni della sezione orizzontale, della sezione verticale e di tutte e tre le dimensioni erano egualmente fisse; i campanili avevano le stesse proporzioni delle navate e i particolari più minuti, come i pinnacoli, i doccioni e i rosoni, avevano tutti le stesse proporzioni. Queste comparivano anche nelle arti applicate e venivano utilizzate nei disegni degli altari, dei fonti battesimali, degli ostensori, dei calici e dei reliquari...È stato detto, non senza motivo, che l'intera struttura di una cattedrale medievale può essere ricostruita sulla base delle proporzioni di un particolare qualsiasi¹⁰.

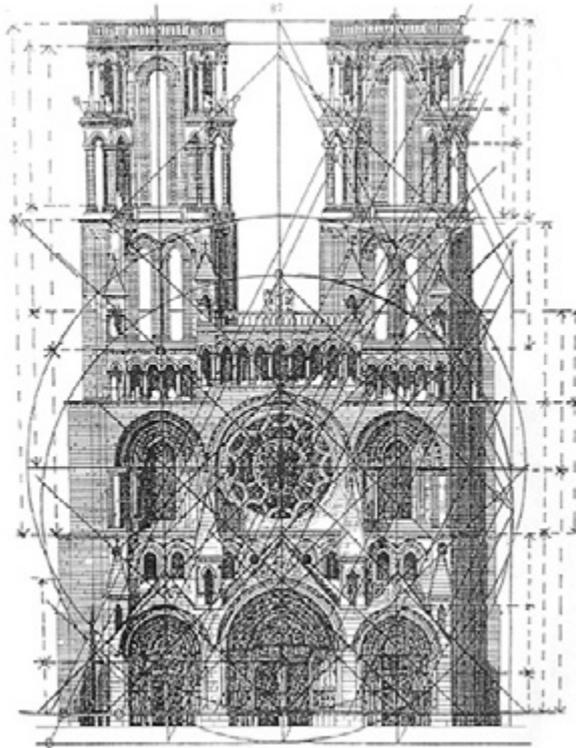
.....

7 Questa riflessione non si riferisce alla genesi dell'arte islamica che, come specificato nei capitoli precedenti, viene concepita soprattutto come frutto di un particolare atteggiamento nei confronti del mondo colmo di icone dell'Oriente cristiano, ma si vorrebbe portare l'attenzione al successivo sviluppo della stessa arte islamica e della sua modalità di visione, in totale sintonia con alcune culture che hanno abbracciato la nuova fede, come quella iranica, che aveva già affinato il proprio approccio alla realtà e la propria modalità di visione, in chiave astratta. Cfr. Ghirshman, Roman, Iran, 1951, Paris, Tr. It. La civiltà persiana, 1972, Einaudi

8 Cfr. Tatarkiewicz, W. History of Aesthetics, cit. Vol.II, cap.II

9 Cfr. Capitolo 10. L'arte e l'architettura islamica. Una lettura per elementi

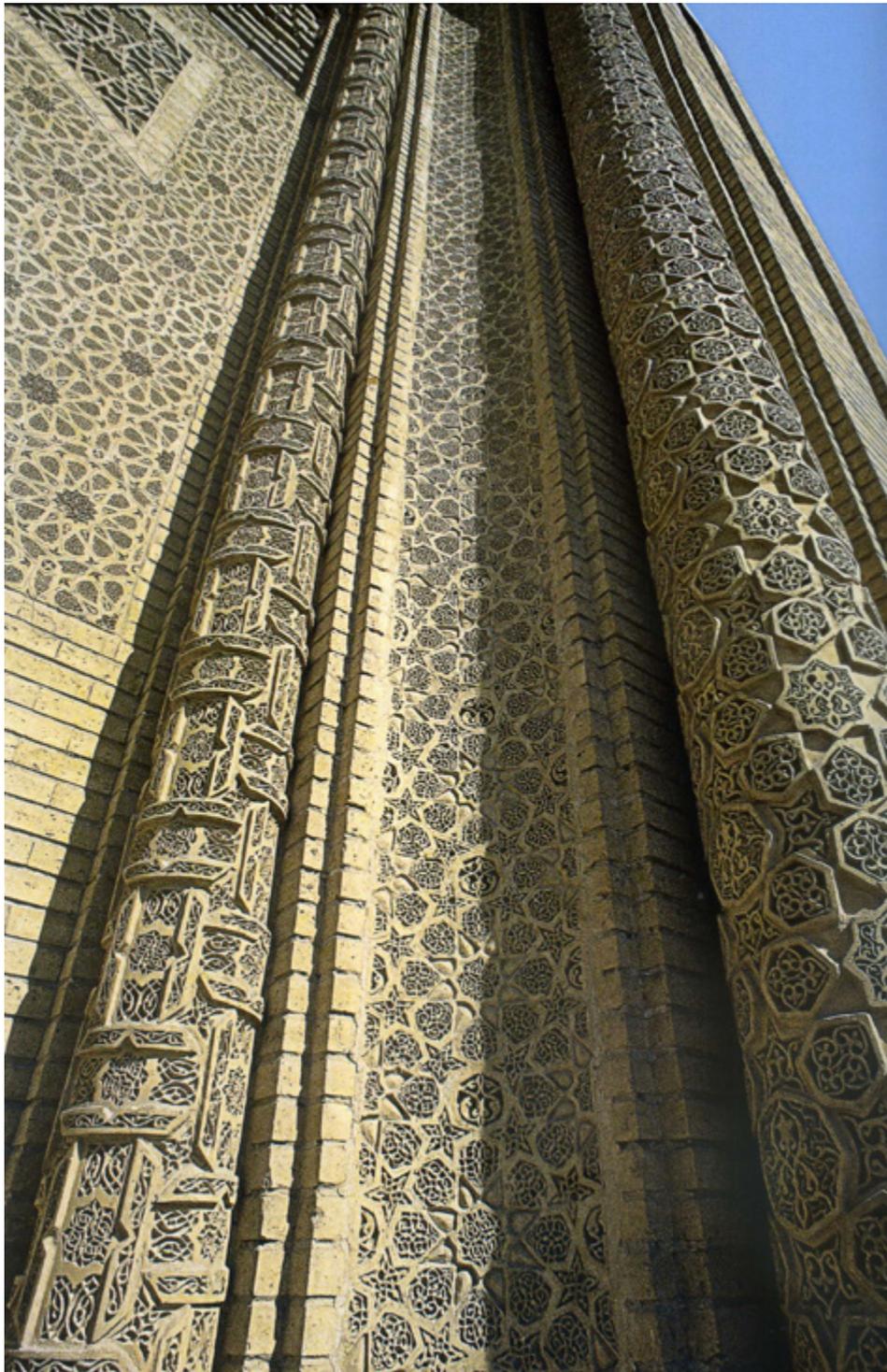
10 Tatarkiewicz, W. History of Aesthetics, cit. Vol.II, cap.II



10. Cattedrale di Laon, XII-XIII secolo
<http://www.didatticarte.it/Blog/?p=442>



11. Esempio di un palazzo abbaside, XII secolo, Baghdad
In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.66



12. Baghdad, XIII secolo

In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.69



13. Moschea di Tabriz, XII secolo, Iran

In "Blair, Sh., Bloom, M. The art and architecture of Islam 1250-1800, 1994, Yale University Press", P.42

Questo particolare approccio alla geometria, più come strumento che come riflesso della *verità*, ha le sue ragioni anche nella modalità in cui le scienze matematiche vengono trasmesse al Medioevo. In realtà in Occidente, fino al XII secolo le idee estetico-filosofiche platoniche nella loro accezione matematico-geometrica venivano applicate generalmente senza conoscerne le origini. Certamente l'opera di Vitruvio ha agevolato la trasmissione dei principi e dei metodi geometrici pitagorici al Medioevo, come per esempio la costruzione di un angolo retto senza l'uso di strumenti o altre tecniche simili, risolvendo molti aspetti pratici del mestiere dell'architetto e dell'artista, nel momento in cui gli architetti non avevano a disposizione che una semplice corda che fungeva da compasso. L'opera di Vitruvio in parte trasmette anche aspetti concettuali concernenti le scienze matematiche, attribuendo, per esempio, le ispirazioni di Pitagora alle muse, inducendo gli artisti medievali a cercare un significato più profondo nelle forme geometriche. Quindi il ricorso alla geometria non era solo per ragioni tecniche, ma anche per raggiungere le proporzioni perfette, però la geometria stessa era concepita sempre come uno strumento generatore. In questo periodo storico le proporzioni di quadrati e di alcuni triangoli erano considerate le più perfette, esattamente come tali proporzioni occupavano una posizione privilegiata nell'architettura di Vitruvio che aveva raccolto l'eredità dei pitagorici e di Platone restituendola al Medioevo. Ad ogni modo i principi matematici e geometrici e le loro applicazioni avevano un'accezione molto differente nel Medioevo rispetto al mondo antico; i Greci misuravano tutto e si basavano sulle vere proporzioni del corpo umano, mentre gli artisti medievali si basavano su norme e schemi, persino quando tali proporzioni non corrispondevano alla *realtà*. Quest'atteggiamento era dovuto al fatto che la matrice concettuale veniva considerata sempre di natura teocentrica, e ora, convinti del sostrato matematico del mondo, gli artisti cercavano di avvicinarsi alla bellezza e alla perfezione conformando l'arte a queste leggi universali per mezzo della geometria.

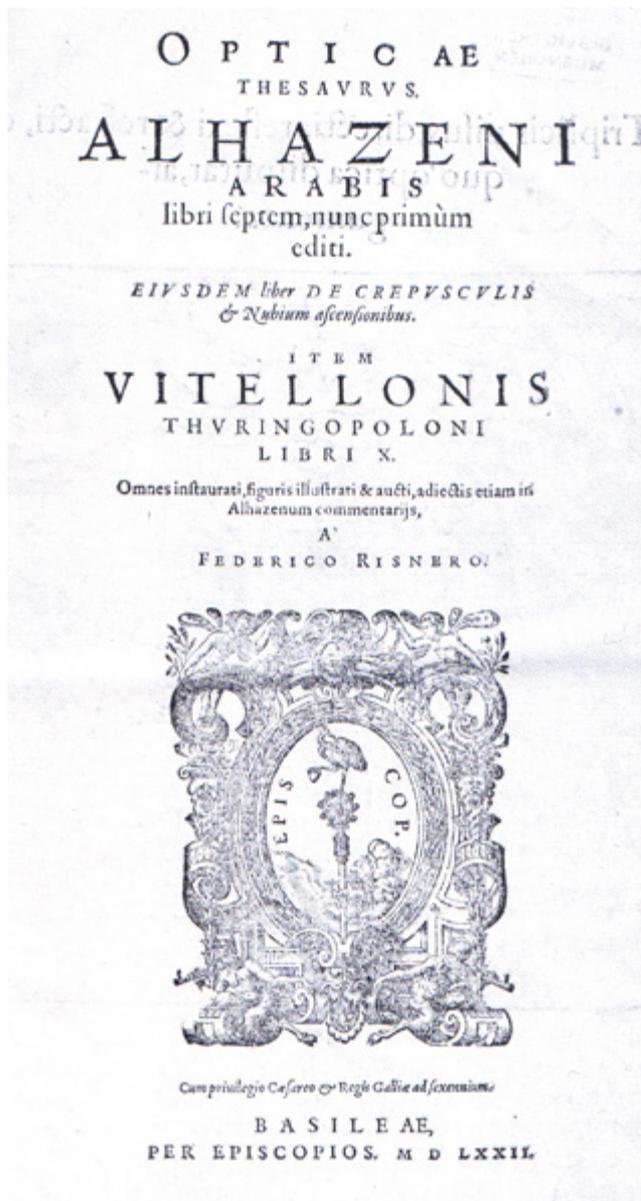
Successivamente, anche la filosofia scolastica, nata nel XIII secolo, nel suo tentativo di elaborare un sistema concettuale conforme al Cristianesimo tocca le teorie dell'estetica. È importante sottolineare che in quella fase storica Plotino non era ancora conosciuto e anche la conoscenza di Platone e Aristotele era piuttosto limitata; di Platone si conosceva il *Timeo*, mentre la *Poetica* di Aristotele non si conosceva affatto, e alcune idee di Platone erano note grazie al contributo di Basilio, Agostino e dello Pseudo-Dionigi. Il XIII secolo però è il secolo in cui la relazione tra l'aspetto visibile e la dimensione intellegibile dell'arte subisce dei particolari e fondamentali mutamenti che raggiungeranno l'apice nell'Umanesimo; si inizia a considerare l'oggetto da un duplice punto di vista, sia oggettivo sia psicologico. Alla metà del XIII secolo una scolastica basata su Aristotele si affianca a quella tradizionale proveniente dalle idee di Scoto Eriugena e Agostino, che a sua volta rende la sua lettura di Platone. La forte tendenza verso l'empirismo aristotelico inizia a denotarsi soprattutto in Tommaso d'Aquino che porta all'instaurarsi di un nuovo equilibrio tra questi due generi di bellezza. Negli studi di Tommaso la percezione continua ad avere una doppia accezione, cioè sia visiva sia intellettuale, ma è l'esperien-

za della bellezza che inizia ad emergere in maniera preponderante. È riscontrabile in lui un graduale slittamento dall'idea platonica del bello verso l'empirismo aristotelico. Il concetto del bello nella visione di Tommaso si allontana dalla metafisica e dal trascendentismo, mantiene le sue qualità oggettive, ma viene legato al soggetto attraverso l'esperienza estetica, senza la quale il bello non può essere fruito. Per lui l'oggetto percepito viene assimilato dal soggetto percipiente. La giusta proporzione, quindi, per lui non è una sola e non è puramente aritmetica ma possiede anche aspetti qualitativi, oltre a quelli quantitativi. Le riflessioni di Tommaso sull'estetica non sono state raccolte da lui sotto forma di uno specifico volume ma compaiono nell'ambito di altri argomenti specificamente trattati da lui, come le origini e il fine del bello e del bene. È di notevole importanza il fatto che lui attribuisca la bellezza sia all'essenza delle cose sia alla loro apparenza. L'arte per lui resta un'imitazione della natura, non solo nella sua apparenza ma anche nel suo modo di operare. Inoltre, contemplando il fine di ogni produzione artistica nel prodotto finale egli predilige le arti funzionali rispetto a quelle decorative. Le idee di Tommaso costituiscono l'espressione più matura del Medioevo. La sua estetica è considerata aristotelica perché ispirato dall'empirismo di Aristotele e dalla sua tendenza verso il concreto. Il suo merito infatti è di aver maturato un sistema di pensiero che prende in considerazione la manifestazione fisica della bellezza nonostante il trascendentismo medievale. In questa direzione è di notevole importanza anche il contributo di altri filosofi del tardo XIII secolo come Bacone¹¹ e Witelo¹², che appartengono alla corrente empirica dell'estetica e non a quella scolastica. Il contributo di Witelo è particolarmente interessante perché ha introdotto per la prima volta in Occidente gli studi dello scienziato e matematico arabo Alhazen sull'ottica e la sua opera più eminente, *Perspectiva* [fig. 14]. Si può ipotizzare che l'effettivo passaggio verso l'osservazione empirica alla fine del Medioevo sia avvenuto con l'introdursi di quest'opera in Occidente. Dal corso degli eventi e il loro intreccio nella storia della scienza e della cultura, possiamo dedurre che ciò che mancava al Medioevo in Occidente per poter formulare in codice scientifico la rappresentazione prospettica e dare il via al naturalismo nella sua piena espressione erano le cognizioni matematiche. E queste conoscenze sono state trasmesse al mondo occidentale grazie all'enorme contributo del mondo islamico in campo scientifico. L'aspetto estremamente interessante di questo fenomeno consiste nel fatto che l'esito dei minuziosi studi di Alhazen sull'ottica, esito basato su principi matematici decisamente innovativi per l'epoca, si è sviluppato in modo del tutto inaspettato in Occidente, preparando il terreno per un filone di pensiero antropocentrico che si discostava del tutto dalla sua filosofia ottica originaria. Questo fenomeno si può comprendere meglio alla

.....

11 Ruggero Bacone (1214 circa – 1294), è stato un filosofo, scienziato, teologo ed alchimista inglese. Come filosofo della Scolastica, ha dato grande importanza alle osservazioni dei fatti e va considerato come uno dei padri dell'empirismo.

12 Erazmus Ciolek Witelo (1230 circa – post 1280/ante 1314), è stato un monaco, matematico, fisico, filosofo e teologo polacco. La sua nota opera, *Perspectiva*, redatta in dieci volumi si basava in larga parte sul lavoro dello scienziato e matematico arabo Alhazen che nel X secolo ha scritto il suo notevole trattato sull'ottica, tradotto con il termine *Persectiva* in Occidente nel XII secolo. Questi studi hanno avuto una profonda influenza su studiosi successivi come Keplero.



14. Alhazen, *Opticae Thesaurus* (Basilea 1572). Frontespizio. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Sig. Res 2 Math. A.7a. In "Belting, Hans, Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"

luce del fatto che quest'opera per lungo tempo è rimasta circoscritta nel campo della scienza, senza comparire in studi di altro genere, come quelli di natura culturale. Perciò questo testo è stato interpretato e adottato come uno strumento puramente scientifico, che visto il suo approccio empiristico all'indagine sulla visione e sull'atto visivo ben si adattava allo spirito preponderante dell'epoca in Occidente.

La questione cruciale a questo punto ritorna ad essere la stessa sollevata nell'antichità, con Platone, e cioè il rapporto dell'*arte* con la *verità*, ma attraverso un nuovo approccio, difficilmente confutabile a livello razionale, perché basato su assunti matematici e ricerche empiriche che insieme segnano la fine dell'estetica scolastica nel XIV secolo e la comparsa della filosofia rinascimentale. A questo punto, come si vedrà nei capitoli successivi, la cesura tra la modalità di visione tra il mondo musulmano e l'Occidente è definitiva, e i suoi connotati arrivano fino ai giorni nostri.

8. L'estetica occidentale e la modalità di visione del mondo musulmano

Come anticipato, i postulati indispensabili alla formazione di una *teoria della visione* nella storia della scienza sono giunti in Occidente nel Medioevo e sono venuti alla luce in modo tardivo, soltanto agli albori del Rinascimento. Il notevole studio sull'Ottica di Alhazen arriva in Occidente nel Medioevo, attraverso le traduzioni in latino del suo grande trattato in materia, *Perspectiva*. Ai fini di questo studio, è di particolare interesse il contributo culturale di quest'opera, che riguarda proprio gli aspetti non assimilati dal pensiero umanistico, che si è interessato invece particolarmente dei contributi scientifici e delle osservazioni empiristiche di questo testo per quanto concerne il calcolo matematico dell'ottica. Secondo Tatarckiewicz, si tratta dell'epoca in cui inizia a manifestarsi l'esigenza di indagare la "verità artistica", un concetto che non compare mai nel clima fortemente teocentrico del Medioevo prima del XIII secolo:

nel Medioevo giacché il mondo era considerato perfetto, si giunse alla naturale conclusione che il compito più degno per l'artista era quello di rappresentare il mondo. Secondo la teoria medievale dell'arte, ogni deviazione dal vero è ingiustificata: tuttavia, dal momento che l'artista deve rappresentare il mondo spirituale, egli deve spiritualizzare, idealizzare e deformare il mondo sensibile. Inoltre, poiché la verità, nel senso medievale, è universale, l'artista non deve avere alcuno scrupolo di generalizzare e perciò schematizzare le forme del mondo: nello spirito della filosofia del tempo, queste forme vengono sostituite da segni, cifre e simboli. Perciò, l'arte figurativa medievale oscilla tra un realismo radicale e un idealismo altrettanto radicale e, per quanto gli artisti si attenessero fondamentalmente a un'unica teoria dell'arte, la loro arte assunse forme differenti¹.

Questa indagine, al pari dello studio del pensiero scientifico, mette in evidenza il modo di concepire la *verità* e il tipo di ricerca svoltasi in merito in entrambe le culture, nella cruciale fase storica alla fine del Medioevo. Si tratta di un genere di studio che, visto il profondo e inestricabile legame tra l'arte e la matematica, dovrebbe essere considerato parte integrante e inseparabile di quello rivolto propriamente all'arte e all'estetica.

Commentando l'opera dal punto di vista concettuale nell'ambito della cultura visiva, si riscontra come in primo luogo essa si concentri sull'indagine riguardante le attitudini e le facoltà necessarie alla visione delle forme. Secondo questi studi, alcuni fenomeni del mondo visibile, come la luce e il colore, vengono colti attraverso le impressioni visive, mentre queste stesse impressioni si ritengono manchevoli nella percezione della forma, in quanto la percezione della forma è considerata una percezione di genere complesso.

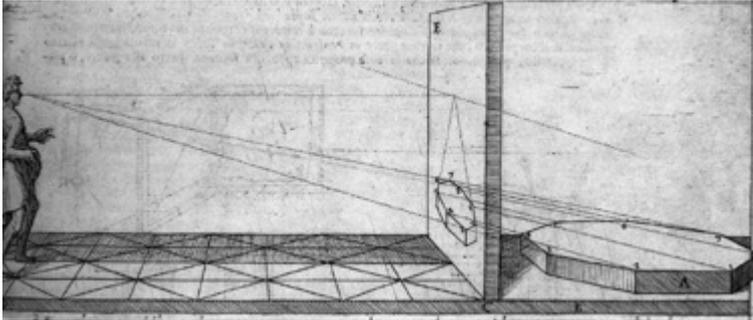
.....

1 Tatarckiewicz, W. History of Aesthetics, 1970, Warszawa. Tr. It. Storia dell'estetica, 1979, Giulio Einaudi Editore, Vol. II, cap II

Le forme per essere percepite richiedono altre facoltà oltre a quella delle impressioni sensibili. Perciò la conoscenza del mondo necessita di un approccio più complesso. La percezione quindi si differenzia dalle impressioni sensibili e viene considerata un atto che richiede la facoltà di giudizio e di distinzione, e lavora sulla base del materiale precedentemente acquisito dalla mente, cioè la percezione fa ricorso al contenuto della memoria che racchiude sia immagini individuali sia quelle generiche. Questo giustifica il fatto che l'uomo è in grado di riconoscere anche le forme che percepisce parzialmente. Alhazen sostiene che l'uomo non è cosciente di questo complesso funzionamento della sua mente perché è un processo molto rapido. Alhazen, e successivamente Witelo, sostengono che la percezione può non essere sempre veritiera, perché per esserlo si devono verificare una serie di condizioni. Quindi è chiaro che per loro la conoscenza può avvenire mediante l'esperienza. Il diverso atteggiamento dello scienziato arabo si manifesta proprio in questo punto: per lui l'indagine sulla coerenza dell'esperienza non rientra nel campo degli studi matematici e ottici ma di quelli puramente concettuali, mentre Witelo prende in esame gli aspetti mutevoli, relativi e soggettivi dell'esperienza. Tuttavia Witelo riconosce l'esistenza dell'errore estetico ma lo attribuisce a fattori sfavorevoli come l'inadeguatezza dell'illuminazione e delle dimensioni dell'oggetto, della distanza e della posizione dell'osservatore, o di qualche deficit del suo apparato oculare. L'estetica di Witelo quindi è già un'estetica rinascimentale in quanto non è un'estetica della trascendenza ma un'indagine volta a derivare le sue leggi dall'uomo e a legare inestricabilmente la percezione al soggetto e alle sue facoltà.

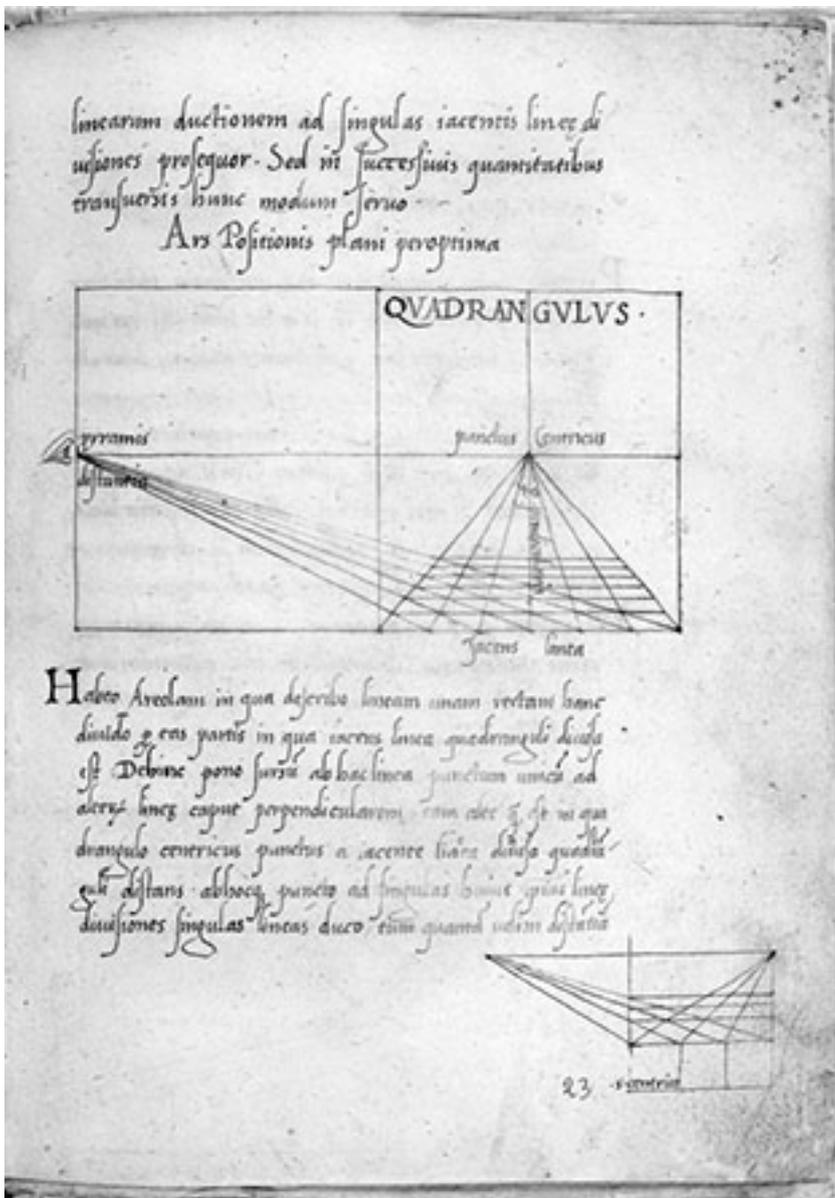
Alhazen non si sofferma sulle sfumature della coerenza dell'esperienza visiva, perché in realtà il suo studio aveva tutt'altre fondamenta: nella teoria della visione maturata nel mondo musulmano non esisteva nessuna immagine, ma soltanto la luce. Le immagini erano delle proiezioni mentali della *realtà*, che essendo di natura incerta e dall'esito sempre aperto, non potevano prendere forma o essere rappresentate, né duplicate per mano dell'uomo; l'immagine visiva è un'immagine mentale attraverso cui vediamo, e non un'immagine posta davanti ai nostri occhi per essere vista.

Dall'acquisizione dello studio matematico dei raggi visivi alla codificazione del metodo prospettico il passo è piuttosto breve: in poche parole il Rinascimento, attraverso la prospettiva, traspone nel quadro lo sguardo umano, il soggetto che guarda, attribuendogli una posizione privilegiata e unica nella storia; una raffigurazione delle cose, non come sono in *realtà* ma come vengono percepite dai nostri occhi, rappresentando simbolicamente lo *spazio* su due dimensioni; *guardiamo un piano e vediamo uno spazio*. L'immagine quindi si lega a un osservatore [figg.1-2]. Un'invenzione che ha dovuto attendere il raggiungimento delle indispensabili cognizioni matematiche — trasmesse all'Occidente dai matematici musulmani — e la loro sedimentazione nel clima antropomorfo dell'età dell'Umanesimo. La prospettiva rappresenta un nuovo concetto di spazio, e per fare ciò propone il concetto dell'*orizzonte* e del *punto di fuga* [fig.3]. Il punto di fuga si colloca sulla linea dell'orizzonte e diventa un luogo simbolico per eccellenza, dove l'*osservatore*



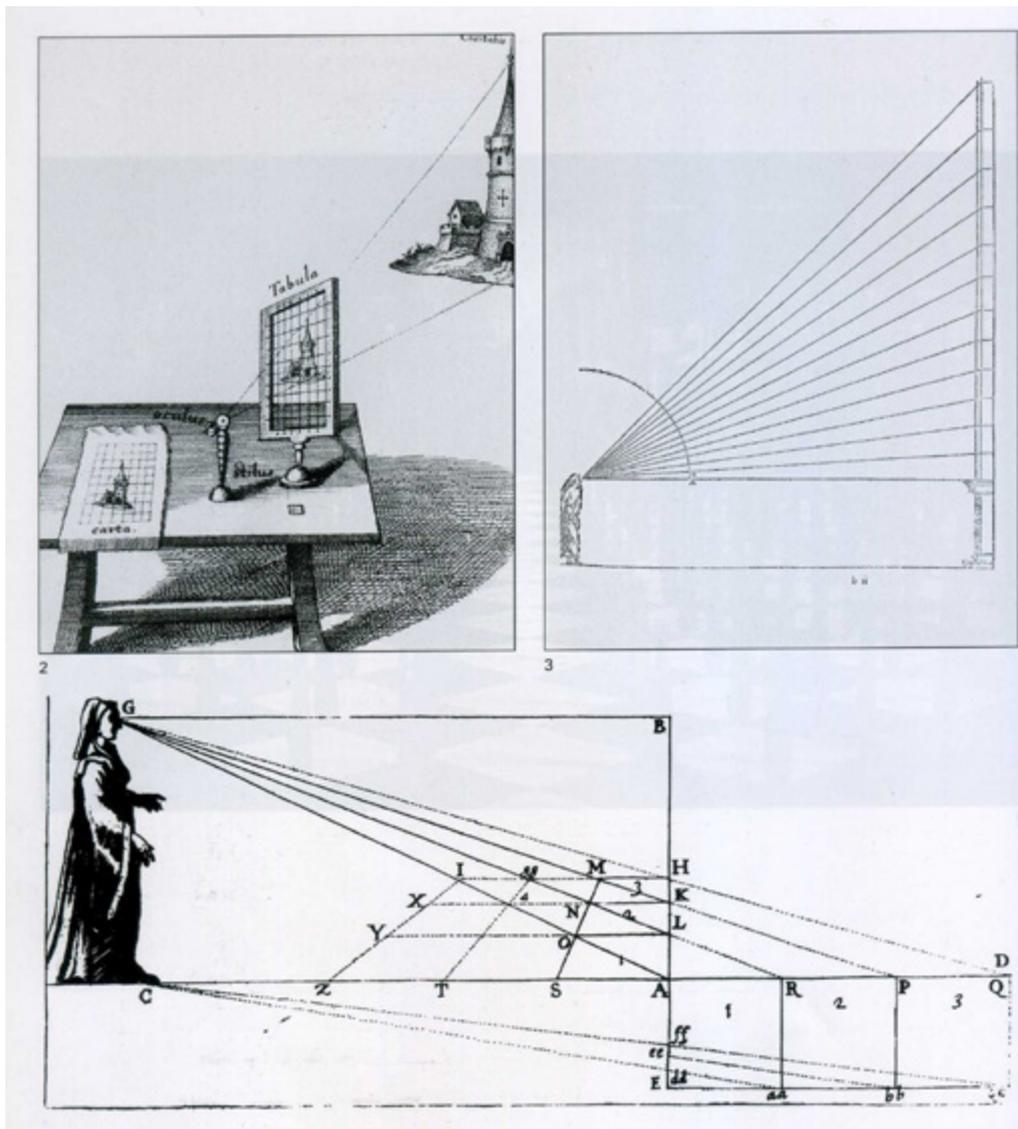
1. Jacopo Barozzi da Vignola, diagramma della prospettiva.

Web. http://www.wga.hu/html_m/v/vignola/perspect.html



2. Leon Battista Alberti, diagramma della prospettiva.

Web. <http://pballew.blogspot.it/2017/02/on-this-day-in-math-february-18.html> 3. Belting



3. Collocazione dei punti di fuga sulla linea dell'orizzonte.

In "Belting, Hans, Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"

ha esperienza di sé proprio là, dove non è; corrisponde allo zero e al suo ruolo nella matematica secondo la quale è un numero soltanto in quanto non numero. Un numero rifiutato dalla Chiesa, che era riuscito ad uscire dal confine del mondo musulmano soltanto nel XIII secolo con la nascita del capitalismo mercantile. E così grazie ai precisi calcoli matematici è divenuto possibile ottenere il punto in cui il mondo si trasforma in un'immagine. Come sostiene Belting

il Rinascimento volle risolvere il conflitto tra il punto di vista astratto e il corpo reale mediante il punto di fuga, che stabilizza lo sguardo nel punto di vista. Il punto di fuga rappresenta l'osservatore nell'immagine, in quanto gli disvela in essa un luogo simbolico. Nel punto di fuga i raggi visivi convergono all'orizzonte, come sul fronte opposto, cioè davanti all'immagine, avviene nel punto di vista, che la geometria prospettica ha costruito in modo da collocare davanti ai due occhi².

Quindi il punto di fuga, avendo una natura puramente geometrica, esiste soltanto nello sguardo e non nel mondo.

In architettura, ampliando il concetto di immagine fino a includervi anche lo spazio, si arriva a concepire lo spazio come immagine, cioè lo spazio progettato per uno sguardo che lo trasforma in immagine. La questione essenziale perciò è *commensurare* ogni cosa terrena e creare — o meglio scoprire — rapporti di misura universale. Siamo così di fronte a un nuovo modo di concepire il mondo che si manifesta perfettamente nell'atto della trasformazione della cultura visiva occidentale. Si ha la concezione che la configurazione della perfezione divina sia basata sulle scienze matematiche. Come è stato visto precedentemente, in Occidente questa definizione geometrica di Dio ha radici lontane che risalgono alla tradizione greca e la ricerca filosofica sull'estetica e sui modi di rappresentare la *realtà* attraverso l'arte. Il lungo percorso compiuto dalle due culture alla ricerca della geometria del divino le differenzia radicalmente sia nel metodo sia nei risultati. In Occidente siamo di fronte a un movimento profondamente antropocentrico che liberandosi dal teocentrismo del secolo passato lega lo sguardo all'osservatore e lo spazio alla posizione del corpo umano. Secondo Rudolf Wittkower il motivo della diffusione della pianta centrale nel Quattrocento è la coscienza acquisita attraverso un nuovo atteggiamento scientifico verso la natura che ha considerato l'architettura una scienza matematica per eccellenza;

Cristo come essenza di perfezione e di armonia sostituì il Cristo che aveva sofferto per l'umanità sulla croce³.

.....

2 Belting, Hans, *Florenz und Bagdad*, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. *I canoni dello sguardo*, 2010, Bollati Boringhieri. Introduzione

3 Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1962, London, Tr. It. *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, 1964, Einaudi

In questo modo la pianta centrale sostituisce la chiesa *in modum crucis*. Questa interpretazione neoplatonica dell'universo costituisce la base del programma della chiesa ideale nel Rinascimento, nonostante l'accusa che le veniva rivolta di voler reincarnare le forme pagane dell'antichità. E così l'interpretazione matematica del cosmo si manifesta nelle chiese a pianta centrale come l'espressione più appropriata del divino. I grandi personaggi del Rinascimento, con in testa Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci, danno vita alla concezione matematica dell'architettura, considerando la prospettiva una chiave universale dell'interpretazione scientifica dello spazio [figg.4-5]. Leon Battista Alberti espone il primo programma della chiesa ideale del Rinascimento nel *De re aedificatoria*, il primo trattato architettonico del periodo. Le nuove figure fondamentali da lui proposte sono tutte determinabili in base al cerchio e vengono arricchite per mezzo di cappelle. Perciò è implicita la sua propensione per la forma circolare anche se questo non viene formulato in modo esplicito nel trattato. Parliamo di edifici religiosi perché ancora nell'età dell'Umanesimo l'armonia universale veniva concepita soprattutto al servizio della religione e non esistevano contraddizioni tra le due sfere. La concezione planimetrica centralizzata si ispirava agli edifici, in particolare ai templi. Infatti Alberti, riprendendo i principi dell'architettura sacra riferiti alla chiesa paleocristiana, giustifica la sua propensione per il ritorno alle forme dei templi antichi [fig.6]. Come afferma Wittkower, la predilezione per la forma circolare nella rappresentazione del divino passa da Vitruvio e attraversa l'intero Cinquecento per arrivare a Palladio:

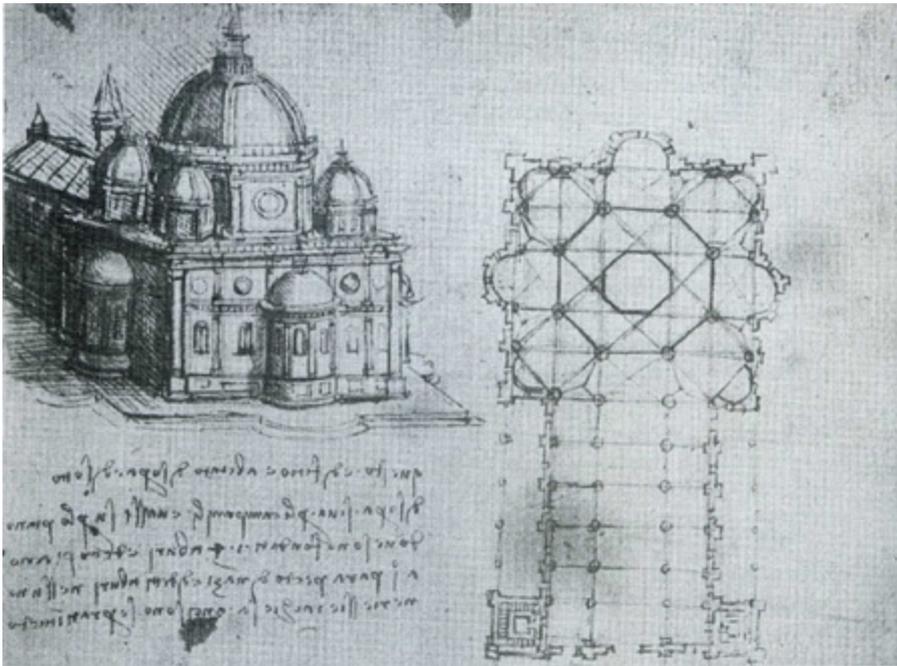
essendo essa da un solo termine rinchiusa, per quale non si può ne principio, ne fine trovare, nell'uno dall'altro distinguere: et havendi le sue parti simili tra di loro, e che tutte partecipano della figura di tutto; e finalmente ritrovandosi in ogni sua parte l'estremo egualmente lontano dal mezzo; è attissima a dimostrare la Unità, la infinita Essenza e la Uniformità, et la Giustitia di Dio⁴.

E così per lui la divinità si rivela nella pianta centralizzata con il cerchio come forma di perfezione assoluta. Alberti considera tempio e basilica intimamente connessi tra loro, come sede del divino e della sua giustizia, preservando però la *bellezza* sublime soltanto al tempio, per il quale descrive delle caratteristiche e proporzioni ben precise nel suo trattato. Come sostiene Wittkower

secondo la ben nota definizione matematica albertiana, fondata su Vitruvio, la bellezza consiste nell'integrazione razionale delle proporzioni di tutte le parti di un edificio, in modo che ciascuna di esse abbia dimensioni e forma assolutamente definite, e nulla possa essere aggiunto o rimosso senza distruggere l'armonia dell'insieme⁵.

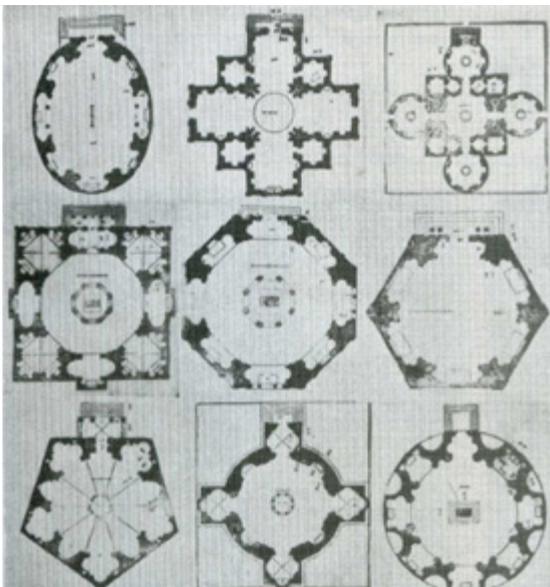
.....
4 Ibid.

5 Ibid.



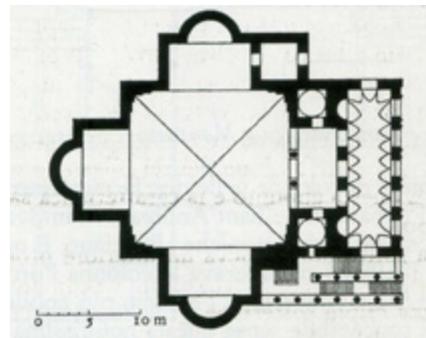
4. Leonardo da Vinci, progetto per una chiesa a pianta composita.

In "Wittkower, Rudolf, Architectural Principles in the Age of Humanism, 1962, London, Tr. It. Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo, 1964, Einaudi"



5. Sebastiano Serlio, esempi di chiese a pianta centrale.

In "Wittkower, Rudolf, Architectural Principles in the Age of Humanism, 1962, London, Tr. It. Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo, 1964, Einaudi"



6. Leon Battista Alberti, pianta di San Sebastiano a Mantova.

In "Wittkower, Rudolf, Architectural Principles in the Age of Humanism, 1962, London, Tr. It. Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo, 1964, Einaudi"

Quindi Alberti descrive la sua concezione della legge universale dell'armonia attraverso proporzioni matematiche ben precise tra le diverse parti di un edificio, proponendo gli schemi geometrici come un valore assoluto. Secondo Wittkower, il Rinascimento con il suo fulcro basato sull'antropocentrismo riporta gli architetti a Vitruvio e alle sue proporzioni basate sul corpo umano da applicare agli edifici sacri:

con la rimessa in luce rinascimentale dell'interpretazione matematica greca di Dio e del mondo, rafforzata inoltre dalla certezza cristiana che l'uomo, immagine di Dio, racchiuda le armonie dell'universo, la figura vitruviana inscritta in un quadrato e in un cerchio divenne simbolo della corrispondenza matematica tra microcosmo e macrocosmo⁶.

Lo schema dell'uomo vitruviano, inscritto nel cerchio e nel quadrato con gambe e braccia allargate, viene poi riproposto nel codice di Francesco di Giorgio Martini, nei disegni di Leonardo e nelle illustrazioni di Cesariano [figg. 7-9];

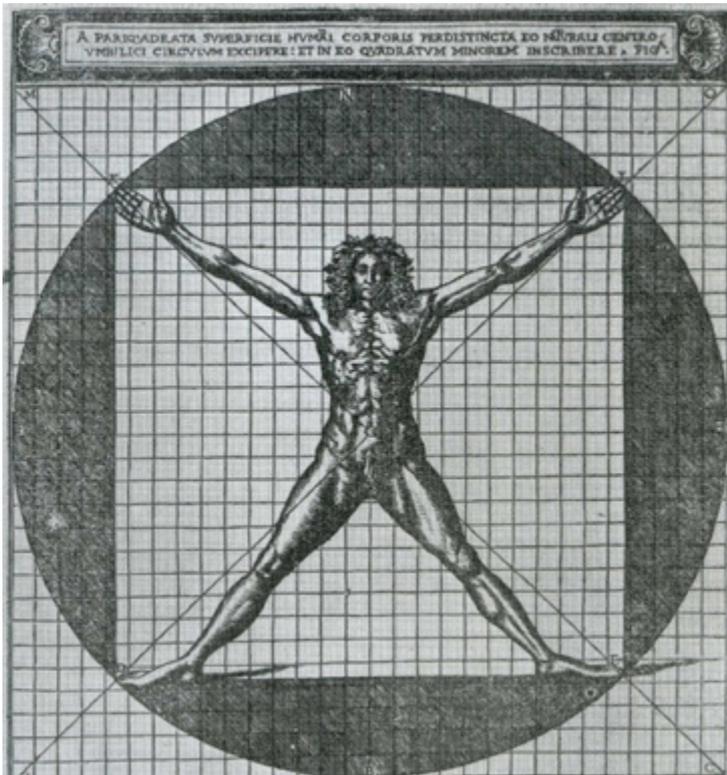
per mezzo della figura di Vitruvio è possibile commensurare ogni cosa terrena; e il termine commensurare implica la misura universale, l'armonia⁷.

Nascono studi articolati sulle proporzioni universali nelle tre dimensioni basati sulla concezione pitagorica della misurazione spaziale dei toni; entrano nell'architettura le proporzioni musicali sotto il misticismo numerico del secolo precedente con gli studi di Filippo Brunelleschi sugli accordi musicali, le proporzioni musicali albertiane e il sistema proporzionale di Palladio in cui la ricerca del *commensurabile* raggiunge il suo apice. Alla ricerca delle proporzioni universalmente valide, si ritengono validi e armonici i risultati ottenuti dall'unione tra l'arte e le scienze matematiche.

Il Rinascimento afferma così i suoi principi, nella tensione verso l'armonia assoluta e nel continuo riferirsi all'uomo, rintracciabile ancora una volta nel concetto della prospettiva; si tratta di una cultura dello sguardo che rappresenta il rapporto tra l'anima e Dio attraverso il mondo corporeo e visibile, con il soggetto umano portato all'interno del quadro e con il rispecchiarsi dell'armonia dell'universo basato sulle leggi matematiche immutabili nel tempio terreno di Dio: *tutto è numero*, l'affermazione attribuita a Pitagora che compare anche nell'Antico Testamento. Ma nonostante la chiara tendenza a decifrare e rappresentare il divino attraverso la ricerca delle leggi universali, siamo sempre lontani, su questo punto, dalla filosofia del mondo islamico, la quale, attenendosi alle scienze matematiche, intraprende un percorso del tutto differente che, sottraendo il trascendente alle leggi dello sguardo terreno, bandisce qualsiasi tipo di geometria della rappresentazione, identificabile come inganno e inclinazione all'idolatria.

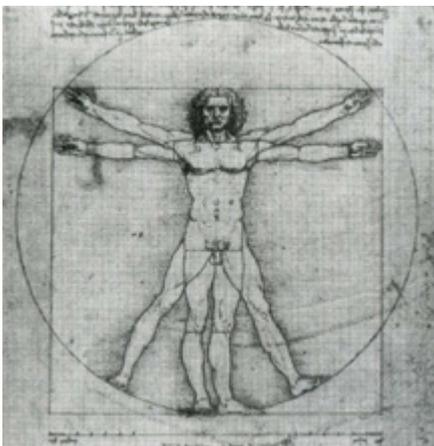
.....
6 Ibid.

7 Ibid.



7. Cesare Cesariano, Figura vitruviana.

In "Wittkower, Rudolf, Architectural Principles in the Age of Humanism, 1962, London, Tr. It. Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo, 1964, Einaudi"



8. Leonardo da Vinci, Figura vitruviana.

In "Wittkower, Rudolf, Architectural Principles in the Age of Humanism, 1962, London, Tr. It. Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo, 1964, Einaudi"



9. Francesco di Giorgio, Figura vitruviana.

In "Wittkower, Rudolf, Architectural Principles in the Age of Humanism, 1962, London, Tr. It. Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo, 1964, Einaudi"

Come sostiene Belting

l'immagine del mondo che sottende le due culture trova espressione nel loro diverso rapporto con lo sguardo e con l'occhio, i quali costituiscono un'unità soltanto in Occidente⁸.

L'invenzione della prospettiva viene attribuita a Filippo Brunelleschi che ne verifica e definisce il metodo attraverso due esperimenti spaziali a Firenze con l'aiuto del principio ottico dello specchio [fig.10]. È un fatto interessante come gli studi matematici di Alhazen sull'ottica siano partiti proprio dal calcolo delle rifrazioni e riflessioni della luce dalla superficie dello specchio che per secoli era stato considerato luogo di illusione e perdizione. Mentre la teoria ottica maturata nel mondo musulmano concepisce riflesso e rifrazione come realtà ottiche e l'immagine come un'entità puramente mentale non raffigurata, il Rinascimento introduce la visione prospettica come *specchio dello sguardo sul mondo*; il dipinto prospettico è concepito come proiezione all'esterno dell'immagine visiva che si forma nell'occhio umano. Circa cent'anni prima dell'invenzione della prospettiva lineare, Giotto la anticipa introducendo la nuova sintassi della pittura per creare una *situazione spaziale* attraverso una sorta di prospettiva naturale ed empirica. È in Giotto che la forma visiva inizia a separarsi dalla *realtà* fisica che mostra perché si è liberi dall'obbligo di raccontare; Giotto si concentra ora sullo sguardo in sé. Si tende quindi ad avvicinarsi alla simulazione dell'angolo visivo di un ipotetico osservatore. Ma le regole prospettiche fisse alla base della pittura, grazie alle quali i pittori cominciano a simulare su basi matematiche il processo visivo dell'osservatore, nascono solo nel secolo successivo. Il mito della *commensurabilità* sbarca dalle scienze matematiche nella pittura per raggiungere il suo massimo nei precisi calcoli e schemi numerici di Piero della Francesca [figg.11-13]. Come sostiene Wittkower

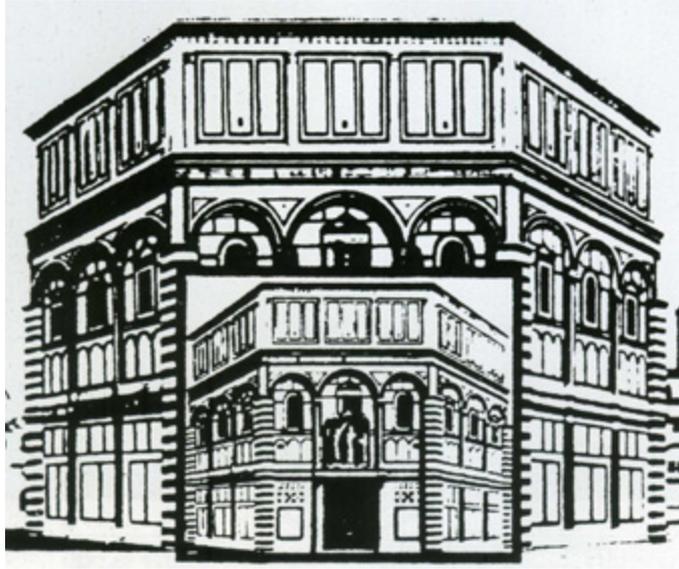
quindi la prospettiva è divenuta l'espressione di un pensiero antropocentrico liberatosi dall'immagine teocentrica del mondo, propria del Medioevo. Il Rinascimento in questo modo celebra il soggetto umano come individuo in due modi: mediante il ritratto e mediante lo sguardo, che nell'immagine ritrova se stesso. Entrambi attribuiscono nell'immagine una presenza simbolica alla figura umana: nel ritratto essa appare con il proprio volto, nell'immagine prospettica con lo sguardo che rivolge al mondo. Prospettiva e arte del ritratto sono entrambe forme simboliche⁹.

La costruzione dello spazio visivo prospettico viene simulata dalla *piramide visiva*; il vertice è ipotizzato nell'occhio e rimane un punto geometrico — visto che in realtà guardiamo con due occhi —. La sezione invece — intesa come superficie del quadro — può

.....

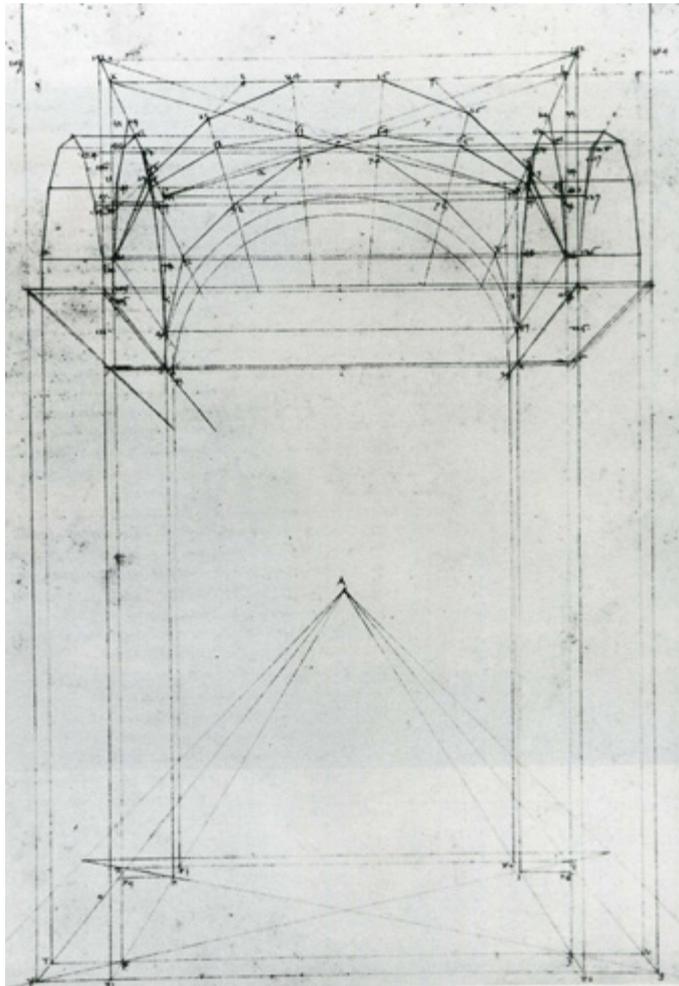
8 Belting, Hans, Florenz und Bagdad, cit.

9 Wittkower, Rudolf, Architectural Principles in the Age of Humanism, cit.



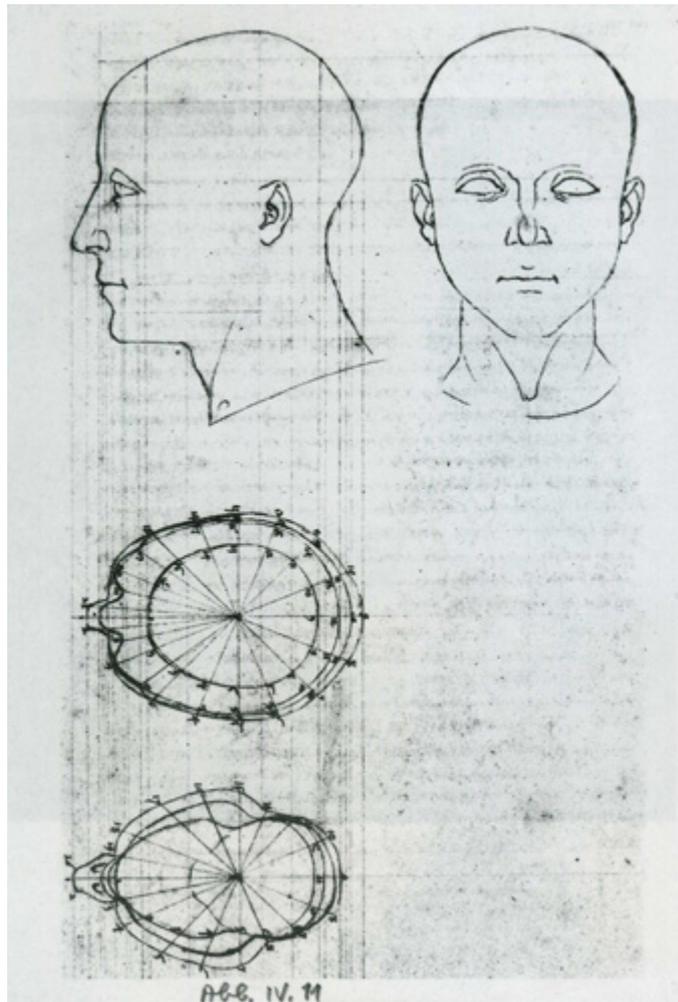
10. Prima dimostrazione della prospettiva compiuta da Brunelleschi. Sullo sfondo, il Battistero di Firenze; al centro, l'immagine specchiata. Schema da Rotman 1987.

In "Belting, Hans, Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"

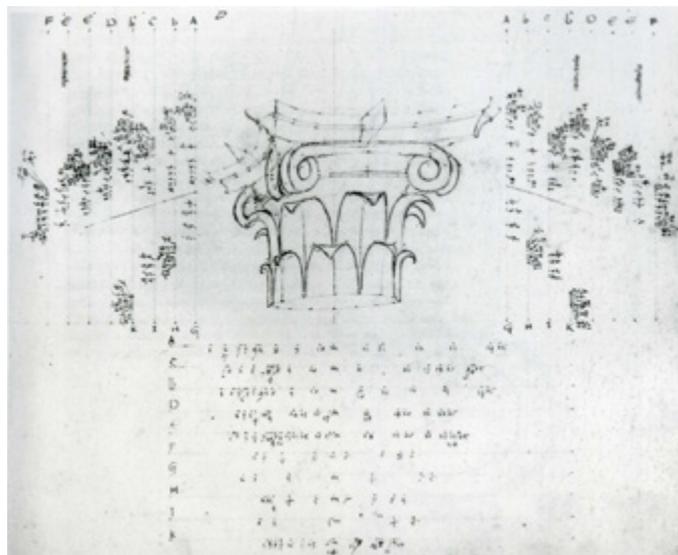


11. Piero della Francesca, De prospectiva pingendi, volta a crociera. Da Massey, 2003.

In "Belting, Hans, Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"



12. Piero della Francesca, De prospectiva pingendi, testa di uomo. De la perspective.
 In "Belting, Hans, Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"



13. Piero della Francesca, De prospectiva pingendi, capitello. Da Massey, 2003.
 In "Belting, Hans, Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"

trovarsi in qualsiasi punto della piramide. In tal senso è spesso usata dagli architetti, che progettano la sezione verticale di un edificio partendo da un *punto di vista*. È importante sottolineare la natura geometrica del punto di vista e del punto di fuga; la presenza del punto di vista è vanificata appunto perché gli occhi sono due e il punto di fuga è impossibile da localizzare nel mondo reale perché inesistente. Lo sguardo, il cui campo è finito, si orienta verso quel punto infinitamente lontano nel quale convergono le linee di fuga. E così l'esperimento di Brunelleschi introduce il nuovo modo di vedere come la *nuova verità sulla visione*, grazie al contributo dei matematici tra cui Biagio Pelacani inventore dello spazio matematico vuoto e al mito della misurazione come prova di attendibilità delle percezioni; ciò che può essere misurato non può essere frutto di insinuazioni ingannevoli dei nostri sensi, quindi si calcola il mondo come "mondo visto". È interessante osservare come da Brunelleschi a Filarete tutti abbiano usato lo specchio per spiegare il processo prospettico, lo stesso strumento che sta alla base del *problema di Alhazen* — che consiste nel calcolo del punto nello specchio in cui la luce cambia direzione — e che lo conduce alla ricerca dei raggi visivi nel suo trattato sull'ottica: *Perspectiva*. Lo specchio è in grado di *fermare* l'immagine, il fuggevole riflesso viene offerto come un'immagine speculare permanente. Ed è qui che ritorna il fantasma dello specchio nell'arte del ritratto introducendo una nuova equazione tra specchio e dipinto. È significativo l'emblema di Alberti, l'occhio alato che libero dalla forza di gravità indica l'appropriarsi da parte dell'uomo della conoscenza mediante l'osservazione [fig.14]. Il punto di fuga forse è il concetto che meglio rappresenta il pensiero utopistico occidentale dell'epoca; davanti all'immagine è il punto di vista che rappresenta l'osservatore, dentro il quadro invece è il punto di fuga a svolgere questa funzione. Come afferma Belting, mentre per Alhazen il punto di fuga è un luogo in cui *apparentemente* i raggi visivi convergono e non rappresenta nessun collegamento reale con il mondo fisico:

nel Rinascimento lo sguardo esce per così dire nel mondo, sentendosi ormai padrone della percezione, e con occhio indagatore prende posto in una posizione che si sceglie da sé¹⁰.

Alberti vuole dimostrare nella sua architettura che è indispensabile per un architetto conoscere matematica e pittura. Il disegno architettonico — messo a punto grazie al metodo prospettico — viene utilizzato come strumento di proiezione e di misurazione dello spazio. E nella pratica lo spazio si tramuta in una *architettura dello sguardo*. Oltre allo studio delle proporzioni *belle* il metodo prospettico contribuisce allo sviluppo di una nuova configurazione dello spazio architettonico, sempre in funzione della posizione dell'osservatore. Un esempio noto è la cappella del coro della Sagrestia di San Lorenzo a Firenze, dove Brunelleschi ripropone l'effetto iconico in uno spazio molto ridotto [fig.15]. Oppure l'affresco di Masaccio a Santa Maria Novella, che non si limita alla mera raffigurazione dell'interno, ma ne prende posto; la cappella è solo un'illusione pittorica

.....

10 Belting, Hans, Florenz und Bagdad, cit.



14. Matteo de' Pasti, medaglia commemorativa di bronzo per Leon Battista Alberti, Londra, British Museum.
In "Belting, Hans, Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"

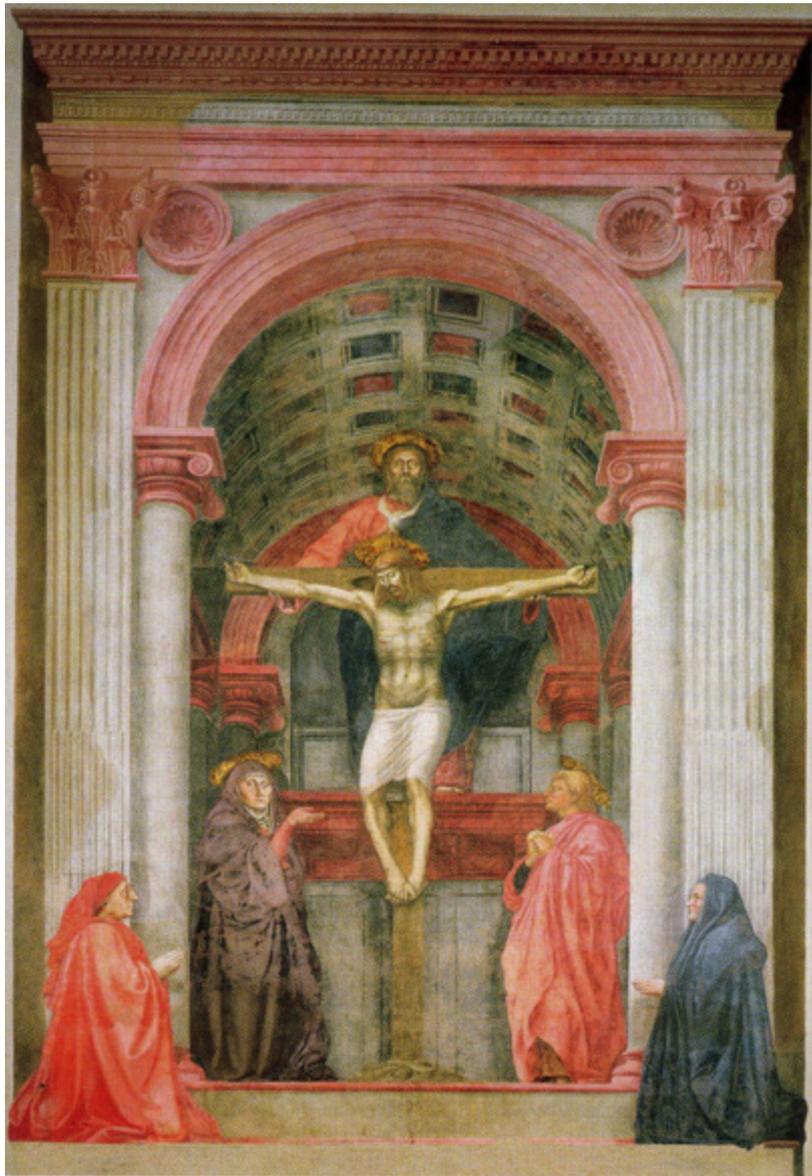


15. Filippo Brunelleschi, Sagrestia vecchia con la cappella del coro (1418-28), San Lorenzo.
In "Belting, Hans, Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"

che impone all'osservatore una posizione fissa nella navata centrale [fig.16]. Si tratta di un ibrido di architettura e pittura, che crea l'illusione dello spazio di una cappella autentica. La prospettiva interna dell'architettura adotta come punto di vista quello dello spettatore al suo ingresso e un'angolazione tale che mostri come tutto appaia *corretto*. Le architetture dipinte simulano in questo modo qualsiasi tipo di spazio, anche se di difficile accesso allo spettatore. Lo sguardo prospettico aggiusta le percezioni spaziali in modo radicale, così da produrre una frattura tra l'atto del vedere e il mondo visto, e in questo modo l'essere e il vedere si separano. È da questo preciso momento, quello in cui l'Occidente produce le immagini ponendo una superficie nel percorso dei raggi visivi, che le due culture si allontanano in maniera decisiva. Per Alhazen nella piramide visiva non esisteva nessuna sezione capace di catturare l'immagine dai raggi, che è come dire che tra l'occhio e il cosmo non c'è posto per uno schermo; nel mondo musulmano il tentativo è quello di tracciare una *geometria rappresentata*, l'Occidente propone invece la sua *geometria rappresentante*, sempre con il supporto della matematica capace di fornire strumenti molto precisi per il calcolo dello spazio in sé.

I successivi sviluppi della prospettiva in Occidente continuano il loro cammino lungo i binari impostati nel Rinascimento, anche quando essa viene messa in discussione dal punto di vista scientifico o filosofico; gli esperimenti di Keplero dimostrano che quella precisa visione non esiste né sulla sfera retinica né nella mente e Cartesio confuta il fatto che la superficie curva della retina non potrà mai captare i raggi visivi secondo il principio della piramide visiva. La visione prospettica continua a perdurare nella sua forma simbolica anche dopo che l'arte moderna nella presa di coscienza di sé, travolge il realismo prospettico dal Primitivismo al Cubismo. Successivamente il metodo prospettico verrà utilizzato per creare pure illusioni, come quella della scena teatrale e del cinema, fino ai giorni nostri, per far apparire, come sostiene Belting, le illusioni come delle *verità documentarie*¹¹. Le riflessioni nate a riguardo sono infinite e pertanto non ci è possibile renderne conto in questa sede. In Occidente, la prospettiva nata come strumento per illustrare le misure inalterabili della *Verità* rimane un approccio privilegiato — quasi un emblema della specie del pensiero utopistico occidentale — nella coscienza collettiva, anche quando le ragioni di principio svaniscono in nuove forme di pensiero, come nel caso del Suprematismo o dell'arte senza oggetto di Malevič. E segna un mutamento radicale nella concezione spaziale che non prescindereà più dalla presenza dell'occhio indagatore, nemmeno nei luoghi dedicati alle *verità* trascendenti della religione.

.....
11 Ibid.



16. Masaccio, finta Cappella della Trinità (1428 CA.). Firenze, Santa Maria Novella.

In "Belting, Hans, Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"

9. La percezione e la riproduzione della realtà nel mondo islamico

Come anticipato nei capitoli precedenti, il pensiero musulmano è stato fortemente segnato dalla corrente di pensiero neoplatonica grazie al notevole contributo di Plotino, che nel III secolo d.C. rappresenta un vero e proprio ponte tra l'antichità e il Medioevo. Una rapida analisi del pensiero di Plotino, di matrice fortemente idealistica, spiritualistica e trascendentistica, metterebbe in evidenza in modo ancora più chiaro la sua impronta nel pensiero musulmano. Per Plotino la simmetria e la proporzione non sono l'essenza degli oggetti ma una manifestazione esterna della bellezza, ma non la bellezza stessa, perché per lui la vera bellezza non risiede nella *Molteplicità* ma soltanto nell'*Unità*, la quale non è raggiungibile nel mondo sensibile che è basato invece sulla manifestazione dell'*Unità* attraverso la materia, cioè la *Molteplicità*. Quindi la sorgente della bellezza sta nello spirito e non nel mondo fisico; il mondo sensibile rivela il mondo intellegibile che costituisce l'archetipo, e l'opera d'arte avrebbe un valore reale se adempisse a questo compito. Quindi nella sua concezione di bellezza la natura dell'immagine è psichica e corrisponde al riflesso di un modello ideale. Per Plotino soltanto lo spirito è in grado di riconoscere lo spirito, cioè l'anima non riuscirà a contemplare la bellezza se essa stessa non è bella. E la conoscenza per lui ha una natura duplice: quella nel dominio dell'arte figurativa è una percezione diretta, mentre l'altra, appartenente a un ordine superiore, è l'unica capace di rendere trasparente il mondo e di decifrarlo in qualità di simbolo. Per Plotino, quindi, l'arte si colloca tra i due mondi, quello sensibile e quello intellegibile. Come sostiene Tatarkiewicz,

per Platone l'Idea era esterna e immutabile, mentre per Plotino essa rappresenta l'idea vivente dell'artista, in qualità di un dato metafisico, del riflesso di un modello trascendente... Per Plotino l'artista è per un verso creatore, per l'altro non lo è. È creatore nella misura in cui non riproduce la realtà ma la forma interna che egli ha nella sua mente. Questa forma interna non è, però, una sua creazione ma il riflesso di un modello eterno¹.

In Occidente l'eredità di Plotino viene raccolta soprattutto dai padri greci della chiesa e di conseguenza dall'arte bizantina, grazie al contributo dello scrittore anonimo del V secolo conosciuto come Pseudo-Dionigi che funge da legame tra Plotino e il Medioevo. Il mondo islamico invece affianca il pensiero neoplatonico allo studio della scienza islamica e ricerca in esso l'anello di congiunzione tra la *verità cosmica* e l'arte. In realtà lo studio del cosmo nella cultura islamica è stato coperto da molte discipline scientifiche quali le scienze naturali, la teologia, la filosofia e la gnosi. Questi studi vengono conosciuti come scienze cosmologiche che secondo il pensiero musulmano si sono sviluppa-

.....

1 Tatarkiewicz, W. History of Aesthetics, 1970, Warszawa. Tr. It. Storia dell'estetica, 1979, Giulio Einaudi Editore, vol.II, cap.I

te in conformità con i principi della Rivelazione. È chiaro che nello studio cosmologico esistono serie di forme e simboli tratti dalla Natura che venivano scelti per raffigurare il cosmo, in modo conforme alla visione del mondo islamico. La *verità*, alla luce di queste scienze, è una e non molte, e il mondo sensibile è considerato solo uno dei molti stati dell'essere e con tutta la sua vastità è solo una piccola porzione nel cosmo (*l'Unità attraverso la Molteplicità*). I principi cosmologici, in stretto legame con lo spirito e con la forma particolare della Rivelazione, nelle scienze islamiche hanno avuto il ruolo che la filosofia razionalista del XVII secolo ha avuto nella formazione della scienza moderna. Nel pensiero islamico, però, non essendoci nessuna distinzione tra il sacro e il profano, tali studi, come tutte le branche della scienza, hanno saldamente mantenuto il loro legame con la matrice gnostica e spirituale della fede. E questo è un aspetto di estrema importanza nello studio del vocabolario artistico e architettonico maturato in questo particolare clima.

La tendenza a svelare la saggezza di Dio nella creazione raggiunge il suo apice soprattutto dal XII secolo in avanti, grazie alla grande mole di conoscenza scientifica prodotta nel mondo musulmano. È da tenere in considerazione che le idee riguardanti il tempo, lo spazio, la natura della materia, la luce, e altri elementi fondamentali della fisica medievale provengono non dai filosofi — soprattutto legati alla tradizione greca — ma dai teologi, in quanto severi critici della fisica aristotelica. Perciò è stata soprattutto la teologia a fondare una visione del mondo distinta, una visione in cui i fenomeni della Natura erano dei simboli e non semplicemente dei fatti. E sono stati soprattutto gli gnostici e gli alchimisti ad appellarsi all'osservazione diretta della Natura. Con ciò non si deve concludere che si trattasse di un approccio puramente teorico: l'osservazione era legata alla pratica di eseguire esperimenti in modo da analizzare il significato degli aspetti sensibili della Natura. Per esempio sappiamo dei grandi studiosi di ottica del mondo musulmano, come Alhazen (965–1039) e al-Shirazi (1236–1311), che praticavano una sorta di fisica simile alle opere di Archimede, anche se con tecniche e risultati differenti. Infatti per quanto concerne la visione e l'atto visivo, gli studi empirici di uno scienziato e esperto in ottica come Alhazen non sono mai stati al centro della vita intellettuale del mondo musulmano del Medioevo, in quanto gli sforzi si incanalavano soprattutto verso l'indagine degli aspetti immutabili della manifestazione cosmica e non su quelli mutevoli. Ma proprio questi studi, periferici e secondari nella cultura musulmana d'epoca sono stati individuati e riconosciuti come uno dei principali contributi allo sviluppo progressivo della scienza moderna. Questa premessa in parte chiarisce la ragione per cui la percezione non è mai stata di competenza degli studi ottici e della fisica; percepire e riprodurre il percepito in forma di vocabolario artistico è stata una forma di conoscenza maturata in altri ambiti del sapere nel mondo islamico. E questo è dimostrato anche dal fatto che lo studio dell'ottica nel mondo musulmano ha avuto un declino dopo Alhazen, tanto che alcuni grandi pensatori e scienziati del XII secolo nel mondo musulmano non conoscevano

i suoi contributi.² Una breve analisi sulla modalità di sviluppo dei risultati dello studio dell'ottica in entrambe le culture, quindi, potrebbe aiutarci a comprendere meglio la natura della rappresentazione, e perciò della superficie delle opere architettoniche, nella cultura musulmana.

Alhazen è stato un medico, filosofo, matematico, fisico e astronomo arabo il cui trattato sull'ottica ha segnato la scienza occidentale fino a Keplero e Galilei. È considerato il più grande studioso di ottica fra Tolomeo e Witelo, in quanto ha trasformato lo studio dell'ottica facendone una nuova scienza, ben ordinata e definita. La sua opera maggiore, intitolata *Perspectiva*, arriva in Occidente nel 1200 d.C. attraverso una traduzione latina non del tutto precisa. Lui in realtà ha combinato un trattamento matematico con modelli fisici ben concepiti attraverso accurate sperimentazioni. La sua grande invenzione, la *camera oscura*, gli ha permesso di effettuare molteplici esperimenti con la luce, che hanno posto le fondamenta della scienza moderna dell'ottica. Nel suo trattato, Alhazen cerca di colmare il baratro tra matematica e fisica attraverso la dimostrazione dei suoi esperimenti, proponendo il calcolo matematico — concepito come la *realtà* in codice astratto — come l'unico strumento valido capace di fare da supporto alla fisica — considerata la *realtà* in chiave sensoriale —.

Nella teoria della visione del mondo arabo è di fondamentale importanza il concetto di luce. Nel trattato dell'ottica di Alhazen si parla della visione in termini di *misurazione della luce*, mentre nella teoria ottica occidentale l'oggetto di studio è la *misurazione dello sguardo* che dà origine all'immagine visiva. Sono indicativi gli strumenti usati da Alhazen per misurare i raggi visivi e le loro traiettorie; la camera oscura gli permette di dimostrare che i raggi visivi mantengono la traiettoria rettilinea nonostante la presenza di fumo e di polvere nell'aria. Alhazen ipotizza che il funzionamento dell'occhio umano sia simile al meccanismo della camera oscura, senza avere però le cognizioni scientifiche necessarie per individuare l'immagine retinica, anch'essa rovesciata come quella della camera oscura, e nulla sapeva della natura del nervo ottico. Ma attraverso i suoi esperimenti ha gettato le basi per la ricerca moderna, studiando tutto il percorso dei raggi luminosi fino all'occhio, prima che il cervello li elabori. E così per lui non esistono immagini visive, ma *un mosaico infinito di punti luminosi* riducibile al calcolo matematico.³

Negli studi di Alhazen sono di notevole importanza il calcolo del riflesso e della rifrazione. Il famoso problema di Alhazen, come anticipato, consiste infatti nel calcolare il punto nello specchio in cui la luce cambia direzione: il celebre mistero dello specchio che verrà risolto solo nel 1695 da Huygens. La più grande scoperta di Alhazen riguardo alla percezione e l'atto visivo è il fatto che noi percepiamo tutto in virtù della rifrazione (nel

.....

2 Cfr. Nasr, Hossein, *Science and Civilization in Islam*, 1968, Harvard University Press. Tr. It. *Scienza e Civiltà nell'Islam*, 2012, Irfan Edizioni

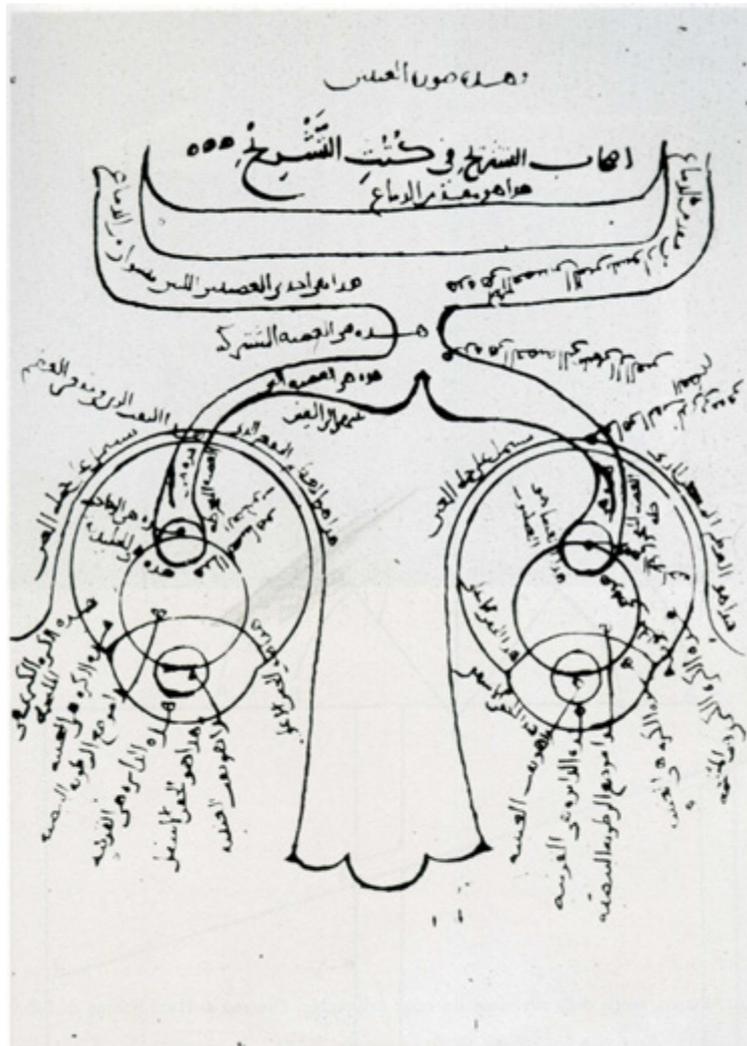
3 Cfr. Belting, Hans, *Florenz und Bagdad*, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. *I canoni dello sguardo*, 2010, Bollati Boringhieri

corpo cristallino nell'occhio sensibile alla luce); un fatto mai osservato in questo modo dalle scienze antiche, che ipotizzavano un movimento a due direzioni nell'atto della percezione, cioè dagli oggetti verso l'occhio e dall'occhio verso gli oggetti è [figg. 1-2]. Come i suoi contemporanei Avicenna e al-Biruni, Alhazen credeva che nel processo della visione la luce vada dall'oggetto all'occhio. Lo dimostra attraverso i suoi esperimenti con lo specchio, come mezzo di trasmissione della luce, ma non dei corpi che appaiono sulla sua superficie. Nell'antichità infatti si credeva che dall'occhio fuoriuscissero dei corpi. Una credenza che stava alla base del tabù dello sguardo, come la paura dello sguardo maligno e la fatalità di esso attraverso i raggi che fuoriescono dall'occhio.

Scartando l'idea del movimento bidirezionale dei raggi visivi, Alhazen depura il processo della visione da ogni genere di concezione antropocentrica, proponendosi di trovare il calcolo oggettivo della *verità* su base matematica. Per lui è nella luce che si manifesta la struttura matematica del divino; ciò che traccia la luce è quindi una geometria che viene semplicemente *rappresentata*, come direbbe Platone facendo ricorso alla *mimesis icastica*, non semplicemente "imitata" come avviene nella riproduzione di immagini attraverso la *mimesis fantastica*. E in questo modo la visibilità si concepisce come un'esperienza non primaria ma derivata dalla luce: noi non percepiamo direttamente i raggi visivi, ma essi ci consentono di percepire le cose. Ma con la percezione degli oggetti non si intende la percezione di immagini, poiché nella sua accezione filosofica la percezione in realtà va oltre le capacità sensoriali e avviene nella conoscenza. Le percezioni visive restano di scarsissima importanza, inaffidabili e ingannevoli, perché non si fa differenza tra segni distintivi della percezione e segni distintivi delle cose. Infatti i concetti fondamentali di Alhazen sono *surat*, cioè la forma visiva oggettiva delle cose, *khial*, o il come appaiono ai nostri sensi (non a caso *khial* è il sinonimo del sogno) e *ma'ani*, cioè il significato. Con *ma'ani* si completa la percezione, concepita di natura puramente mentale, che non può trovare analogia nelle raffigurazioni naturalistiche.

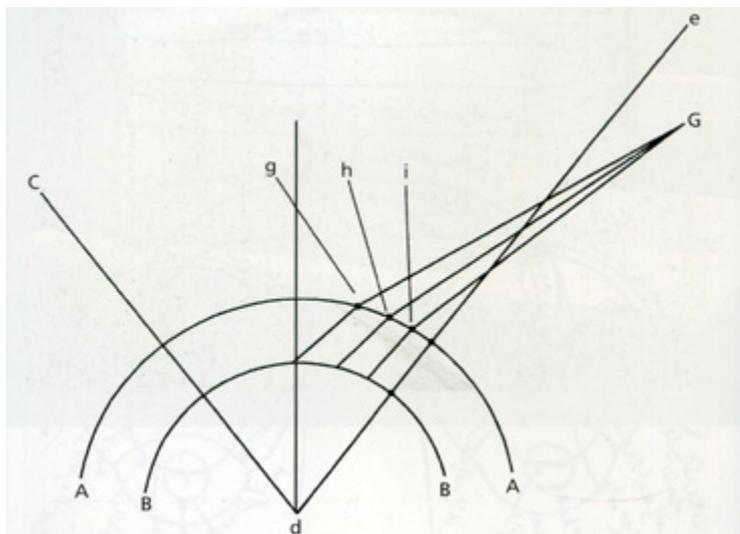
In Occidente lo studio della visione si concentra sull'immagine e la rappresentazione del mondo empirico, discostandosi dal concetto medievale del raccontare le immagini di fede. Viene messo al centro del dibattito il rapporto tra occhio e spirito e la duplicità della natura umana, fatta di corpo e di spirito. Ma la distinzione tra forma visiva e forma propria di oggetti — fondamentale per Alhazen — non crea nessun ostacolo alla raffigurazione, come nel mondo arabo. E riguardo al concetto della luce, la teologia occidentale riconosce in essa una potenza cosmica piuttosto che il ruolo — assegnatole da Alhazen —, di un'entità fisica e materiale, anche se di natura particolare e non soggetta alla forza di gravità. Nell'ottica della visione araba, l'aberrazione del quadro prospettico sta proprio nel fatto che l'intersezione dei raggi visivi avviene sul quadro, davanti agli occhi, e non in essi. Come sostiene Belting,

il quadro prospettico è un manufatto, in cui sembra annullata quella distinzione tra fuori e dentro che Alhazen considerava insuperabile, e che lo costringeva a evocare



1. Alhazen, modello dei due occhi (1083). Fatih Library, Istanbul

In "Belting, Hans, Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"



2. Alhazen, teoria della rifrazione dei raggi nell'occhio. Disegno di Hans Belting 2003.

In "Belting, Hans, Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"

*l'immagine visiva dietro l'occhio e pertanto a far ricorso alla psicologia*⁴.

La sottile differenza che separa la concezione dell'immagine delle due culture si nota già dalle loro origini; entrambe fanno ricorso alla matematica, una scienza dotata di perfezione nella sua essenza astratta. La cultura dell'Umanesimo ne fa uso come metro di misura, alla ricerca di proporzione e bellezza oggettive, in funzione dello sguardo dell'uomo che aveva cominciato ad essere posto al centro dell'universo. Nella teoria araba della visione, l'assoluta unicità e trascendenza di Dio porta alla ricerca della *realtà*, in modo del tutto sganciato dalla presenza dello sguardo umano. Infatti non viene mai posta nessuna superficie in fondo alla piramide visiva, perché ciò che i raggi visivi andavano a tracciare veniva considerato di natura incerta e poco affidabile. La differenza nell'approccio è totale, tuttavia viene applicato lo stesso strumento: la matematica. La visione sensoriale nella cultura islamica è di scarsa importanza, e la ricerca della bellezza esplora terreni del tutto estranei a quelli occidentali.

Ripercorrendo la storia della scienza si è di fronte a una notevole serie di risultati conseguiti dalla matematica islamica. Ciò che si evince da tale rassegna è che i musulmani, prima di tutto, hanno sviluppato la teoria dei numeri nei suoi aspetti sia matematici che metafisici. La storia della matematica islamica nel vero senso della parola inizia con l'eminente figura di al-Khwarazmi, che, nel IX secolo, ha fuso la tradizione matematica greca con quella indiana. È stato lui, attraverso la sua opera sull'aritmetica, a introdurre i numeri indiani nel mondo islamico: numeri che oggi l'Occidente riconosce come numeri arabi. Il termine "algoritmo" si ritiene infatti che derivi dalla latinizzazione del suo nome, al-Khwarasmi⁵, e la sua opera *Algebra* ha dato il suo nome a questa scienza sia in Oriente che in Occidente. Egli ha fondato una tradizione di studi, portata avanti in maniera strabiliante nei secoli successivi, di cui anche Alhazen si riconosce come discepolo. La notevole importanza dello studio di questa scienza nell'ambito della cultura e della produzione artistica è il fatto che, nella visione islamica, la matematica è considerata la via d'accesso dal mondo sensibile a quello intelligibile, cioè costituisce la scala tra il mondo del mutamento (*Molteplicità*) e quello degli archetipi (*Unità*). Infatti, il concetto di *Unità*, come l'idea centrale dell'Islam, è un'astrazione dal punto di vista umano esattamente alla stessa maniera della matematica. Ma tale astrazione, dal punto di vista del mondo intelligibile — che corrisponde in gran parte al "mondo delle idee" di Platone —, è una guida verso le essenze eterne, che si concepiscono invece come concrete. Sono i numeri e le figure geodetiche, quindi, a diventare il veicolo dell'espressione dell'*Unità* nella *Molteplicità*. Il numero pitagorico infatti gode di una specie di polarità interna e perciò non abbandona mai la sua sorgente; i numeri sono generati dall'*Unità*, esattamente come le figure dal punto. Questo dimostra il perché la matematica non sia mai stata coltivata come un soggetto puramente quantitativo nel mondo islamico, e perché le figure in que-

.....

4 Belting, Hans, *Florenz und Bagdad*, cit.

5 Serianni, Luca, *Grammatica italiana*, ed. UTET-De Agostini, 2010, Torino, p. 104

sta cultura non siano mai state separate dai numeri. Le figure geometriche quindi concettualizzano proprio la personalità dei numeri. Nel pensiero musulmano, rispettando la polarità interna dei numeri, era possibile giungere al mondo degli archetipi e dell'Essere, mentre una volta tagliato il legame con il sorgente i numeri sarebbero stati delle mere entità quantitative, prive di alcun senso ontologico. Come sostiene Nasr,

nell'Islam le tradizioni della matematica indiana e greca si incontrarono e si unificarono in una struttura in cui algebra, geometria e aritmetica avrebbero posseduto un aspetto contemplativo, spirituale e intellettuale, oltre a quell'aspetto pratico e puramente razionale, che fu l'unica parte della matematica medievale a essere ereditata e sviluppata dalla posteriore scienza occidentale nota con lo stesso nome⁶.

La mente musulmana quindi è stata da sempre attratta dalle concezioni matematiche, e non solo nella notevole attività legata alle scienze matematiche, ma anche nell'arte islamica. Facendo riferimento all'opera "I fratelli della purità"⁷, osserviamo che la geometria viene suddivisa in quella sensibile e quella intelligibile. Riportando alcuni passi dell'opera succitata possiamo comprendere lo stretto legame di tale modalità di pensiero con le concrete produzioni artistiche e architettoniche:

La geometria sensibile è l'inizio e l'introduzione...lo studio della geometria sensibile conduce all'abilità nelle arti pratiche, mentre lo studio della geometria intelligibile conduce all'abilità nelle arti intellettuali, perché questa scienza è una delle porte attraverso le quali ci muoviamo verso la conoscenza dell'essenza dell'anima, ed è la radice di tutta la conoscenza, e l'elemento della sapienza, e il principio di tutte le arti pratiche e intellettuali⁸.

Nel discorso della produzione artistica e architettonica, per comprendere l'essenza di questo genere di espressione nella cultura musulmana, è indispensabile sottolineare la differenza di interpretazione della *bellezza* tra questa cultura e quella occidentale. Sappiamo che il Rinascimento riconosce la *bellezza* nell'armonia, fa ricorso all'antichità e fa immersioni nelle ultime ricerche matematiche dell'epoca, e la bellezza che ci pone davanti è una bellezza *rappresentante*, cioè una geometria che veicola l'artefatto umano rifacendosi alla perfezione matematica e si offre in pieno alla visione sensoriale dell'osservatore. L'intenzione dell'arte islamica invece non è di produrre il visibile ma di *rendere visibile* ciò che visibile non è; *imitare* la creazione atteggiandosi a creatori è un peccato mortale, come è stato visto nel *corpus* degli *hadith* e nei pochi versetti coranici che trattano l'argomento; nel Corano l'artista è un attributo di Allah. È da tenere in

.....

6 Nasr, Hossein, *Science and Civilization in Islam*, cit., cap. Introduzione

7 Cfr. Bausani, Alessandro, *L'enciclopedia dei fratelli della purità*, 1978, Napoli

8 Nasr, Hossein, *Science and Civilization in Islam*, cit., cap. I

considerazione che l'idea di concepire Dio come artista e il mondo come oggetto creato per la contemplazione — che rivela la mente del suo artista creatore — non è di origine musulmana; si tratta del tema della *Pankalia*, trattato dal libro della *Genesi*, un termine che nella sua accezione teologica, sviluppata in particolare da San Basilio nel IV secolo, considera il mondo bello non perché piace, ma perché è “costruito” in modo appropriato al suo fine.⁹

La creazione divina raggiunge il suo apice negli esseri viventi, che, di conseguenza, sono semplici creature e quindi non possono essere a loro volta creatori. Si tratta di creature dotate di soffio di vita, e dunque di sguardo, movimento e voce, attributi che mancano alle piante e agli alberi. Il concetto di natura quale creazione di Dio esclude qualsiasi opera umana che abbia forma di manufatto. Immagini e statue possono soltanto rappresentare la natura, non essere natura. Le immagini di esseri viventi offendono Dio in quanto, mancando loro il soffio vitale, si limitano a plagiare la creazione¹⁰.

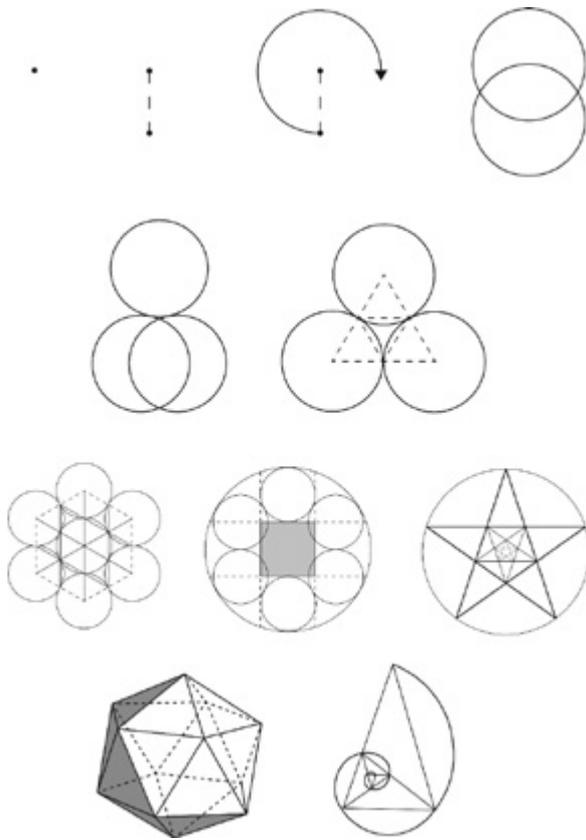
Il concetto di un Dio trascendente sta alla base di tutte le configurazioni geometriche proposte dall'arte islamica. Nell'Islam, come è stato chiarito precedentemente, la professione di fede — *la ilaha illa allah* — significa “Non vi è divinità oltre Iddio”. Quindi Dio è il tutto, il macrocosmo che abbraccia tutte le dimensioni; è *l'incommensurabile*. L'approccio antropocentrico rinascimentale cerca l'anello considerato mancante, cioè quello che unisce il microcosmo dell'uomo al macrocosmo del divino, cerca di instaurare il dialogo. La filosofia araba invece non fa perno su nessun concetto legato al microcosmo, considerando quest'ultimo come una pura *illusione*. È molto interessante il fatto che quando l'Occidente proclama come universalmente valide le affermazioni che soddisfano la *commensurabilità*, il mondo arabo si mette come unico obiettivo la lettura dell'*incommensurabile*. E lo strumento di queste due affermazioni è lo stesso: la matematica applicata a degli schemi geometrici.

Il concetto dell'*incommensurabile* nella geometria — la scienza araba per eccellenza — si presenta con un punto. Il punto è un'entità priva di dimensioni, ma che potenzialmente le contiene tutte; metafisicamente è assoluto e infinito; non esiste nulla all'infuori di esso e tutto prende forma da esso. E così il punto rappresenta il centro e genera tutte le altre forme geometriche [fig.3]. Il punto non è misurabile, quindi non è conoscibile, e sta alla base di tutto. Pertanto, la rivelazione precede la coscienza; il macrocosmo è materiale e non contenibile dalla nostra coscienza, perciò va inteso come *fede rivelata*. La *ragione* arriva soltanto nello stadio successivo: nel tentativo di rappresentare l'*incommensurabile* “per parti”. Non a caso gli schemi geometrici sulle facciate degli edifici islamici sono ripetibili all'infinito; infatti si usa il supporto fisico per rendere visibile la

.....

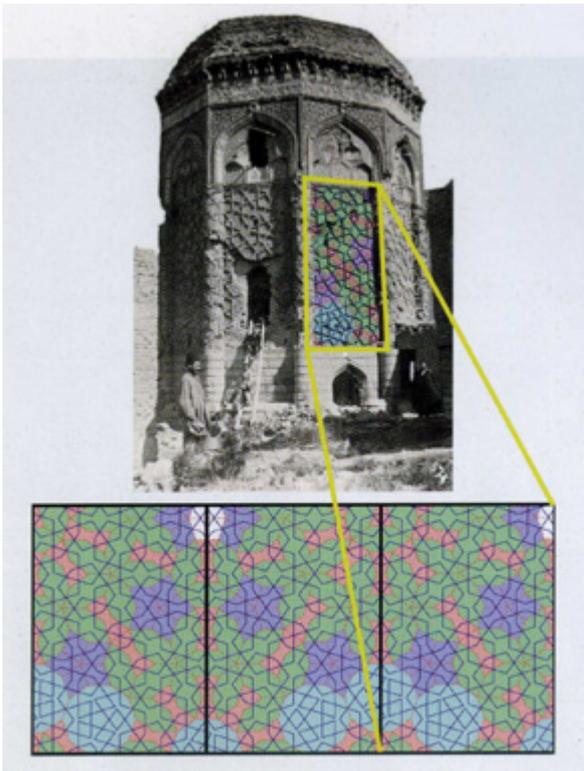
9 Cfr. Tatarkiewicz, W. History of Aesthetics, cit. Vol.II, cap.I

10 Belting, Hans, Florenz und Bagdad, cit.



3. Figure geometriche, tutte derivate dal punto.

In "Zuffi, Stefano, La storia dell'arte islamica, 2006, Electa"



4. Mausoleo di Maragheh, Iran (1197 ca.), con la ricostruzione a colori dei motivi di piastrelle gereh. Da Lu e Steinhadt 2007.

In "Belting, Hans, Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"

loro essenza per parti [fig.4]. Ciò che prende vita dopo il punto, e in funzione del punto, è il “secondo punto”; nel tentativo di rendere visibile la *geometria rappresentata* si crea la dimensione misurabile attraverso un atto; ancora una volta la fede precede l’atto che è di natura commensurabile e razionalizzabile. Il “secondo punto” ruota attorno al primo creando la perfetta forma divina in senso assoluto, condivisa dall’Occidente come tale, cioè il cerchio. *L’incommensurabile* sta al centro, non c’è bisogno che sia visibile ai sensi ma non vi è alcun dubbio sulla sua esistenza, che è l’esistenza del centro di un cerchio. E dall’accostamento dei cerchi e congiungendo le intersezioni e i successivi segmenti nascono tutte le figure geometriche misurabili dalla ragione umana.

Lo studio delle leggi geometriche che presiedono alle relazioni cosmiche, alle forme della vita e alle creazioni umane riporta facilmente, nella ricerca della loro origine e del principio universale che sovrintende alla loro esistenza, all’unità insondabile e indivisibile iniziale che, in ottica religiosa, viene intuita come inconoscibile mistero divino¹¹.

Abbiamo visto come la riluttanza verso l’immagine nella cultura musulmana sia stata alimentata anche dall’esigenza di affermarsi in un mondo dove l’antica cultura dell’immagine aveva messo le sue radici nel cristianesimo. Questo atteggiamento, quindi, non riguarda la mera riproduzione di esseri viventi – viceversa non sarebbero nate le miniature – ma dimostra una sorta di avversione di fronte a uno specifico genere di concezione dell’immagine. L’immagine quindi “esiste”, ma è la sua *natura* a essere diversa dal modo in cui viene concepita in Occidente. Non è un caso che il gesto di Maometto sia stato di grande valenza simbolica nell’invito alla fede, mettendo fine al tempo dell’ignoranza, distruggendo gli idoli tribali di Kaaba. Sono quelle le immagini verso cui successivamente la cultura musulmana matura il sentimento di riluttanza, non quelle di cui parla Alhazen, che per *figure* si riferisce ai disegni geometrici tracciati su un oggetto o una parete e non alle *immagini* nell’accezione occidentale del termine. L’immagine nel pensiero di Alhazen possiede un’essenza astratta, non ha nulla a che vedere con un tipo di disegni e raffigurazioni che seducono lo sguardo e ingannano l’osservatore.

Come è stato dimostrato precedentemente, il Corano non fa riferimenti precisi alla questione dell’immagine, perciò le affermazioni principali vengono estrapolate dalla Tradizione profetica o dagli hadith¹²; abbiamo visto che vengono riconosciute come impure tutte le immagini che rendono impura la soglia tra “vita” e “manufatto”, ingannando la vista come se fossero “vera vita”, mentre non sono nemmeno “veri oggetti”. Il fatto di guardare queste immagini è considerato un peccato altrettanto grave quanto dipin-

.....
11 Zuffi, Stefano, La storia dell’arte islamica, 2006, Electa

12 Cfr. cap 4 - La raffigurazione bandita. Verità o luogo comune

gerle. Ancora più contestate sono le immagini tridimensionali che *gettano ombra*¹³; certamente l'arte della raffigurazione esisteva anche prima del Rinascimento, ma questa stretta alleanza tra lo sguardo e l'immagine ha avuto luogo soltanto con l'invenzione della prospettiva, cioè nel periodo storico in cui la divergenza tra l'arte occidentale e il mondo arabo ha toccato il suo apice. Come sostiene Belting,

*quadri dell'età moderna del mondo occidentale ci guardano: quando siamo di fronte a quei dipinti, ad altezza d'occhio, esse ci guardano. Come se l'artista volesse farci dimenticare che ci troviamo davanti a un quadro e non a persone viventi, o volesse addirittura convincerci a negarlo. Gli sguardi incrociati, il gioco degli occhi negli occhi con le immagini, sono peculiari di una cultura che ama raffigurare la propria pratica sociale dello sguardo e che rispecchia nei dipinti il modo con cui i suoi membri si guardano gli uni con gli altri. In tal senso, lo sguardo dal quadro crea uno sguardo dialogico, che diventò un tema importante soltanto nell'età moderna, assieme a una mobilitazione della pittura in nome della vita che essa chiamava a sé. Proprio questo è il postulato della vita che l'islam rifiuta*¹⁴.

Non a caso, nella scuola dei grandi miniaturisti persiani usare le sfumature del colore era severamente proibito. Il colore era uno solo, puro e piatto su tutta la superficie, perché era così che esso veniva creato e concepito da Allah, e non vi era ragione di metterlo in relazione alla nostra capacità di vedere, così manchevole da essere incapace di percepire la perfezione divina.

Nel Medioevo l'osservatore viene posto alla distanza riservata alla comunità e non esiste uno sguardo dal *punto di vista del quadro*, il raccontare era riservato alla storia sacra e non alla rappresentazione della vita quotidiana. La prospettiva a servizio della creazione dell'immagine è una pratica antropocentrica per eccellenza che viene anticipata dal *gioco degli sguardi*, dopo che nel tardo Medioevo la gerarchia tra quadro e osservatore inizia a scomparire. Belting menziona l'*Annunciazione a Zaccaria* nella cappella Tornabuoni di Santa Maria Novella, opera di Domenico Ghirlandaio, come il primo esempio della pittura in cui le figure presenti nel dipinto si differenziano nello sguardo e nella

13 L'estetica di Plotino dà origine alla creazione di un programma per l'arte molto diverso da quelli concepiti fino ad allora. Nel caso della pittura i punti più importanti di questo programma erano i seguenti: "a) Deve essere evitato tutto ciò che risulta dall'imperfezione del senso della vista e cioè la diminuzione delle dimensioni e dell'intensità del colore (conseguenza del vedere da una certa distanza), la deformazione (dovuta alla prospettiva) e le alterazioni nell'aspetto degli oggetti (prodotte dalla luce e dall'ombra). Di conseguenza, gli oggetti devono essere rappresentati quali lo spettatore li vede a distanza ravvicinata, tutti in primo piano, nella stessa pienezza di luce, con i loro colori esatti e in modo che tutti i particolari risultino chiari. b) secondo la teoria di Plotino la materia è una massa oscura, mentre lo spirito è luce, così che, per raggiungere lo spirito al di là della materia, la pittura dovrebbe evitare la profondità e le ombre e rappresentare soltanto la superficie luminosa degli oggetti. È essenziale, egli scrive, che "l'oggetto non solo sia presente ma anche vicino, a ché sia conoscibile". Ogni profondità è materia e di conseguenza è oscurità. Soltanto la luce che illumina la materia è forma, e può essere percepita dalla mente. Era questo un programma essenzialmente platonico, ma più radicale e particolareggiato." Tatarikiewicz, W. History of Aesthetics, cit. Vol.II, cap.II

14 Belting, Hans, Florenz und Bagdad, cit.

fisionomia [fig.5]. Usare lo sguardo per stabilire un contatto con l'osservatore verrà considerato successivamente dalla pittura religiosa quasi un'aberrazione.

Dal momento in cui le immagini cessano di illustrare un significato e prendono a rappresentare il mondo quale ciascuno lo percepisce con i propri occhi, e la percezione sensoriale diviene conoscenza, si compie una svolta antropologica, che subito acquista evidenza anche nella pratica artistica, prima ancora che il Rinascimento inventi la prospettiva lineare¹⁵.

Tutto questo chiarisce in parte perché nel mondo islamico sia stata la scrittura a prendere, in gran parte, il posto che la pittura occupa in Occidente. La scrittura come sublimazione della parola divina raggiunge un elevatissimo livello di espressione artistica e manifesta una sorta di tensione tra la forma e il significato che supera i divieti posti all'immagine e allo stesso tempo procura piacere alla vista, senza rimandare all'idolatria nella sua accezione islamica. Infatti non è la parola l'oggetto di venerazione ma l'autorivelazione di Dio attraverso la parola. È un fatto interessante che durante la vita di Maometto non ci sia stata alcuna registrazione per iscritto del Corano; esisteva un gruppo di fedeli chiamati *hafiz* che imparava a memoria le parole di Dio tramite Maometto. Il messaggio divino quindi non viene trasmesso in forma scritta. Nella sintesi di Belting la parola appare lo strumento più confacente alla nuova religione, perché increata: non è in gioco alcuna copia *autentica*, basta che il testo sia autentico (in opposizione al concetto cristiano di *Verbo*, che si era reso visibile in Gesù ed era diventato carne). Per il monoteismo islamico la parola non è una persona, né possiede un corpo umano. Il Corano quindi occupa il posto che nel cristianesimo ha Gesù: è la rivelazione della parola. Non è possibile rendere visibile la parola, così come non è possibile rendere visibile Dio. Ecco che il culto della scrittura sostituisce quello dell'immagine.

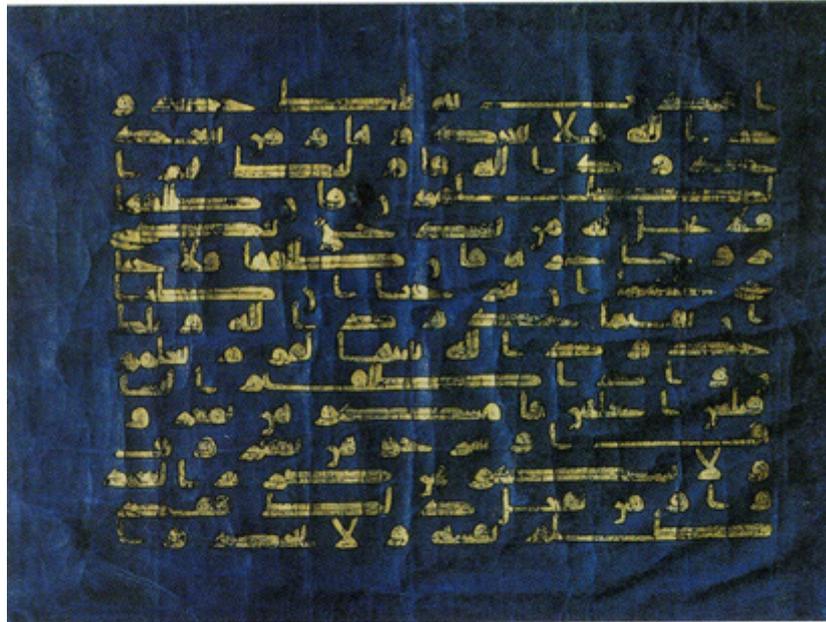
L'anno successivo alla morte di Maometto, nel 632, dopo che la maggioranza degli *hafiz* vengono uccisi durante una delle battaglie sacre, si inizia a pensare di mettere la Rivelazione per iscritto. Il lavoro inizia intorno al 650, con il tentativo di far evolvere e perfezionare il primitivo alfabeto arabo, per renderlo degno del compito. L'alfabeto completo è composto da un *corpus* consonantico di 28 lettere, tre vocali lunghe e tre vocali brevi. Inizialmente le vocali brevi venivano segnate con dei punti variamente colorati, verso la fine del secolo con dei punti diacritici. Soltanto nell'VIII secolo si perfeziona la presentazione delle vocali con dei segni appositi. La scrittura si sviluppa da destra a sinistra, non esistono le maiuscole e le lettere, a seconda della loro posizione, si legano tra loro con delle precise soluzioni geometriche. Nel corso del VII secolo prendono così forma due principali stili di scrittura, classificabili come un corsivo (*mudawwar*) e un geometrico (*cufico*) [fig.6].

.....
15 Ibid.



5. Domenico Ghirlandaio, Annunciazione a Zaccaria (1490 ca.). Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

In "Belting, Hans ,Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"



6. Corano di epoca abbaside, (X secolo), Muzé Reza Abbasi, Tehran, Iran.

In "Belting, Hans ,Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"

Ma soltanto nel X secolo, dopo tre secoli di incubazione, trionfa a Baghdad l'arte della *calligrafia proporzionata*, esattamente nell'epoca di Alhazen, la stessa epoca in cui sono nate anche le decorazioni geometriche sulla superficie degli edifici sotto il nome di *gereh* — in Persia — o *stile a nodi*. L'introduzione dei *sei stili calligrafici* nel X secolo tramite Ibn Muqla, letterato, calligrafo e ministro della corte di Abbassidi a Bagdad, segna il punto di flesso nella storia della calligrafia. Le lettere vengono regolate in una struttura geometrica perfetta basata su punto, rettangolo e rombo. Il risultato è una scrittura strettamente intrecciata con un andamento orizzontale nell'allungamento delle lettere e uno verticale nello sviluppo di alcune di esse, che crea una rilevante forza plastica e finisce con l'averne un altissimo valore estetico parallelamente al valore del suo significato [fig.7]. La scrittura armoniosa viene concepita come manifestazione dell'amore per il divino e per la bellezza del cosmo creato da Lui: una rivelazione in chiave geometrica, resa visibile dalla luce della fede, lontana dalla tentazione di imitare forme di vita e soggetta a una meditazione visuale del tutto particolare. Iniziano le produzioni del Corano da parte di grandi maestri di calligrafia. Le pagine sono ornate esclusivamente con delle figure geometriche nei bordi. La lettura da destra a sinistra, la proporzione tra le lettere, le righe e i versetti vengono calibrate in modo così perfetto da trasformare la scrittura in una vera e propria arte, fondando uno standard universale di percezione, al pari di quello codificato nella cultura occidentale. Come precisa Belting,

la cultura musulmana quindi interpretò il potere magico delle immagini come una sorta di inganno, un male, perché si intrometteva tra l'uomo e la vota moralmente buona, portando a una tentazione gratuita, mentre le cose per la scrittura sono andate diversamente, che rimase il principale veicolo del significato nell'arte islamica delle origini...Nel mondo arabo, scrittura e ornamento si collocano ambedue sulla soglia tra visibile e invisibile, tra presenza e assenza, senza che l'una contaminino l'altra¹⁶.

Nella cultura musulmana lo strumento più esaustivo nel cammino verso la comprensione della natura della visione del mondo è l'arte della miniatura [fig.8]. Come visto nei capitoli precedenti, il divieto della raffigurazione nel mondo islamico non era assoluto, eccetto che per le immagini da appendere (per via dell'inganno o dell'ammirazione che potevano suscitare delle copie fasulle degli esseri viventi dotati di soffio di vita). Del resto questo orientamento non era estraneo al pensiero dell'alto Medioevo, in quanto lo stesso Plotino sosteneva che contemplando la bellezza fisica non ci si dovrebbe perdere in essa, ma bisogna sempre mantenere quella distanza che permette all'uomo di rendersi conto che si tratta soltanto di un'immagine, di un'illusione e di un'ombra, e sosteneva che invece fosse indispensabile ascendere verso la fonte di cui la manifestazione fisica non è che un riflesso.

.....
16 Ibid.



7. Masjed Jome Yazd, particolare dell'arco d'ingresso, XIV secolo, Iran.
In "Zuffi, Stefano, La storia dell'arte islamica, 2006, Electa"



8. Esempio di miniatura, XIII secolo, Iran

In "Blair, Sh., Bloom, M. The art and architecture of Islam 1250-1800, 1994, Yale University Press", P.01

A questo punto sorge la domanda sulla natura delle raffigurazioni nell'arte della miniatura, dove si vedono tutte le figure degli esseri viventi, animali e vegetali, con o senza soffio di vita. Per comprendere la differenza di questo genere di rappresentazione rispetto alla pittura nella sua accezione occidentale occorre un'ulteriore precisazione sulla natura di quest'arte.

Ricapitolando i principi della visione prospettica presi in esame si può osservare che la *finestra* e l'*orizzonte*, entrambi legati allo sguardo, spiegano in pieno la natura di questo modo di percepire il mondo. Mentre la finestra simboleggia la posizione dello sguardo, l'orizzonte mostra il limite di esso; lo spazio visivo risulta delimitato tra l'occhio e l'orizzonte. Sulla linea dell'orizzonte, che prende a esistere soltanto nel nostro sguardo, sono posizionati i punti di fuga, a partire dai quali si possono misurare tutte le grandezze. La prospettiva, cioè il *guardare attraverso*, ha senso soltanto in quest'ottica di visione: per l'osservatore che guarda attraverso una finestra (la cornice del quadro), verso un orizzonte che demarca il limite del suo sguardo, gli oggetti si manifestano tramite i raggi visivi che convergono nei punti di fuga.

*Prospettiva non è altro che vedere un sito dietro un vetro piano e ben trasparente, sulla superficie del quale siano segnate tutte le cose che gli stanno dietro: le quali si possono condurre per piramidi al punto dell'occhio, ed esse piramidi si tagliano su detto vetro*¹⁷.

Questa netta contrapposizione tra interno ed esterno subisce una crisi nei secoli successivi al Rinascimento fino a raggiungere il suo apice nel Barocco. I quadri che rappresentano un interno con l'immagine della finestra come sfondo oppure quelli che costringono l'osservatore a guardare da dietro le spalle di una figura dipinta sono esempi di questo stravolgimento del significato della prospettiva. Ma ciò che perdura è l'approccio, che continua a tracciare i confini dello sguardo *nel* quadro anche quando l'oggetto della rappresentazione cambia del tutto di natura. Come sostiene Belting, la prospettiva, in forma simbolica, si è concentrata sull'idea di rappresentare il soggetto nel suo proprio sguardo¹⁸. Nel mondo musulmano il percorso è radicalmente diverso e si ha una concezione opposta della finestra, dello sguardo e della sua autentica demarcazione. Il campo visivo delimitato dall'orizzonte è considerato un'eresia nel vero senso della parola. Perché è una realtà limitata soltanto allo sguardo dell'uomo e non rappresenta la visione del divino, lo sguardo di Allah, che invece è totalizzante e percepisce tutto sullo stesso piano e nella sua vera misura. Anche quando si introduce la linea dell'orizzonte nella miniatura, sotto l'influenza dell'arte cinese nell'epoca più tarda, essa viene collocata in una posizione elevata rispetto al centro per rappresentare il mondo secondo la visione superiore che è quella di Allah. Quindi il concetto del dipinto non trova nessun

.....

17 Ibid.

18 Cfr. Belting, Hans, *Bild-Anthropologie*, 2002, Princeton, Tr. It. *Antropologia delle immagini*, 2011, Carocci editore

equivalente nell'arte musulmana.

Il manufatto che noi definiamo quadro è sempre rimasto un elemento estraneo alla cultura islamica, e la stessa camera oscura riflette tale contrasto. Soltanto quando l'Occidente comincia a farne uso si dice che la luce vi dipinge le immagini sulle pareti: mentre non era così per Alhazen¹⁹.

Storicamente, l'impero ottomano è la prima regione a entrare in contatto con questo genere artistico, tipico dell'Occidente. Il veneziano Gentile Bellini dipinge il primo quadro prospettico alla corte ottomana il 25 novembre 1480, sotto forma di ritratto [fig. 9]. La resistenza che suscita nella cultura islamica questa rappresentazione artistica del mondo è sconvolgente: vengono accusati di essere degli infedeli tutti quelli che guardano, producono oppure desiderano possedere quel tipo di immagini. La prospettiva viene considerata un vero e proprio tradimento. Il grande romanzo di Orhan Pamuk, *Il mio nome è rosso*²⁰, ambientato circa 100 anni dopo l'arrivo di Bellini alla corte ottomana, descrive in modo esaustivo questo conflitto, che non è limitato all'ambiente artistico ma che si ripercuote su tutti gli aspetti della vita. Secondo Belting questo romanzo ha colmato tante lacune, dovute alla mancanza di una letteratura artistica ottomana dell'epoca, con una narrazione documentata in modo eccellente. Suscita scalpore anche la teatralità della pittura occidentale, cioè l'imitazione della natura al punto da far credere all'osservatore che le figure nel quadro siano delle presenze vive. Qui si torna al concetto di inganno e alla seduzione dell'osservatore nel gioco degli sguardi in una cultura in cui le fondamenta dell'ottica confutano la validità delle nostre visioni, considerandole delle incerte apparizioni legate esclusivamente ai sensi, e perciò inaffidabili: concetti, questi ultimi, di chiara derivazione neoplatonica [fig. 10]. La miniatura cresce in perfetta alleanza con il testo di un libro. Le pagine miniate affiancano il testo nelle grandi opere narrative della cultura mediorientale, proponendo un tipo di lettura del tutto particolare. Un determinato rapporto tra il testo e l'immagine introduce un modo di narrare impossibile da ottenere con l'approccio occidentale del "narrare per immagini". Ogni pagina, nell'insieme del testo e dei disegni, viene compresa dalla vista nella sua interezza [fig. 11].

Sulle sue origini e sulla presenza dei testi minati prima dell'epoca mongola non esistono documenti attendibili. Molto probabilmente le opere miniate si sono perse negli incendi della grande biblioteca del Cairo e di Alessandria. Ciò che si sa per certo è che l'arte islamica dopo l'invasione dei mongoli nel 1258 ha subito una grande trasformazione, sotto l'influenza dell'Estremo Oriente. La linea dell'orizzonte posta in alto e le fisionomie delle figure, la forma delle nuvole e tanti altri particolari ne sono testimoni [fig. 12]. Le pagine miniate in parte sostituiscono le decorazioni puramente geometriche

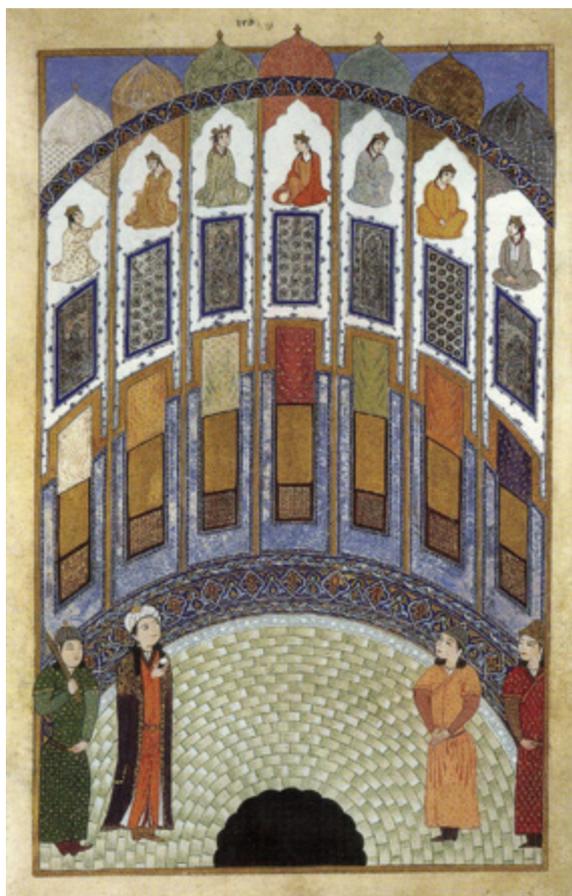
.....

19 Belting, Hans, *Florenz und Bagdad*, cit.

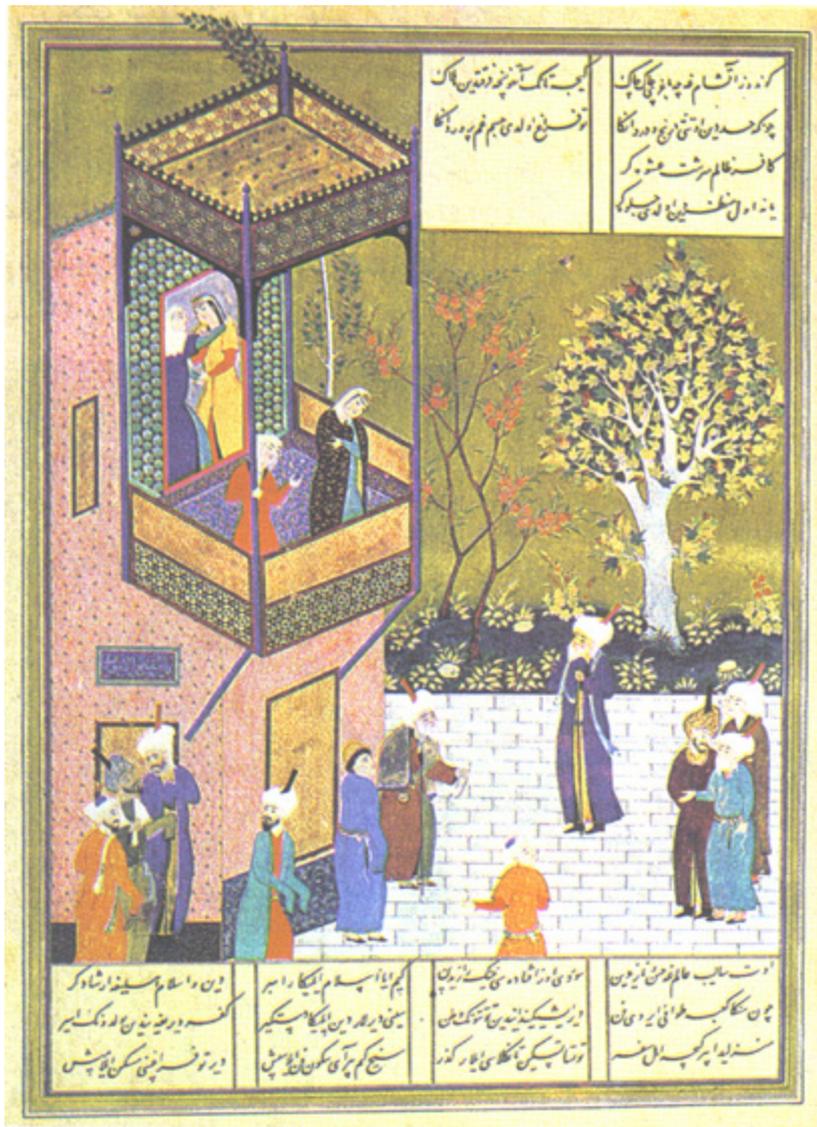
20 Pamuk, Orhan, *Benim Adim Kirmizi*, 1998, Tr. It. *Il mio nome è rosso*, 2001, Einaudi



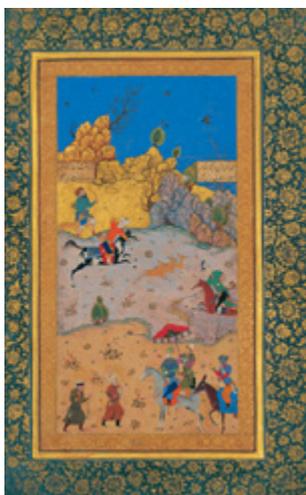
9. Gentile Bellini, Ritratto del sultano Mehmed II (1480). Olio su tela. National Gallery, Londra.
 In "Belting, Hans ,Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"



10. Storia del re Bahram (1410-1411 Shiraz, Persia), Lisbona. Nella storia d'amore del re Bahram: entra in una sala dove sono raffigurate le principesse che egli è destinato a incontrare quando sarà diventato re. Quelle immagini però non sono ritratti, bensì visioni del futuro cui l'eroe va incontro, dunque immagini mentali. E le principesse non guardano lui, ma rivolgono lo sguardo alla futura immagine di lui re, che appare in mezzo a loro.
 In "Belting, Hans ,Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"



11. Sheikh Sana'an. (1400 Tabriz), Tehran, Iran
 In "Zuffi, Stefano, La storia dell'arte islamica, 2006, Electa"



12. Maestro Behzad (1500 Herat), Tehran, Iran.
 In "Zuffi, Stefano, La storia dell'arte islamica, 2006, Electa"

nei libri ma mantengono delle caratteristiche inalterabili senza tradire i grandi divieti della religione. Anche nelle opere da collezionisti di rango principesco — con delle raffigurazioni piuttosto profane dal punto di vista del contenuto —, l'approccio narrativo mantiene la stessa coerenza.

È importante sottolineare come, nelle miniature, le raffigurazioni umane, animali e vegetali vengano eseguite con una filosofia di base che richiama in pieno l'approccio di Alhazen lungo il cammino dei raggi visivi. Un albero, una nuvola o un animale non sono un vero albero, una vera nuvola o un animale, ma il "significato" di essi. Il significato coincide esattamente con il concetto *ma'ani* di Alhazen che prende a esistere dopo che attraverso *khial* — immaginazione, sogno — elaboriamo ciò che percepiamo dal *surat* — forma visiva oggettiva — delle cose²¹. Ed è questo che viene raffigurato nelle miniature, non le riproduzioni della nostra visione oculare. L'abilità del maestro miniaturista infatti consiste nel maturare le immagini mentali delle cose in modo da disegnare figure estremamente complesse con un solo colpo di calamo senza toglierlo mai dal foglio. E, non a caso, l'ultimo stadio della conoscenza per un vero maestro è la *cecità*, ovvero sia quel momento in cui, liberandosi dall'inganno della vista, egli riesce a contemplare in pieno il mondo dei *ma'ani*, il senso delle cose e le figure pure "dal punto di vista di Allah".

Un fatto interessante è che in tutti i testi miniati le raffigurazioni sono assolutamente a servizio del testo. Non esiste un'immagine che racconti qualcosa "oltre"; non esiste un'immagine senza un racconto. Questo fatto era severamente proibito. Un'immagine senza un racconto corrisponde al tentativo di raffigurare la *realtà* e dunque cadere nel peccato. E le pagine miniate molto spesso non portano una firma. La perfezione divina da raggiungere viene invece concepita come punto di fuga: si tende incessantemente verso di esso, ma non lo si raggiungerà mai se si rimane all'interno degli schemi fisici regolati dalla ragione. Come quando Dio parla con Maometto dietro dieci veli di luce che Maometto sapeva di non poter attraversare con i limiti dati dalla fisicità del proprio corpo; avrebbe perso la vista, l'udito, e il resto dei sensi ad ogni passo. È l'*incommensurabile* che sovrasta ogni forma di percezione e la fede precede la ragione precisamente perché non si riesce a contenere la *Verità* del macrocosmo nella nostra coscienza, la quale è una derivazione del microcosmo.

.....

21 Cfr. Nasr, Hossein, *Science and Civilization in Islam*, cit. cap I

10. L'arte e l'architettura islamica. Una lettura per elementi

La famosa affermazione di Alhazen secondo cui la matematica ha sede nella fisica¹, riassume i capisaldi della concezione del mondo nella filosofia islamica. Si tratta di un dualismo sensoriale e astratto che sta alla base della nostra percezione del cosmo: attribuendo alla luce un'esistenza fisica, essa rende visibili le cose. E le cose appaiono in modi che attengono alla matematica perché le percepiamo secondo le medesime leggi, cioè lungo traiettorie che viaggiano tra la superficie delle cose e la superficie dell'occhio. È da sottolineare il fatto che in questa cultura, come anticipato, l'immagine è anzitutto una proiezione mentale: i raggi visivi non vanno a intersecare una superficie per tracciare una forma, ma contengono un flusso di figure, nel senso più ampio della parola, da cui non si estrapola mai una singola immagine; perché questo significherebbe limitare drasticamente la percezione, e cedere all'inganno dei sensi e alla seduzione dell'occhio. Vedere è un qualcosa che avviene nella mente e ciò che l'occhio percepisce è soltanto un esito incerto di un processo complesso. Queste figure nell'accezione occidentale del termine non si possono nemmeno considerare "immagini", mentre per Alhazen sono le uniche a esistere. L'esito di questo pensiero, nell'arte e nell'architettura, è un peculiare linguaggio espressivo che resta un mondo a sé: la matematica viene elevata a legge cosmica e la geometria diventa una forma simbolica esattamente come lo diventa l'immagine prospettica all'inizio dell'età moderna. In Occidente, l'applicazione della matematica alle immagini le rende ancora più corporee, e aiuta a determinare le cose in base alla grandezza che hanno nello sguardo e non di per se stesse. Si tratta quindi di una geometria "che rappresenta" e che è funzionale alla riproduzione del mondo, e non ha nulla a che vedere con il concetto della *geometria rappresentata* nella cultura islamica. Siamo di fronte a una modalità diversa di esprimere un significato e che ci consente di elaborare una chiave di lettura delle rappresentazioni artistiche e dell'architettura maturate da questa cultura. È importante sottolineare che nell'architettura islamica non esistono le decorazioni nel senso di un "superfluo abbellimento"; l'ornamento islamico contiene un messaggio e non è concepito per procurare diletto all'osservatore. Il "costruire" è considerato dal Corano come un atto vano: un qualcosa che divora la ricchezza del credente. Ciò che viene percepito come ornamento è esclusivamente applicato nell'ambito della *geometria rappresentata* che vorrebbe veicolare un significato a servizio del voto religioso. In quest'ottica, per comprendere la natura delle opere architettoniche, si propone una loro lettura attraverso alcuni elementi caratterizzanti l'architettura stessa.

C'è da tenere in considerazione però che, in molte circostanze, la lettura poetica di alcuni concetti elementari rischia di mettere in ombra le motivazioni pratiche che stanno

.....

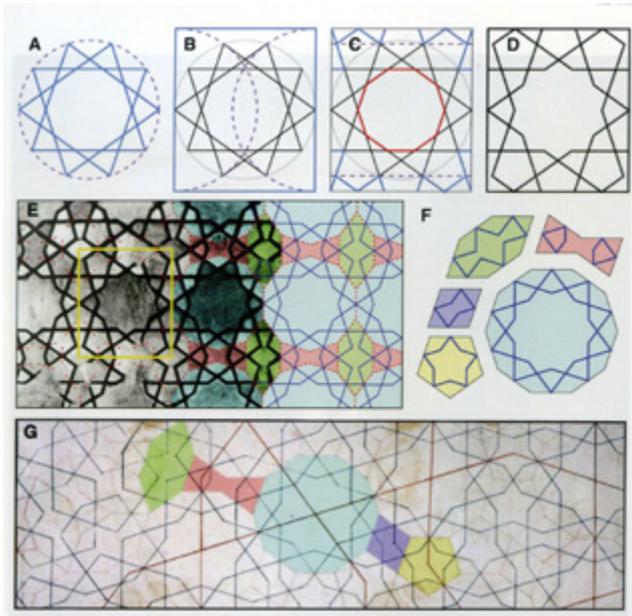
1 Questo concetto è stato formulato da Belting in riferimento al rapporto tra l'ornamento e l'idea generatrice di quest'ultimo: "...se edifici e oggetti artigianali sono supporti materiali, la decorazione è invece il luogo della matematica; un luogo prodotto dall'arte ma la cui sede è il mondo fisico. La matematica perciò ha sede nella fisica..." Belting, Hans, Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri

alla base delle scelte architettoniche. Come, per esempio, l'“introversione” dell'architettura: che è molto più immediata da concepire come risultato di certe condizioni climatiche. Perciò, dopo una prima lettura per elementi caratterizzanti — che accomunano le architetture di tutte le regioni musulmane e riprendono perciò il tema di Marcais sulla *personalità dell'arte islamica* —, bisognerebbe procedere con un approccio di analisi specifico per ogni territorio. Uno studio che, ad esempio, nel solo caso della regione iraniana si presenta piuttosto difficoltoso a causa della presenza di condizioni climatiche che cambiano da una zona all'altra e della presenza delle culture pre-islamiche, in particolare quella zoroastriana, che ha condizionato in modo radicale l'architettura del periodo successivo, cioè quello musulmano. La lettura per elementi, quindi, vorrebbe offrire una panoramica di alcuni di questi, che assumono particolare importanza nel linguaggio artistico della cultura islamica, per cercare infine di comprendere la pratica dello sguardo che sta alla base della loro concezione. In questo senso, si è scelto appositamente di non adottare un approccio tradizionale, basato sull'analisi delle grandi opere architettoniche, ma di cercare di elencare gli elementi fondamentali che costituiscono l'essenza del pensiero architettonico del mondo islamico.

10.1 Arabesco e gereh

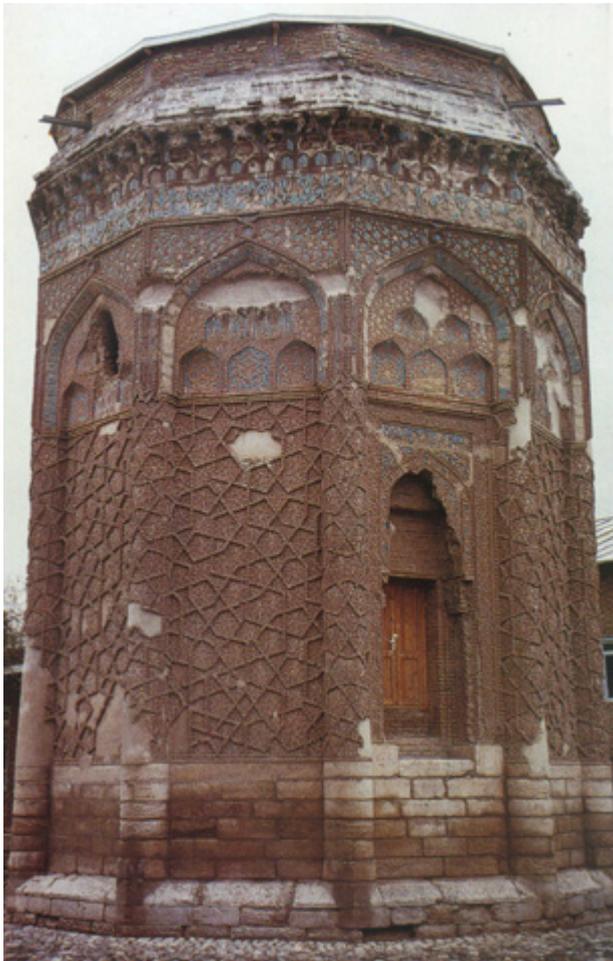
L'idea dell'arabesco arriva in Occidente attraverso la Spagna, e il termine viene coniato dal Rinascimento italiano. Nel mondo musulmano lo stile geometrico, nato alla corte di Bagdad intorno all'anno 1000, raggiunge il pieno sviluppo nel XII secolo. La sua più alta definizione è il *gereh* persiano, cioè lo stile a nodi, che consiste in particolari intrecci — soprattutto nella composizione dei mattoni a vista — proposto come un modello universale [fig.1]. Le piastrelle elaborate con lo stile a nodi partono da poliedri equilateri che danno origine a cinque schemi che a loro volta possono essere assemblati per raggiungere modelli periodici molto complessi. Le linee di una piastrella proseguono in quella a fianco e così via. Si ha quindi una rete senza soluzione di continuità con dei ritmi e delle simmetrie proprie. Anche nelle composizioni di mattoni si ha lo stesso sviluppo lungo tutta la parete che porta in un certo senso a mascherare gli spigoli in modo da trasmettere l'impressione di una superficie continua [figg.2-3].

In Occidente molto spesso l'arabesco viene usato come sinonimo di decorazione geometrica sulle superfici piane. Mentre nella visione rinascimentale dello spazio, domato dalla prospettiva, quello della libera geometria viene a ridursi drasticamente, nell'architettura islamica — che non viene concepita in modo da essere legata allo sguardo corporeo — si è di fronte a un'altra concezione spaziale: è proprio sulle superfici delle pareti che va in scena la rappresentazione del mondo. Questo può avvenire attraverso le ampie pareti decorate con motivi geometrici, costruite a *gereh* e il continuo gioco della luce attraverso le grate. La differenza principale quindi è il fatto che questo tipo di concezione spaziale non si fonda sulla misurazione del corpo umano, ma su quella delle superfici, mediante una quantità di linee e forme di luce e d'ombra e intrecci di nodi, che



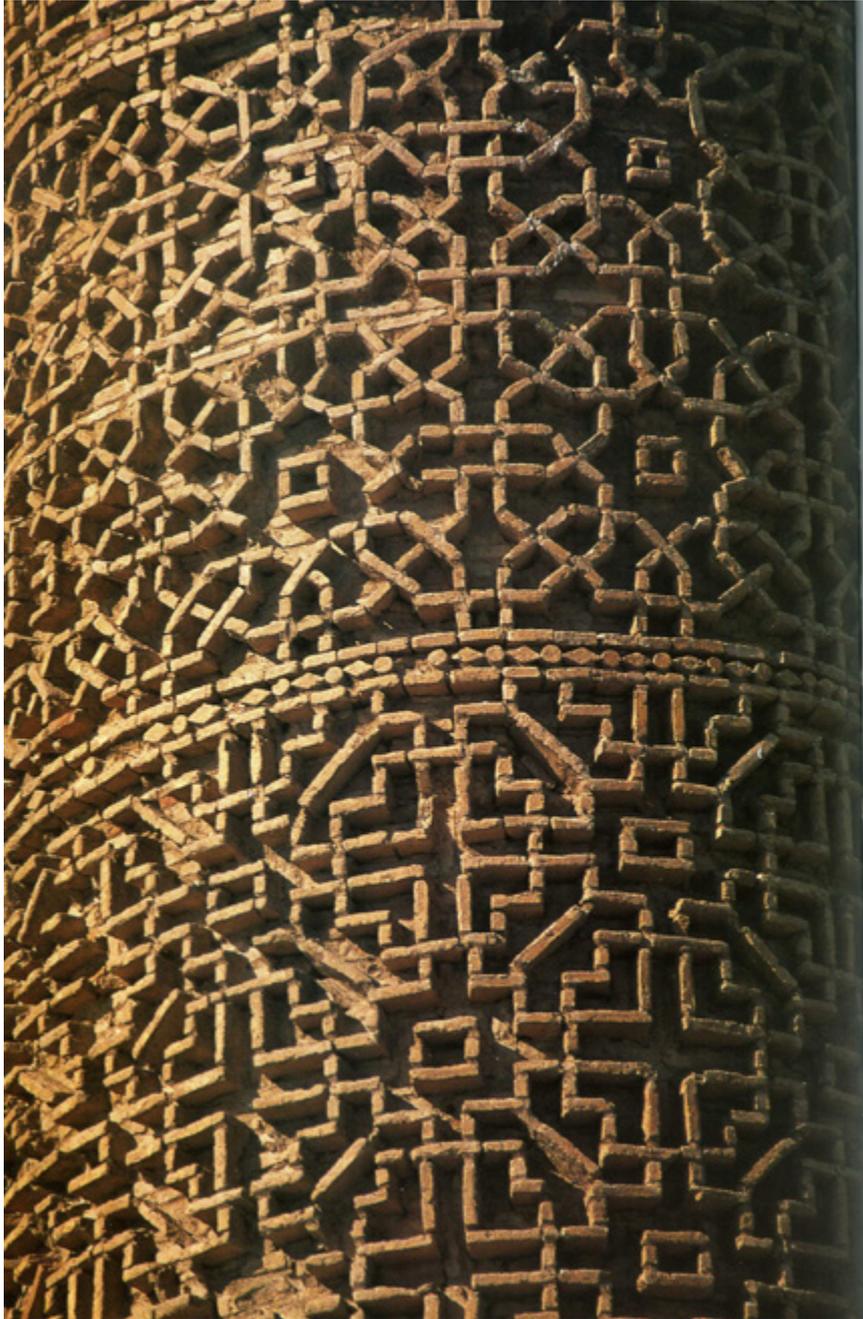
1. Piastrelle gereh, da Lu e Steinhadt 2007. Si possono vedere le riproduzioni dei cinque motivi di base delle piastrelle gereh, e infine un disegno proveniente dal rotolo dei disegni persiani conservato nel Museo Topkapi a Istanbul, dove compaiono i cinque motivi decorativi.

In "Belting, Hans ,Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"



2. Gonbad-i kabud maraghe, XII secolo, Iran

In "Mirfendereski, Zonuzi, Ceramica nell'architettura in Persia, 1992, Cantini, Firenze", P48



3. Moschea Tarikhaneh, XI secolo, Iran, particolare del minareto,
In "Zuffi, Stefano, La storia dell'arte islamica, 2006, Electa"

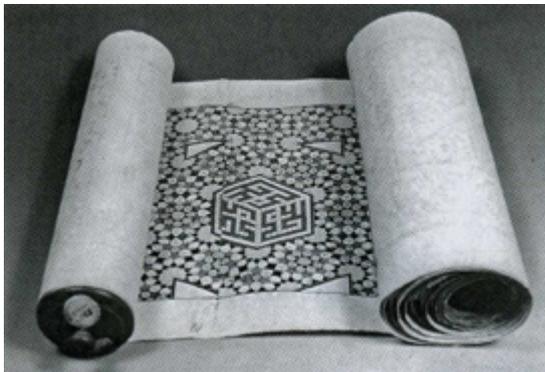
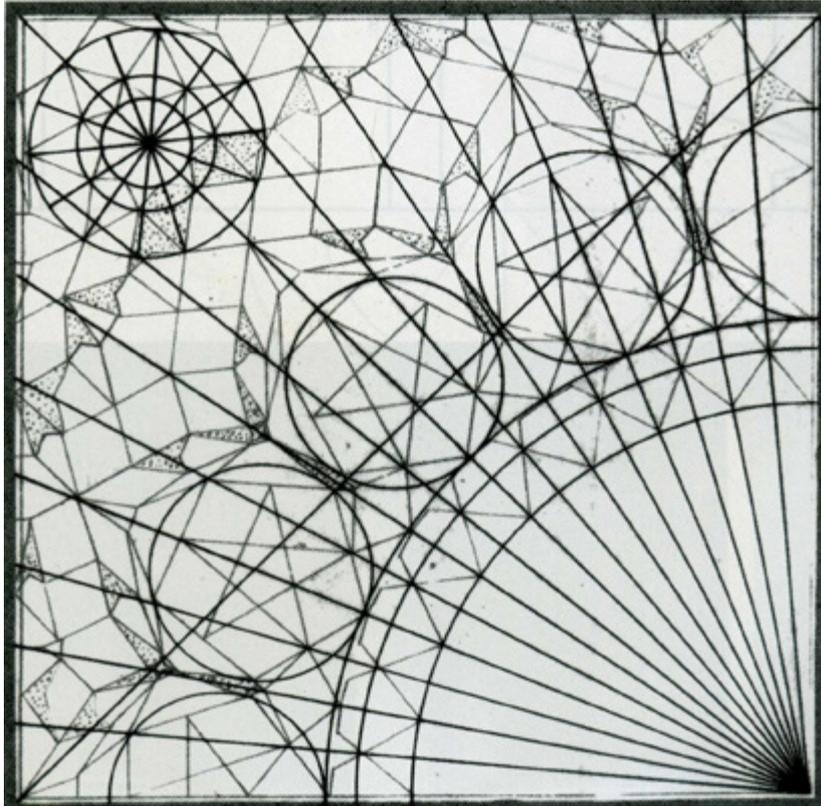
vorrebbero tracciare la geometria del divino. Spesso vengono chiamati in causa i disegni trigonali ed esagonali che assomigliano molto alle proiezioni di strutture cristalline, che richiamano in modo palese l'analogia con microstrutture presenti in natura. Un interessante repertorio di decorazioni geometriche è un rotolo contenente 114 disegni, attualmente al Museo Topkapi di Istanbul. I disegni provengono dal territorio persiano e risalgono alla prima metà del 1500 [figg.4-5]. Il contenuto è così universale da risultare scollegato da qualunque forma costruttiva o da un formato particolare. In base ai calcoli matematici i costruttori erano capaci di progettare dei motivi geometrici assemblati in maniera sempre diversa rispetto alle soluzioni già note. È interessante notare come la fantasia geometrica di questi disegni si discosti dall'edificio. Questo rotolo, infatti, rappresenta il polo opposto rispetto ai disegni architettonici dei trattati di prospettiva occidentale: il contrasto strutturale di base che esiste tra questi disegni e il pensiero dello spazio prospettico è nel suo rapporto con lo sguardo di un osservatore. La mancanza di una soluzione di continuità nelle decorazioni geometriche è un fatto molto significativo: ciò che percepiamo sulla parete o sulla facciata di un edificio è solo una piccola parte del disegno, cioè una piccola porzione del incommensurabile macrocosmo. Infatti questo genere di disegno può essere continuato all'infinito, fino a non essere più contenuto nella coscienza umana.

10.2 Muqarnas

L'espressione matura della forma simbolica della cultura islamica viene rappresentata dai *muqarnas*, che sono una concreta applicazione della geometria, e un luogo privilegiato dell'architettura islamica [fig.6]. Belting li considera un particolare tipo di soffitto a volta e una pura decorazione di superfici, escludendo alcuna finalità funzionale, mentre altri studi² hanno messo in luce l'imprescindibile ruolo strutturale di questi elementi costruttivi rispetto al messaggio simbolico. Essendo il minimalismo — concepito come il rifiuto per il superfluo o lo sfarzo — uno dei principi fondamentali dell'architettura islamica, qualsiasi elemento non necessario viene respinto dal repertorio architettonico. E così l'applicazione piuttosto diffusa dei *muqarnas* nel territorio islamico — quello iranico in particolare — mette in dubbio l'affermazione di Belting a questo riguardo. Rimane il fatto che la scarsità delle fonti ufficiali sull'architettura persiana rende difficile rintracciare le ragioni delle forme costruttive, rimaste da sempre nell'ambito di competenza della manualistica. Ma è quasi certo che i *muqarnas* abbiano un ruolo attivo nella correzione delle spinte orizzontali delle volte. I *muqarnas* entrano nell'uso all'epoca di Alhazen, cioè nel X secolo, in contemporanea con la riforma della scrittura araba e con la fioritura dello stile a nodi. Qui la geometria si trasforma in un volume tridimensionale che viene elaborato partendo dai disegni piani nella totale libertà dell'artista/artigiano. In altre parole i *muqarnas* liberano la geometria dai suoi limiti legati al piano e travalicano il confine tra volume e superficie. Questo consente un'ampia possibilità di variazioni

.....

2 Cfr. Hillenbrand, Robert, *Islamic Architecture: form, function and meaning*, 1994, Edinburgh University Press



4 e 5. Rotolo con disegni di architettura (1500 ca. Iran). Istanbul Museo Topkapi.

In "Belting, Hans, Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"



6. Esempi di muqarnas, XVI-XVII secolo, Iran

In "Stierlin, Henri, Persian Art & Architecture, 2012, Thames & Hudson Ltd, London", P.70-212

— oltre duecento — nella forma, mentre su una superficie si possono raggiungere soltanto diciassette varianti attraverso la rotazione e la simmetria³. I *muqarnas* Sono impostati su una struttura matematica estremamente complessa che ne costituisce gran parte della bellezza. Per esempio, l'intera decorazione di Alhambra a Granada, sul pavimento e sulle pareti, corrisponde a soluzioni originali di problemi matematici [fig.7].

Questi modelli geometrici per eccellenza vengono elaborati da un ordine interno, del tutto indipendente dallo sguardo di un osservatore, e possono trovare collocazione a qualsiasi altezza e sotto qualsiasi angolo. Questo sviluppo della forma implica un metodo di lettura particolare: prima di percepire l'insieme, se ne deve cogliere visivamente la più piccola unità geometrica, quasi come la lettura di un testo scritto. È importante l'osservazione di Belting a riguardo, nel confronto con il metodo prospettico occidentale:

La prospettiva occidentale, proiettando le tre dimensioni su un'immagine bidimensionale, applica il principio dello sguardo spaziale, imponendo di ignorare il piano e di guardare attraverso di esso. La cultura islamica, invece, preserva la superficie, anzi le dà il valore sacrale di un luogo per il calcolo e la percezione. Nella forma di grata per finestra (masrabiyya), modelli di superficie fatti di luce vengono riflessi nello spazio interno, sul pavimento e sulle pareti. Nei muqarnas la geometria è divenuta una forma simbolica, proprio come, in Occidente la prospettiva nell'immagine⁴.

10.3 Luce

La luce, come matrice della forma, è un elemento di fondamentale importanza nell'architettura islamica; è la luce a dare forma visibile all'invisibile. La cupola del mausoleo di Sangbast in Iran è una dimostrazione del ruolo simbolico di questo elemento [fig.8]: si tratta di una semplice disposizione di mattoni di terra, posti di taglio a spina di pesce, che prosegue in modo concentrico fino al centro della cupola che fa passare la luce e illumina gli ambienti sottostanti attraverso l'apertura al centro. La fonte di luce si percepisce soltanto come un punto luminoso, il *punto*, l'*incommensurabile* che si materializza nella luce immateriale. Negli spazi interni si cerca di ripristinare il percorso quotidiano della luce in modo impeccabile, tanto che Belting interpreta questa scelta come la messa in scena dello spettacolo cosmico: l'illuminazione che muta di ora in ora simboleggia il movimento del cosmo. Ne è testimone la cupola di Granada: a confronto con la cupola della cappella della Sagrestia di San Lorenzo a Firenze, che riporta l'immagine del cielo stellato della notte del 4 luglio 1442, la cupola islamica rappresenta lo spettacolo del cosmo che ruota con il mutare della luce del giorno. L'opera di Brunelleschi evoca assolutizzando in maniera sublime lo sguardo terreno, precisamente determinato nel luogo

.....

3 Cfr. Critchlow, Keith, *Islamic Patterns*, 1976, Vermont

4 Belting, Hans, *Florenz und Bagdad*, cit.



7. Alhambra, cupola nella Sala delle due sorelle, XIII secolo, Granada

In "Belting, Hans, Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri"



8. Mausoleo di Sangbast, inizio XI secolo, Iran

In "Zuffi, Stefano, La storia dell'arte islamica, 2006, Electa"

e nel tempo, mentre la cupola islamica tende a prendere le distanze da qualsiasi *realtà* soggettiva e corporea.

Nel caso dei *muqarnas*, la forma sferica delle superfici e gli angoli molteplici delle mensole si prestano magnificamente ai giochi di luce: si hanno delle superfici con direzioni varie all'interno di un volume in cui la luce si rifrange nel momento in cui penetra in un interno. E, come sostiene lo studio di Alhazen, la luce non è in rapporto con il nostro sguardo, ma percorre traiettorie proprie. La geometria non obbedisce alle regole dello sguardo, in quanto si evolve per divisioni, addizioni e moltiplicazioni. Questa concezione della luce raggiunge il suo apice attraversando le grate cioè le *masrabiyya*.

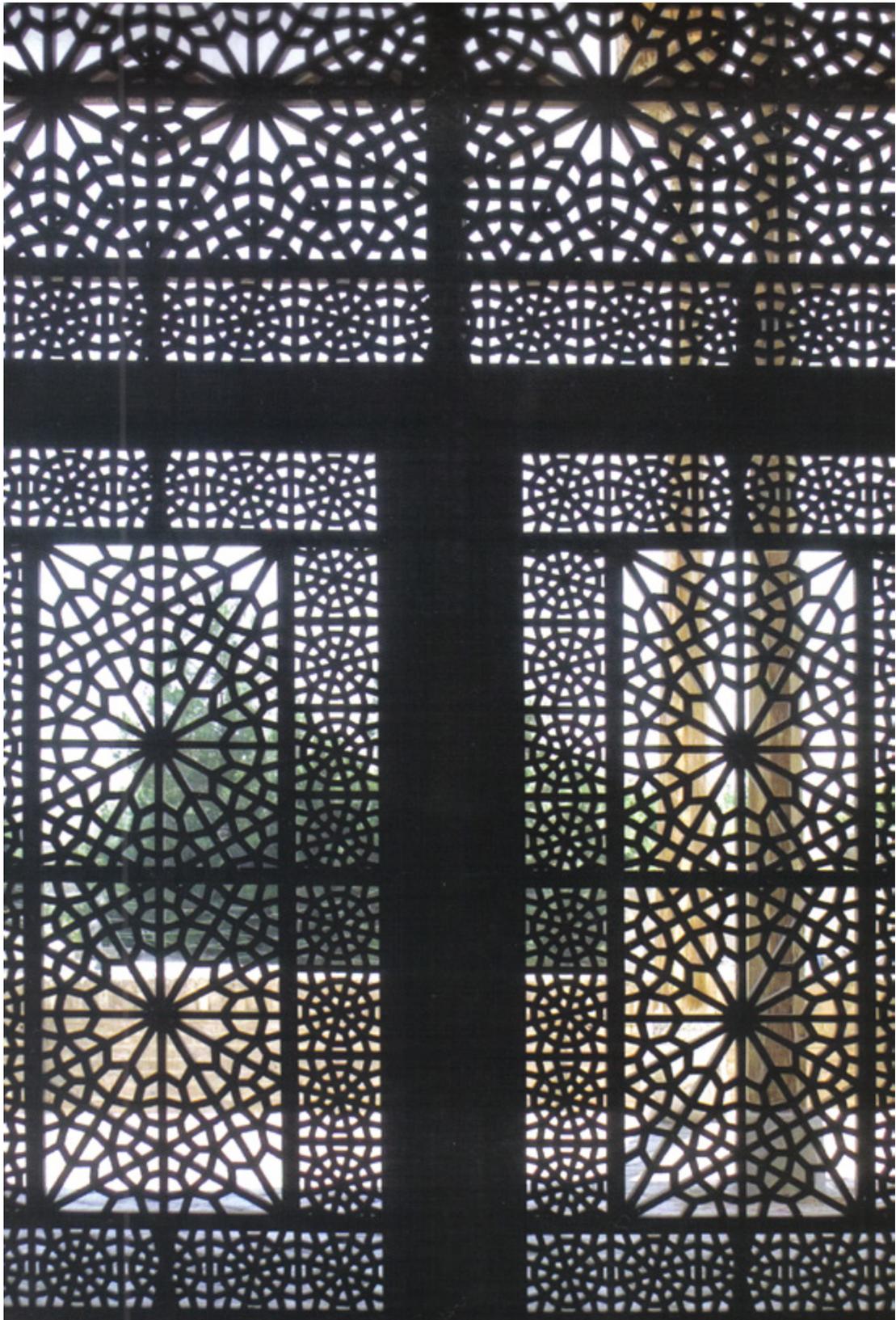
10.4 Masrabiyya

Le *masrabiyya* sono l'espressione più chiara del ruolo simbolico della finestra nella cultura musulmana. Lo sguardo dalla finestra, tipico della cultura occidentale è completamente assente. Sulla soglia, tra l'interno e l'esterno, il pensiero islamico pone una grata [fig. 9]. La grata lascia penetrare la luce, ma non lo sguardo e inverte la direzione tra dentro e fuori; non è più lo sguardo che esce dalla finestra in cerca d'immagini ma la luce che penetra all'interno per rendere visibile l'invisibile. Quindi la finestra si rivolge verso l'interno, anziché attirare lo sguardo verso l'esterno. Attraversando la grata, la luce crea il suo disegno che si sposta poi lungo la stanza, seguendo il percorso e il mutare della posizione del sole. Per Belting questo tema si ricollega a quello della misurazione della luce, contrapposto alla misurazione dello sguardo. La luce quindi nasce all'esterno, viene convogliata all'interno e crea letteralmente una scenografia basata sulla riflessione.

Lo sguardo vede un disegno geometrico, formato dalla stretta collaborazione della grata e della luce. La luce appare così ancor più astratta e pura di quanto non sia nel mondo esterno, dove è frammista ai colori e veicola nell'occhio le forme delle cose. La barriera della finestra scioglie l'alleanza tra raggi luminosi e raggi visivi, e in tal modo libera la luce nel riverbero della riflessione, riconducendola all'essenza di se stessa⁵.

Si tratta quindi di una finestra intesa non come apertura ma come schermo, che purifica la luce da ogni immagine e guida lo sguardo verso la purezza. Belting suggerisce di riconoscere quali forme simboliche della cultura araba le *masrabiyya* e i *muqarnas*, assumendo il concetto della prospettiva e la metafora della finestra come una forma simbolica della cultura occidentale; non a caso il dipinto prospettico rappresenta lo sguardo dalla finestra. Nel caso della finestra il soggetto si attiva nello sguardo, nel caso delle grate il soggetto osserva lo spettacolo cosmico offerto dalla luce perché il suo sguardo è completamente domato da essa.

.....
5 Ibid.



9. Moschea di venerdì di Isfahan, XIII secolo, Iran
In "Zuffi, Stefano, La storia dell'arte islamica, 2006, Electa"

10.5 Calligrafia

L'arte islamica reinterpreta attraverso la calligrafia il concetto della decorazione concepita come un supporto della nuova fede, soprattutto con la sua comparsa sulle superfici delle opere architettoniche. E così sugli edifici islamici la scrittura e l'ornamento formano due sistemi complementari del principio geometrico e raggiungono una tale simbiosi da rendere difficile distinguere l'una dall'altra [fig.10]. A volte abbiamo bisogno di tempo per capire dove finisca la scrittura e inizi la decorazione, e questo perché anche la scrittura nasce su principi severamente geometrici, che raggiungono l'apice con la nascita di sei stili proporzionati ai tempi di Alhazen. E la lettura delle figure geometriche avviene passo dopo passo, come se si trattasse di testi scritti. L'ornamento, che, come si è detto, non è pura decorazione, si tramuta in un vero e proprio strumento semantico e perciò è portatore di un messaggio: si tratta della struttura del mondo codificato in molteplici modi, ed è esso stesso decifrabile allenando lo spirito. Nella Cupola della Roccia, che riporta le più antiche citazioni del Corano, la calligrafia si fa ornamento tanto quanto le piante stilizzate [fig.11]. In contrasto con la tradizione precedente, qui le figure umane vengono eliminate e sostituite da decorazioni vegetali o da motivi astratti. Ciò che rimane della pittura ecclesiastica è il fondo dorato e vuoto sul quale prende forma una nuova arte, priva di figure. E allo stesso tempo la scrittura diviene parte integrante dei mosaici parietali: una novità senza precedenti nel mondo greco-romano.

10.6 Superfici smaterializzate

In sintesi possiamo affermare che il particolare linguaggio, o meglio, il sistema semantico della cultura islamica prende il posto di qualsiasi tipo di rappresentazione figurativa e sviluppa una modalità di visione geometrica e smaterializzata, perché tratta la materia soltanto come "mezzo" e cerca incessantemente di andare oltre essa e di raggiungere ciò che la materia nella sua molteplicità di manifestazioni simboleggia. Per la visione geometrica si attiene alla matematica — come *realtà astratta* — che costituisce un codice onnipresente nell'arte mentre la fisica collabora come *realtà sensoriale*. La visione smaterializzata invece nasce dal profondo bisogno di purificare la vista dall'eccessiva sensualità e voluttà dell'occhio: si cerca così di depurare l'occhio da ogni impressione fisica. La decorazione a nodi, le grate, i *muqarnas* sotto il riverbero della luce, le raffinate lavorazioni delle pareti a specchio, e tutte le forme della decorazione geometrica e calligrafica, creano un ordine "immateriale" in cui sembrano scomparire i confini spaziali, in quanto la materia si sottomette alla luce che vuole ricondurre la *realtà molteplice* alla sua *matrice unitaria* [fig.12].

Possiamo ipotizzare quindi che il supporto materiale — negli edifici e negli oggetti — obbedendo in pieno a un disegno geometrico si spogli di ogni materialità, perdendo la propria natura fisica: la decorazione geometrica scioglie le superfici materiali in disegni che acquistano una vita autonoma. Si tratta di una rappresentazione simbolica dei raggi



10. Moschea di venerdì di Kerman, XIV secolo, Iran. Mosaico in ceramica nella sala di preghiera, col nome di Ali ripetuto tre volte in bianco e tre in celeste, in perfetta fusione con altri motivi geometrici.

In "Zuffi, Stefano, La storia dell'arte islamica, 2006, Electa"



11. La Cupola della Roccia, 691, Gerusalemme

In "Stierlin, Henri, Islam. Da Baghdad a Cordova. Architettura delle origini dal VII al XIII secolo, 2009, Taschen GmbH"

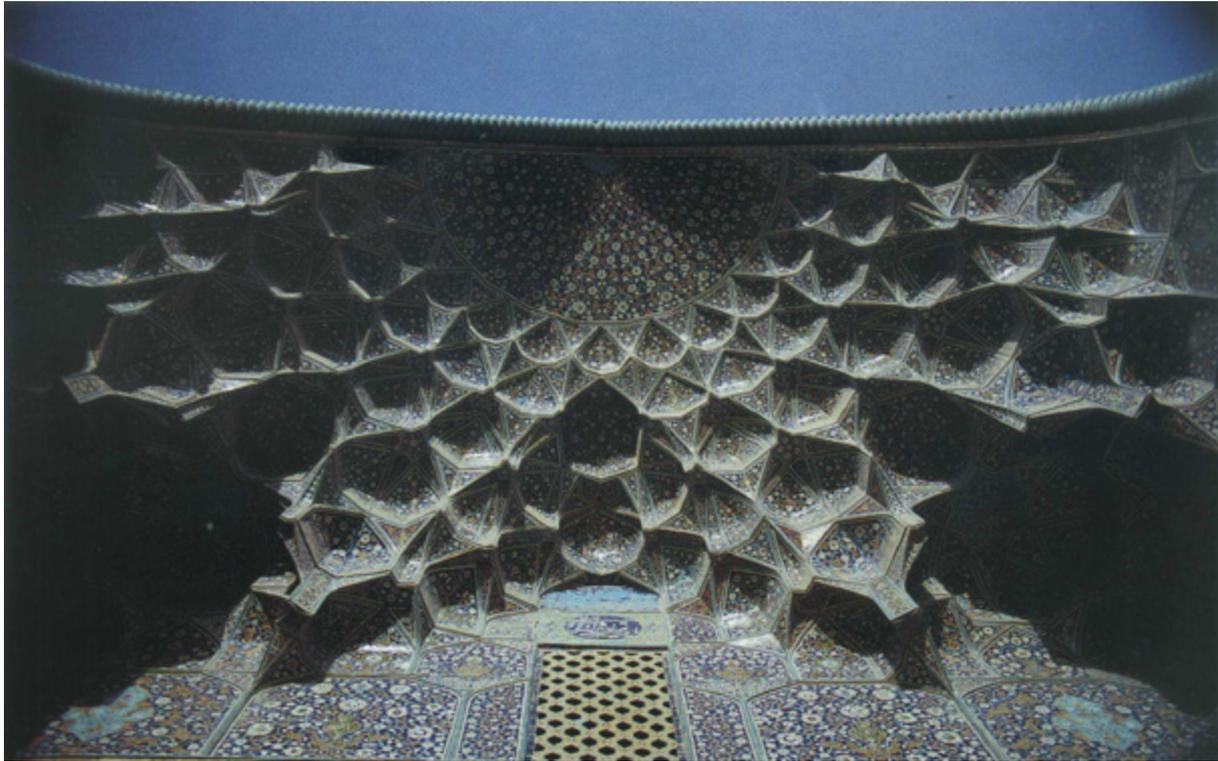


12. Mihrab della moschea di venerdì di Isfahan, inizio XIV secolo, Iran
In "Zuffi, Stefano, La storia dell'arte islamica, 2006, Electa"

visivi che non si mostrano di per sé, ma rendono visibile il mondo, senza cadere nella trappola dell'immagine. L'immaginazione, quale ultima istanza della percezione secondo Alhazen, prende a esistere soltanto dove non esistono immagini: è l'assenza delle immagini antropomorfe che consente di percepire il Dio invisibile. La superficie quindi è il luogo simbolico di questa forma artistica che raggiunge la terza dimensione — che non è quella raggiunta dal metodo prospettico, ma una dimensione concettuale — unicamente allenandosi con la luce [fig.13].

La smaterializzazione dei corpi si riflette anche in un altro livello di lettura delle costruzioni islamiche, cioè nella mancanza di corrispondenza tra la forma e la funzione. La forma, in generale, rimane deliberatamente scollegata dalla funzione, come se si cercasse di interpretarla come un'esistenza a sé, astratta e assoluta. Spingendosi ancora oltre in questa chiave di lettura concettuale, possiamo notare un aspetto molto particolare che si evince dall'organizzazione spaziale di queste costruzioni che riguarda il loro totale disinteresse rispetto a misure temporali e il loro orientamento (fisico e concettuale) verso un centro ideale. Cioè a differenza dell'architettura sacra cristiana, che prevede da parte del fruitore un percorso nello spazio e nel tempo con un principio e una conclusione, negli spazi interni dell'architettura islamica questa dimensione è totalmente assente perché lo spazio viene concepito come un luogo di arrivo e non di attraversamento. Ogni punto è progettato in modo tale da avere la sua massima pienezza e lo spazio si percepisce nella sua interezza. Non esiste dialettica né tensione. Torna qui il particolare rapporto tra la superficie e il volume. Il volume, come luogo fisico, si dissolve in una visione per superfici senza perdere la sua forza. Questo tende a spingere la visione a livello dell'immaginazione e il luogo a una suggestione dello spazio. Questo concetto è la principale chiave di lettura dello sviluppo degli spazi interni nell'architettura islamica. Negli edifici sacri, non dovendo scendere a grandi compromessi per trovare il giusto equilibrio tra la forma e la funzione, la lettura formale degli elementi e dell'insieme avviene con più facilità. Nelle altre tipologie edilizie rimane come matrice fondamentale, ma si adatta alle esigenze di altro genere in soluzioni formali diverse a seconda del territorio di riferimento.

Nel concetto della superficie sono di fondamentale importanza anche le aperture che la caratterizzano, incorporandosi nelle pareti smaterializzate. Abbiamo già visto il ruolo della finestra e il suo ruolo nel convogliare la luce a prescindere dallo sguardo dell'osservatore. La porta invece è un elemento di rilevante importanza perché consente la separazione tra i due mondi: il quotidiano e il divino nel caso di edifici sacri; il pubblico e il privato nelle abitazioni. Ma, in particolar modo, è il simbolo del varcare una soglia. In quanto luogo di passaggio, assume una struttura formale adeguata alla sua funzione, ma questo può essere definitivamente svelato solo grazie alla parola: la porta è l'elemento che spesso porta simbologie ed epigrafi di grande importanza, anche quando essa non esiste materialmente ma indica semplicemente l'ingresso. È interessante notare



13. Moschea Sheikh Lotfollah di Isfahan, XVII secolo, Iran

In "Mirfendereski, Zonuzi, Ceramica nell'architettura in Persia, 1992, Cantini, Firenze", P.93

come la nicchia di *mihrab* abbia la forma di una porta. Si tratta infatti di una transizione spirituale per il fedele, che rivolgendo le sue preghiere nella direzione che accomuna i confratelli della fede – quella della *qibla* – spera di varcare la soglia per raggiungere la grazia divina.

Assumendo come postulato che l'estetica musulmana si sia sviluppata a partire dalla superficie a due dimensioni, la lettura per elementi, con l'accento sulla superficie delle opere architettoniche, riprende il tema proposto da Marcais ed è una conferma della sua ipotesi riguardo all'esistenza di uno spirito universale nell'arte di tutti i territori musulmani, a prescindere dalle loro differenze culturali, sociali e climatiche. E tale fenomeno, come è stato dimostrato, scaturisce soprattutto da una peculiare modalità di visione che viene maturata in seno alla cultura islamica, e indagare su di esso rende possibile la comprensione dei tratti comuni dell'espressione artistica di questa cultura. Si tratta, quindi, di una serie di *atteggiamenti* che hanno dato origine a questo peculiare linguaggio espressivo nell'arte e nell'architettura, in termini di astrazione geometrica e di una concezione dell'immagine che lo esprime con la massima efficacia in tutti i campi della produzione artistica.

Conclusione

L'obiettivo di questo lavoro, come specificato dal principio, non era quello di fornire un'analisi dell'architettura di uno specifico territorio dell'immenso mondo musulmano né dell'evoluzione delle tecniche costruttive in materia, ma quello di collocarsi, in senso teorico, su una precisa *soglia* di confine tra i due mondi, quello occidentale e quello musulmano, e proporre un approccio trasversale allo studio dell'arte e dell'architettura del mondo islamico, attraverso strumenti adeguati alla natura di queste ultime.

Nella prima fase della ricerca, e per mettere in evidenza i margini entro cui operare, è stata presa in esame l'ipotesi di William Marçais, studioso francese, riguardo all'esistenza di una sorta di *unicità*, un comune denominatore, nelle opere prodotte sotto il dominio di questa fede in diverse epoche storiche, a prescindere dalla posizione geografica e dall'influenza delle culture autoctone; caratteristica che Marçais ha introdotto all'inizio del XX secolo come la *personalità* dell'arte islamica. Per approfondire questa tematica sono stati affrontati alcuni dibattiti principali nell'ambito di studio dell'arte e dell'architettura del mondo musulmano: come le difficoltà legate alla definizione dell'aggettivo "islamico"; le circostanze storiche e sociali in cui nasce tale vocabolario artistico; e infine il suo presunto aniconismo, che è stato confutato, nel corso del presente lavoro, sulla base di alcune fonti prese in esame e attraverso una ragionata contestualizzazione delle osservazioni e delle conclusioni tratte al riguardo negli ultimi decenni.

Lo studio dei temi succitati è stato affrontato in chiave di storiografia culturale, e da una posizione che si colloca a monte della produzione artistica vera e propria, cioè attraverso lo svolgimento di un'analisi sulla genesi e sullo sviluppo della cultura visiva del mondo musulmano. In tutto ciò, si è cercato di mantenere salda l'impostazione proposta al principio, cioè l'approccio secondo una lettura comparata, attraverso la definizione della *soglia* tra le due culture che è stata espressa principalmente nell'adozione della matematica quale strumento per trarre le proporzioni perfette, il rapporto tra l'*arte* e *realtà*, così come l'elemento trascendentale tra la dimensione fisica e quella intelligibile di qualsiasi artefatto, compresa l'architettura.

Nella fase successiva dello studio, prendendo in esame le prime architetture nate sotto il dominio della nuova fede, è stato dimostrato come sia stato l'introdursi di un nuovo genere di rapporto tra la struttura e la decorazione — e la conseguente separazione tra la forma e la funzione degli edifici — ad aver influenzato maggiormente l'architettura islamica dei primi secoli. Perciò l'elemento architettonico preso in esame per affrontare questo studio è stata la "pelle degli edifici", ossia l'*ornamento islamico*, concepito in un'accezione specifica e ben lontana da quella di superfluo abbellimento. Questo elemento, oltre a costituire il tratto distintivo dell'architettura islamica, è stato ritenuto di cruciale importanza nel contesto del presente lavoro per una sua specificità che lo rende ogget-

to privilegiato d'indagine della cultura visiva del mondo musulmano: è stato rilevato, infatti, come lo sviluppo e la massima fioritura dell'*ornamento* coincidessero in pieno con il periodo più florido della produzione scientifica del mondo musulmano nel IX e X secolo, e rivelassero quindi alcune delle fondamentali caratteristiche del pensiero musulmano, in particolare le coordinate della sua visione unitaria del cosmo dettata dall'inscindibile legame tra la gnosi e la scienza. Un fenomeno, questo, che mette in evidenza gli assunti comuni nello spirito della fede e nello spirito dell'*ornamento*, dove quest'ultimo si manifesta come la chiara espressione dell'inseparabile dualismo *Unità-Molteplicità*, considerato la matrice fondante del pensiero islamico. In questa direzione, essendo il modo di concepire la *realtà* in diretta relazione con il modo di produrre la scienza, ci si è concentrati sullo sviluppo di alcuni aspetti della storia della scienza musulmana — la matematica e l'ottica in particolare —, ritenendo tale indagine una delle principali chiavi di accesso alla comprensione delle forme di espressione artistica di questa cultura, perché in grado di dimostrare la modalità in cui i musulmani hanno percepito la *realtà* e con quali regole si sono espressi nel riprodurla sotto forma di arte.

Sono state affrontate, perciò, le principali fondamenta dello sviluppo della scienza e della cultura nel territorio islamico, in una lettura parallela rispetto allo sviluppo dell'estetica e dei presupposti della scienza moderna in Occidente. In questo modo la *soglia* di comunicazione tra i due mondi è stata ampiamente indagata nello sviluppo della scienza e della cultura, a partire dall'antichità e lungo tutto il Medioevo, mettendo in evidenza il comune denominatore tra le due culture visive, i loro scambi e le reciproche influenze, e i loro momenti salienti di avvicinamento e di divergenza. Per approfondire questi fenomeni ci si è concentrati non tanto sui contenuti e sui probabili significati iconografici attribuiti al vocabolario artistico del mondo musulmano, ma sulla modalità in cui si è sviluppata questa espressione artistica alternativa che ha restituito una personalità e uno scenario individuale monumentale sulla cultura nascente, che doveva fare i conti con un mondo impregnato di immagini e icone cristiane dell'epoca. È stato perciò affrontato il percorso dell'evoluzione storica del concetto dell'immagine nelle due culture: due percorsi distinti, nati da presupposti scientifici e filosofici identici nei contenuti ma "visti" in maniera differente, che hanno portato a due modalità di produzione artistica sostanzialmente distinte.

Infine, sulla base dei risultati raggiunti, si è cercato di formulare delle ipotesi sulla conseguente trasposizione della modalità di pensiero del mondo islamico nella cultura visiva e artistica, e pertanto di offrire una lettura critica di questo linguaggio, maturato e reso particolarmente visibile nell'architettura dei secoli immediatamente successivi al X secolo. Perciò l'apporto originale di questo lavoro dottorale, senza avere certamente la pretesa di aver esaurito l'argomento, che per sua natura è immenso e oltremodo sfaccettato, consiste in un confronto critico degli studi svolti in diversi ambiti di conoscenza nel campo dell'arte e dell'architettura del mondo islamico, e nell'aver cercato di proporre un "punto di vista" se non un "metodo di indagine" in grado di rendere possibile lo

studio e la comprensione di questo linguaggio espressivo.

Resta il fatto che nonostante l'affinamento di un approccio di lettura applicabile a concreti elementi architettonici della cultura islamica, nella presente indagine l'architettura e la sua storia non sono la meta ma soltanto un mezzo per mettere a fuoco la *soglia*, cioè la *discontinuità* teorica fondamentale che separa e allo stesso tempo unisce i due mondi, e indagare dei possibili margini entro cui sia possibile impostare un nuovo *linguaggio* per incontrarsi.

Bibliografia

Fonti in lingua italiana e inglese:

- Adamova & Bayani, Persian Painting. The artes of the book and portraiture, 2015, Thames & Hudson Ltd, London
- Alberti, L.B, Il trattato della pittura, 1931, Editore Lanciano
- Ardala & Bakhtiari, The Sense of Unity, 1973, The University of Chicago Press
- Azzimonti C., I beni culturali ecclesiali nell'ordinamento canonico e in quello concordatario italiano, EDB, Bologna 2001
- Bausani, Alessandro, Il Corano, 1988, BUR
- Bausani, Alessandro, L'enciclopedia dei fratelli della purità, 1978, Napoli
- Bausani, Alessandro, L'Islam, 1999, Garzanti
- Belting, Hans ,Florenz und Bagdad, 2008, Verlag, Munchen. Tr.it. I canoni dello sguardo, 2010, Bollati Boringhieri
- Belting, Hans, Bild-Anthropologie, 2002, Princeton, Tr. It. Antropologia delle immagini, 2011, Carocci editore
- Bernardini, Michele, Storia del mondo islamico (VII-XVI secolo): Il mondo iranico e turco, 2003, Einaudi
- Blair, Sh., Bloom, M. The art and architecture of Islam 1250-1800, 1994, Yale University Press
- Blair & Bloom, Images of paradise in islamic art, 1991, Hanover
- Burckhardt, Jacob, Die kultur der renaissance in Italien, 1860, Tr. It. La civiltà del Rinascimento in Italia, 1980, Sansoni Editore
- Burke, Peter, What is Cultural History?, 2004, Cambridge, Tr. It. La storia culturale, 2006, Mulino, Bologna
- Brusatin, Manlio, Storia delle immagini, 1989, Einaudi
- Camerota, Filippo, La prospettiva del Rinascimento, Arte, Architettura, Scienza, 2006, Mondadori, Milano
- Cantelli, Chiara. Desideri, Fabrizio, Storia dell'estetica occidentale, 2008, Carocci editore
- Corbin, Henry, En Islam Iranien, 1971, Paris, Tr. It. Nell'Islam Iranico, 2012, Mimesis
- Corbin, Henry, Réalisme et symbolisme des couleurs en cosmologie shiite, 1956 , Paris, Tr. It. Realismo e simbolismo dei colori nella cosmologia sciita, 2012, SE
- Corbin, Henry, Histoire de la philosophie islamique, 1964, Paris, Tr. It. Storia della filosofia islamica, 1973, Adelphi, Milano
- Critchlow, Keith, Islamic Patterns, 1976, Vermont
- Critchlow, Keith, Order in Space : A design source book, 1969, London
- Curatola, Giovanni, Le arti nell'Islam, 1990, Carocci editore
- Curatola, Giovanni, Arte Islamica, 2007, Giunti Editore, Milano
- Curatola, Giovanni, L'arte persiana, 2008, Jaca Book spa, Milano
- Ettinghausen, Grabar, Jenkins, Islamic Art and Architecture 650-1250, 2001, Yale University Press

Florendkij, Pavel, La prospettiva rovesciata ed altri scritti sull'arte, 1990, Gangemi,

Florendkij, Pavel, Le porte regali, 1922, Tr. It. 1977, Adelphi, Milano

Fontana, Maria Vittoria, La pittura islamica dalle origini alla fine del Trecento, 2002, Jouvence

Fontana, Maria Vittoria, La miniatura islamica, 1998, Edizioni Lavoro Roma

Fyre, Richard, The heritage of Persia, 1962, Tr. It. La persia preislamica, 1962, Il Saggiatore

Ghirshman, Roman, Iran-Parthes et Sassanides, 1962, Paris, Tr. It. Arte persiana. Parti e Sassanidi, 1962, Rizzoli

Ghirshman, Roman, Perse-Proto-iraniens, 1963, Paris, Tr. It. Arte persiana. Proto-iranici, 1964, Rizzoli

Ghirshman, Roman, Iran, 1951, Paris, Tr. It. La civiltà persiana, 1972, Einaudi

Gombriche, E.H. The sense of order, 1979, NY, Tr. It. Il senso dell'ordine, 1984, Phaidon

Grabar, Oleg, The formation of Islamic Art, 1973, Yale University Press

Hillenbrand, Robert, Islamic Art and Architecture, 1999, Thames & Hudson Ltd, London

Hillenbrand, Robert, Islamic Architecture: form, function and meaning, 1994, Edinburgh University Press

Jullien, Francois, De l'universal, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures, 2008, Paris, Tr. It. L'universale e il comune. Il dialogo tra culture, 2010 Laterza

Jullien, Francois, Conférence sur l'efficacité, 2005, Paris, Tr. It. Pensare l'efficacia in Cina e in Occidente, 2008, Laterza

Jullien, Francois, Traité de l'efficacité, 1996, Paris, Tr. It. Trattato dell'efficiacia, 1998, Einaudi

Katouzian, Homa, The Persians: Ancient, Mediaeval And Modern Iran, 2009, London

Kubler, George, The shape of time, 1972, Yale University Press, Tr. It. La forma del tempo, 1976, Einaudi

Leaman, Oliver, Islamic Aesthetics, 2004, Edinburgh University Press

Livio, Mario, La sezione aurea, 2002, BUR

Lineamenti di storia dell'architettura, 1994, Sovera multimedia

Menozi D., La chiese e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni, San Paolo, Cinisello Balsamo, 1995

Mirfendereski, Zonuzi, Ceramica nell'architettura in Persia, 1992, Cantini, Firenze

Naef, Silvia, Question de l'image en Islam, 2004, Teraedre. Tr. It. La questione dell'immagine nell'Islam, 2001, O barra O edizioni

Nasr, Hossein, Sience and Civilazation in Islam, 1968, Harvadr University Press. Tr. It. Scienza e Civiltà nell'Islam, 2012, Irfan Edizioni

Norberg-Schulz, Christian, Architettura: presenza, linguaggio e luogo, 1996, Schira

Norberg-Schulz, Christian, Intenzioni in architettura, 1977, Roma

Oppo, Andrea, La meraviglia e il fallimento, 2015, Castelvecchi

Oppo, Andrea, La prospettiva inversa, 2016, PFTS University Press

Pamuk, Orhan, Benim Adim Kirmizi, 1998, Tr. It. Il mio nome è rosso, 2001, Einaudi

Panofsky, Erwin, *Die Perspektive als symbolische Form*, 1927, Tr. It. *La prospettiva come forma simbolica*, 2007, Abscondita

Pinotti, Andrea. Somaini, Antonio, *Teorie dell'immagine*, 2009, Raffaello Cortina Editore

Platone, *La Repubblica*, a cura di Mario Vegetti, 2006, BUR

Pope, Arthur, *An introduction to Persian Art*, 1930, London

Rossi, Paolo, *La nascita della scienza moderna in Europa*, 1997, Laterza

Russo, Stefano, *L'altopiano iranico*, 2009, Gangemi Editore

Scarcia, Gianroberto, *Il volto di Adamo*, 1995, Cardo Editore

Schiavone, Valeria (a cura di), *Corpus Hermeticum*, 2001, BUR

Schimmel, Annemarie, *Der Islam. Eine Einführung*, 1990, Stuttgart. Tr. It. *L'Islam*, 1992, Centro Editoriale Dehoniano, Bologna

Schimmel, Annemarie, *Sufismus*, 2000, Munchen, Tr. It. *Sufismo. Introduzione alla mistica islamica*, 2001, Editrice Morcelliana

Stierlin, Henri, *Persian Art & Architecture*, 2012, Thames & Hudson Ltd, London

Stierlin, Henri, *Islam. Da Baghdad a Cordova. Architettura delle origini dal VII al XIII secolo*, 2009, Taschen GmbH

Summerson, John, *The classic language of Architecture*, 1963, London, Tr. It. *Il linguaggio classico dell'architettura*, 1970, Einaudi

Tatarkiewicz, W. *History of Aesthetics*, 1970, Warszawa. Tr. It. *Storia dell'estetica*, 1979, Giulio Einaudi Editore

Valéry, Paul, *Eupalinos o l'architetto*, 2011, Mimesis edizioni

Vanzan, Anna, *Donne e giardino nel mondo islamico*, 2013, Firenze

Vitruvio, *De architectura*, a cura di Antonio Corso e Elisa Romano, 1997, Einaudi

Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1962, London, Tr. It. *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, 1964, Einaudi

Zuffi, Stefano, *La storia dell'arte islamica*, 2006, Electa

Fonti in lingua persiana:

Ha'eri, Mohammad Reza, *Il ruolo dello spazio nell'architettura persiana*, 2008, Tehran

Keworkian, Sicre, *I giardini del sogno*, 1997, Tehran

Memarian, Pirnia, *Architettura islamica in Iran*, 1992, Tehran

Memaria, Pirnia, *Architettura persiana*, 2008, Tehran

Memarian, Pirnia, *Architettura residenziale in Iran. Architettura introversa*. 1994, Tehran

Memarian, Pirnia, *Architettura residenziale in Iran. Architettura estroversa*. 1993, Tehran

Memaria, Pirnia, *Sei stili dell'architettura persiana*. 2008, Tehran

Memaria, Pirnia, Un'indagine sull'architettura persiana, 2007, Tehran

Navaei, Qasemi, Mattone e Immagine, 2012, Tehran

Zomarshidi, Hossein, Nodi e disegni di mattone, 2007, Tehran

