



Edizioni Cenacolo Umanistico Adytum
Casella Postale 318
38100 – TRENTO

Siti internet: www.cenacoloumanisticoadytum.it
E-mail: info@cenacoloumanisticoadytum.it

www.adytumedizioni.it
info@adytumedizioni.it

Ai sensi della Legge 675/96 sulla tutela dei dati personali, i dati forniti dai sottoscrittori degli abbonamenti verranno trattati in forma cartacea ed automatizzata e saranno utilizzati esclusivamente per invio della rivista oggetto di abbonamento o di altre nostre testate come copie saggio e non verranno comunicati a soggetti terzi. Il conferimento dei dati è facoltativo ed è possibile esercitare i diritti di cui all'articolo 13 facendone richiesta al responsabile trattamento dati: Giulio Maganzini – Cenacolo Umanistico Adytum, C.P. 318, 38100 Trento.

La collaborazione alla Rivista s'intende offerta gratuitamente quale contributo spontaneo degli autori, che pertanto rinunciano ad ogni compenso.

I lavori in formato word su supporto magnetico e copia stampata dovranno essere **inviati a**: Giulio Maganzini – Cenacolo Umanistico Adytum – Casella Postale 318 – 38100 Trento, accompagnati da Nome, indirizzo e recapito telefonico dell'autore/i. L'uso di pseudonimi dovrà essere comunicato alla Direzione.

Scritti, files grafici, foto e disegni, anche se non pubblicati, non saranno restituiti. Gli articoli riflettono le opinioni degli autori e non impegnano l'Editore e la Redazione.

NON È CONSENTITA LA RIPRODUZIONE, ANCHE PARZIALE, DI TESTI, ARTICOLI ED IMMAGINI SENZA AUTORIZZAZIONE SCRITTA DELL'EDITORE.

Modalità di abbonamento

Per ricevere la rivista in abbonamento è necessario versare la quota annuale sul c.c.p. n. 17135385 intestato a: Giulio Maganzini – Cenacolo Umanistico Adytum – Casella Postale 318 – 38100 Trento; indicando la causale: abbonamento ad Atrium - Centro studi metafisici e umanistici.

Tariffe anno 2008

	Italia	Estero
Abbonamento annuo (4 numeri):	€ 50,00	€ 65,00
	* * *	
Costo copia singola	€ 14,50	€ 20,00
Costo copia arretrata	€ 16,00	€ 21,50

ATRIUM

Centro Studi Metafisici e Tradizionali

Rivista Trimestrale
Lavarone, Anno X (2008)
– **Numero 2** –
Nuova serie

Direttore responsabile: **Giulio Maganzini**
Direttore editoriale: **Massimo Marra**

In questo numero testi di:

Maurizio Elettrico, Pavel Florenskij, John Lindsay Opie, Paolo Magnone, Massimo Marra, Paolo Aldo Rossi, Nikos A. Salingaros, Stefano Serafini, Andrey Smirnov, Tatjana Tolstaja, Marco Toti.

Comitato scientifico:

Andrea De Pascalis, saggista – **Maurizio Elettrico**, ricercatore dell'Istituto Italiano di Studi Filosofici – **Giuseppe Gorlani**, poeta, scrittore – **Ida Li Vigni**, Univ. di Genova, Liceo Artistico Statale "Paul Klee" – **Giulio Maganzini**, saggista – **Massimo Marra**, saggista – **Paolo Aldo Rossi**, docente di Storia del Pensiero Scientifico Univ. di Genova.

Registrazione Tribunale di Trento n. 1020
del 25.02.1999

Editore

Giulio Maganzini
Responsabile Cenacolo Umanistico
Adytum

Partita IVA: 01641560220

Direzione e Redazione

Sede in Lavarone (TN)
Invio corrispondenza: Casella Postale 318 –
38100 TRENTO

Informazioni: Tel./Fax: **0464 – 780106**
E-mail: **atrium48@tiscalinet.it**

Sommario

— Stefano Serafini	
Prefazione	p. 5
— Tatjana Tolstaja	
Il Quadrato	p. 13
— Marco Toti	
Iconografia, sogno e asceti. Note introduttive sul <i>mundus imaginalis</i>	p. 23
— Pavel Florenskij	
Il volto e la maschera	p. 38
— Nikos A. Salingaros	
Religione e natura: le fonti architettoniche della bellezza	p. 42
— Paolo Aldo Rossi	
Sant'Angelo in Formis: l'immagine come veicolo verso il mistero	p. 50
— Maurizio Elettrico	
Celebrazioni oroscopali e paganesimo politico tra Medioevo e Rinascimento	p. 84
✕ Andrey Smirnov ✕	
La <i>hayra</i> (perplexità) <i>Sūfi</i> e l'Arte islamica: la contempla- zione della decorazione attra- verso i <i>Fuṣūṣ al-Hikam</i>	p. 110
— Paolo Magnone	
Introduzione al Cosmogramma del tempio hindu	p. 124
— John Lindsay Opie	
Il dio Śiva nell'arte dell'India del Sud	p. 149
Recensioni e Segnalazioni	p. 169
Congedo	p. 177
Profilo Autori	p. 179

La *ḥayra* (perplexità) *Ṣūfī* e l'Arte islamica: la contemplazione della decorazione attraverso i *Fuṣūṣ al-Ḥikam* *

di Andrey Smirnov

Durante l'ultimo secolo la decorazione islamica, ma più in generale anche l'arte islamica, ha attirato l'attenzione di molti studiosi, storici dell'arte e filosofi. Sebbene l'investigazione dei manufatti sia ancora lontana dall'essere completa, per comprendere la natura dell'arte islamica e i suoi principi generali giocoforza sono state avanzate delle linee guida generiche. Per schematizzare questi tentativi di chiarimento in un modo molto grossolano e forse piuttosto arbitrario, direi che essi andrebbero ripartiti in tre grandi gruppi. Nel primo, troviamo le precisazioni filosofiche (Massignon, Burckhardt e Nasr); nel secondo, quelle suggerite dagli storici dell'arte (Grabar ed Ettinghausen); nel terzo, infine, quelle che esprimono la lettura dell'arte islamica da parte dei *Ṣūfī* (Ardalan e Bakhtiar). Non pretendo che questa mia 'classificazione' sia di tipo "scientifico"; questi gruppi sono talvolta sovrapposti, come nel caso di S.H. Nasr nei cui testi è difficile scindere gli argomenti filosofici dai convincimenti *Ṣūfī-Isḥrāqī-ʿIrfānī* dello stesso autore. Sto quindi solo avvertendo che in questo articolo non seguirò nessuna di queste tre linee di investigazione e di spiegazione. Piuttosto cercherò un comune "sfondo logico" sul quale s'inscrivono (oppure, che 'sta dietro') i vari *phenomena* della cultura islamica; in questa prospettiva comparerò la decorazione islamica ed il discorso "filosofico" *Ṣūfī*. Per "sfondo logico" non intendo esattamente la "struttura" logica, ma piuttosto una certa procedura di costruzione di una tale struttura e di riempimento della stessa attraverso un suo proprio significato; lo "sfondo logico" è, infatti, una procedura *logico-significativa* della formazione dei *phenomena* culturali. Credo per l'appunto che questa procedura sia comune ai

* Traduzione dall'Inglese di Alberto De Luca.

vari *phenomena* della cultura islamica e che renda conto della loro profonda affinità. Questo spiega il titolo del mio articolo: non tenterò pertanto di leggere il significato sufico nella decorazione islamica. Invece, leggerò i passaggi filosofici¹ di Ibn 'Arabī per rinvenire e svelare la summenzionata procedura; poi, testerò l'applicabilità di questa procedura alla decorazione islamica con l'obiettivo di stabilire se essa dia conto di almeno alcuni dei suoi

¹ A. Smirnov utilizza sovente la locuzione "filosofo mistico" oppure "filosofia mistica" per riferirsi ad Ibn 'Arabī. Se la cosa può suscitare un certo scalpore, essa non è in definitiva così ardita. A favore di questa locuzione che appare quantomeno inusuale in Italia, c'è la parte finale del الرسالة المفصحة (la corrispondenza Qunawi-Tusi, di cui si è riportato il titolo in arabo abbreviato). Per maggior chiarezza si riporta il brano in arabo, cui si farà seguire una piccola traduzione:

هذا إن سُلِّمَ له ذلك وكان مُحِقًّا في زعمه أنه بلغ أوَّل درجات الكمال العلمي أن يتشوف^(٨) الانتقال من درجة علمه اليقيني^(٩) إلى عينه ثم إلى حقه. وكذلك يجب على الفائز بمقام عين اليقين بعد تعدي درجة علم اليقين أن يروم الانتهاء إلى حق اليقين الذي من جملة أحكامه طلبُ الجمع بين ما يُنتِجه البرهانُ وبين ما يُسمِّره العيانُ. وهذا أحد الموجبات لإنفاذ^(١) هذا الإبرام وترجع^(٢) الإقدام عليه بعد الإحجام رجاءً للفوز بهذا المرام والسلام.

"In modo analogo, a colui che conquista la stazione della 'certezza di visione', dopo che ha superato il livello della scienza certa, incombe il desiderio di raggiungere la 'certezza reale', la quale annovera tra i suoi statuti anche quello dello studio per riunire assieme ciò che risulta dalla dimostrazione e ciò che è frutto della visione diretta. Questa è una delle ragioni determinanti per eseguire questa 'cordatura'; [si è preferito 'cordatura' perché in un certo senso richiama agli incroci tra le venature multicolore della decorazione], e per la preponderanza dell'audacia di avventurarsi in ciò dopo la rinuncia, nella speranza del successo in questo intento. E la pace [sia con voi]". La frase sottolineata è una prova molto solida per poter parlare, assieme a Smirnov, di 'filosofia mistica', laddove quest'ultima è la sublimazione della visione diretta con la speculazione intellettuale (N.d.T.).

tratti tipici e per lo meno degli aspetti del suo significato estetico.

Permettetemi di iniziare con i testi di Ibn 'Arabī'. Leggerò e commenterò alcuni suoi passaggi che trattano della questione della verità.

Qual è la vera costituzione dell'universo? Come può essere svelata questa vera costituzione da un essere umano; in altre parole, qual è la metodologia epistemologica capace di svelare la verità? Questi due grandi problemi, ontologici ed epistemologici, fanno parte del discorso di Ibn 'Arabī, giacché essi sono supposti costantemente in ogni ragionamento filosofico.

Lasciate che io scelga una delle innumerevoli scorciatoie al cuore della filosofia dello *Šaykh al-Akbar* prevista da lui stesso nei suoi testi e costituita, infatti, da un breve passaggio di poche parole. Nel terzo capitolo dei *Fuṣūṣ*, Ibn 'Arabī dice che la perplessità (*ḥayra*) è causata dalla

moltiplicazione dell'Uno in vari aspetti (*wujūh*) e correlazioni (*nisab*).²

La perplessità, *ḥayra*, è, senza esagerare, il concetto-fulcro dell'epistemologia di Ibn 'Arabī. È importante tenere ben presente che per lui la perplessità ha una connotazione positiva e non negativa. Ovvero, essere perplesso, per esempio, non significa "essere privo" di certezza oppure di verità. Al contrario, essere perplesso significa "possedere". Ad ogni modo, la questione cruciale è capire che cosa si possieda?

Permettetemi di allargare un po' il contesto della citazione, fatta poc'anzi, ai commenti di Ibn 'Arabī al versetto coranico «Essi ne hanno già traviati molti» (Cor., 71:24). Egli spiega che quelle parole di Nūḥ significano che loro li hanno resi perplessi nella moltiplicazione dell'Uno in virtù dei suoi aspetti e delle sue correlazioni (*ḥayyarū-hum fī ta'dād al-wāḥid bi-l-wujūh wa-l-nisab*). La preposizione "in" (*fī*) – non "per" (*bi-*) come si poteva invece attendersi – è usata qui di proposito. Ibn 'Arabī non parla esclusiva-

² Ibn 'Arabī, *Fuṣūṣ al-Ḥikam*, 2nd ed. Bayrūt: Dār al-kitāb al-'arabī, 1980, p. 72.

mente di epistemologia, ma intende anche l'ontologia. *Ḥayra* indica non solo la "perplessità nella conoscenza dell'Uno", ma anche "la perplessità nell'essere dell'Uno".

Ecco come Ibn 'Arabī illustra questo punto:

L'Ordine (Universale) è perplessità, e la perplessità è agitazione e movimento ed il movimento è vita³ (*al-'amr ḥīra wa-l-ḥīra qalaq wa ḥaraka wa-l-ḥaraka ḥayāt*).

Leggo qui la parola araba حيرة come *ḥīra* e non come *ḥayra* seguendo l'intenzione di Ibn 'Arabī di identificare la perplessità ed il 'vortice'. حيرة; la perplessità può essere letta come *ḥīra* e non come *ḥayra*, i dizionari arabi ce lo confermano, ed il 'vortice' (*ḥīra*) è una delle immagini preferite da Ibn 'Arabī nei suoi testi per alludere alla vita ed all'ordine universale.⁴ L'essere umano 'perplesso', *ḥā'ir*, si trova in costante movimento. Non può raggiungere una posizione stabile, non è fissato in nessuna parte. Questo è perché, dice Ibn 'Arabī, l'essere umano è «perplesso nella moltiplicazione dell'Uno»: questa "moltiplicazione" non è solo epistemologica bensì anche ontologica e l'essere umano perplesso si muove nel vortice della vita e dell'Ordine cosmico e contemporaneamente realizza che egli è tale movimento.

Ma possiamo derivare questo movimento, questa perplessità onto-epistemologica – *ḥayra* – da ogni concetto filosofico? Penso che la risposta sia positiva. *Ḥayra* è il movimento tra due opposti che si presuppongono l'un l'altro e che hanno senso solo nella loro congiunzione; questo è il motivo per cui è senza fine il movimento dall'uno all'altro, dato che questi due opposti possono sussistere solo insieme, e perché l'Ordine Universale viene costituito attraverso questa costante transizione dall'uno all'altro.

³ *Fuṣūṣ* pp. 199-200; vedere anche p. 73.

⁴ La versione originale in inglese riporta il termine *whirlpool*, che in italiano è 'vortice' oppure anche 'mulinello'. Per quanto riguarda la traduzione in inglese del termine arabo حيرة, l'autore deve certamente averne consultato la radice sul Lane: quest'ultima حير, richiama il concetto di 'mulinello' e quindi di 'vortice'. (N.d.T.)

Questi due opposti sono Dio ed il mondo, *al-Ḥaqq* e *al-Khalq*. Queste due nozioni sono forse le più generali e *ḥayra*, intesa come transizione tra loro, è esemplificata anche da molte altre, e più particolari, coppie di opposti, come per esempio 'abd "schiavo" e rabb "signore"⁵, e dal movimento e dalla transizione tra loro. Questa è la ragione per cui *ḥayra* è l'autentica verità in sé, dato che questo movimento è il principio basilare dell'Universo.

Lasciate che io prenda un altro passo e faccia quindi un'altra considerazione. *Al-Ḥaqq* e *al-Khalq* sono gli aspetti "interni" (*bātin*) ed "esterni" (*zāhir*) dell'Ordine Universale. *Ḥayra* significa movimento costante dall'esterno all'interno e viceversa senza un punto d'arresto. Questo principio ontologico fondamentale spiega la teoria della causalità di Ibn 'Arabī,⁶ la sua etica e la sua antropologia (per richiamare solo alcuni degli aspetti del suo insegnamento). Ogni essere (ogni *ṣūra*, "forma", per usare la termi-

⁵ Vedere *Fuṣūṣ* p. 74.

⁶ Per motivi personali, la visione del sufismo convince di più della rigida causalità propugnata dai peripatetici islamici. Si può sbagliare, ma cogliere una linearità che dir si voglia, implica pur sempre la possibilità stessa di riconoscerla tale da un punto terzo e perciò stesso esterno alla stessa linearità; quindi, il ravvisarla è possibile solo se si è per l'appunto terzi rispetto ad essa, oppure se si ha una conoscenza diretta, infusa della linearità stessa, la qual cosa è possibile solo se si 'coincide' con quest'ultima. Questa 'coincidenza' è chiaramente negata dalla linearità peripatetica, dal momento che essa afferma inequivocabilmente che un membro di una sequenza non può essere la sequenza. La negazione dell'impostazione peripatetica, quindi, porterebbe a concludere che il far parte di una sequenza, costituisca un 'velo' per la creatura. È un ragionamento razionale, basato sul sillogismo aristotelico, quello che fa optare per la linearità, ma della quale alla fine non vi sono prove razionalmente convincenti. Asserire la linearità causale, equivale allo sforzo di definire Dio: ambedue appaiono tentativi ed appunto per questo non raggiungono la Verità. Al pari della teologia negativa anche la concezione 'sufica' della causalità – e massimamente quella di Ibn 'Arabī – asserisce, quindi, l'impossibilità di distinguere tra causa ed effetto. Come per la negazione, allora, anche qui questa impossibilità significa che non c'è modo di distinguere quando tutto è Uno ed Uno è tutto. E dunque ecco la critica nei confronti dei Mutakallimun, dei Falasifa, degli Zahiriti e dei Batiniti: usare la logica per definire la causalità è insensato. L'unico atteggiamento corretto è dunque quello di affermare tutta o negare tutta l'Uni-Totalità (*N.d.T.*).

nologia di Ibn 'Arabī) viene considerato dallo *Šaykh al-Akbar* attraverso la logica della correlazione *zāhir-bātin* e di quella della loro transizione, svelando così significati altrimenti non evidenti in sé.

Vorrei riepilogare. La questione posta sopra era: essere in *ḥayra* significa possedere qualcosa? Ora possiamo finalmente rispondere. *Ḥayra* significa capacità di transizione tra gli aspetti *zāhir* e *bātin* dell'Ordine Universale e l'abilità di collocare ogni essere in questo movimento di transizione *zāhir-bātin*. Così l'ultima verità della cosa in questione è svelata ed è riempita da significati autentici.

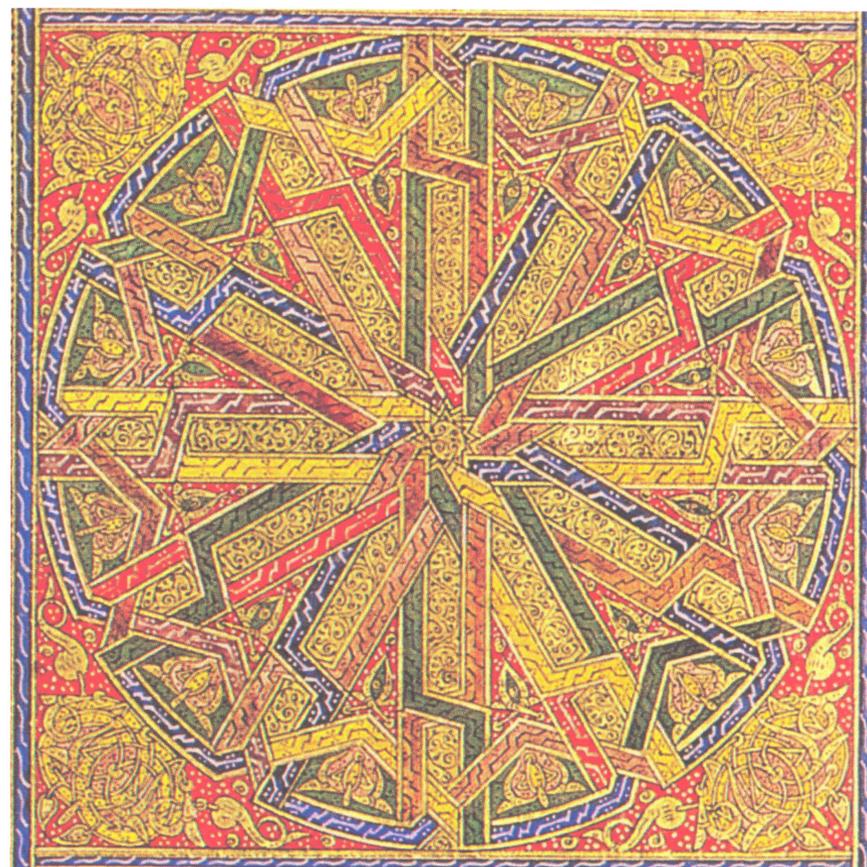


Fig. 1: Parte centrale dell'ultima pagina del *Qur'an* fatto per il principe del Marocco nel 1729 (National Library, Cairo)

Adesso lasciate che mi occupi della decorazione islamica. Ne discuterò pochi esempi e tenterò di stabilire se la procedura di costruzione della struttura della correlazione e della transizione *zāhir-bātin* e se il relativo “riempimento significativo” di questo movimento di transizione sia rilevante *per* la comprensione di cosa sia la decorazione islamica. Certamente questo modo di trattare la decorazione non è né esaustivo e nemmeno proprio allo storico d'arte. Comunque, penso che questa breve investigazione e i principi che ciò ha richiamato e svelato siano abbastanza rappresentativi, almeno per una certa parte delle decorazioni islamiche.

Diamo un'occhiata a questa copertina colorata del *Qur'an* fatto nel Maghrib nel diciottesimo secolo (Fig. 1).

Questo è un esempio di un'intricata ed affascinante decorazione geometrica. Senza esagerare, si può dire che disegni come questi abbondino in tutto l'Islam. Lasciate che vi fornisca alcuni esempi di questo tipo di decorazione (Figg. 2, 3, 4).

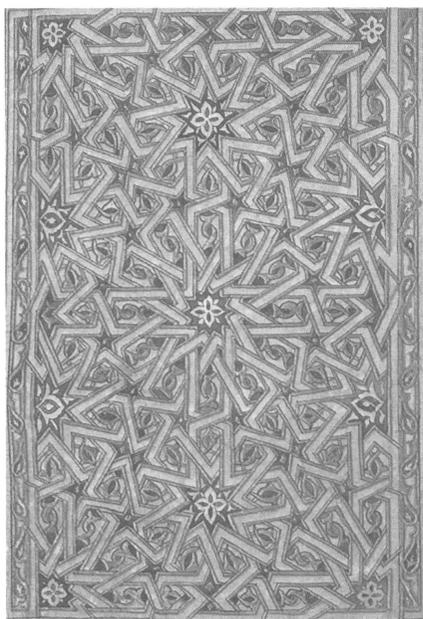


Fig. 2: Parte centrale dell'ultima pagina del *Qur'an* fatto in Marocco nel 1568 (British Library, London)

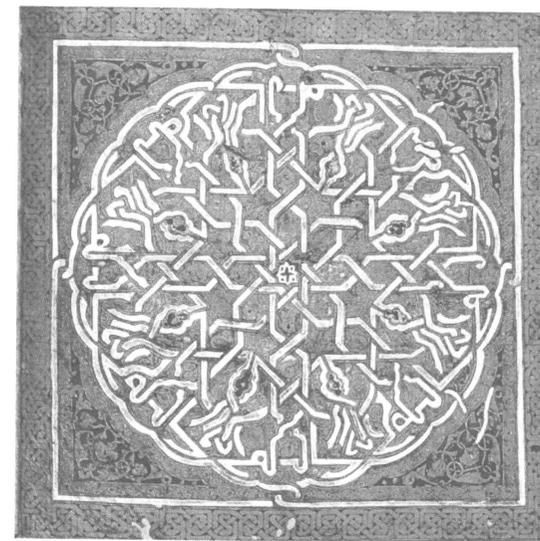


Fig. 3: Parte centrale dell'ultima pagina del *Qur'an* fatto a Valencia nel 1182/83 (Istanbul University Library)

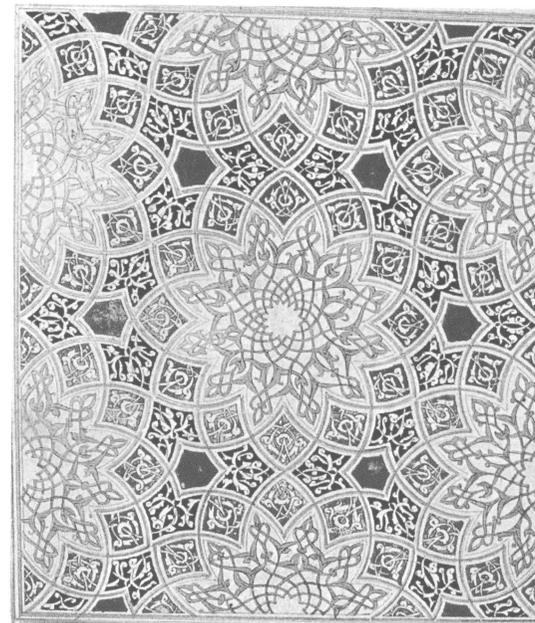


Fig. 4: Parte centrale di una pagina dal *Qur'an* prodotto da Abdallah Ibn Muhammad al-Hamadani nel 1313 (National Library, Cairo)

L'ultima decorazione incorpora motivi vegetali, il penultimo include elementi epigrafici ed i primi due sono pure decorazioni geometriche. La prima delle decorazioni differisce dalle altre in virtù del fatto che risulta composta da venature di colore che mutano il loro stesso colore, dopo essersi intersecate.

La molteplicità dei colori che è distintiva di questa decorazione rende evidente che il modello decorativo non è *subito* apparente. Non è afferrabile, per così dire, *di primo acchito*. Stavamo cercando un simile modello decorativo, un'immagine complessiva da essere subito percepita in questa decorazione, ma i nostri sforzi si sarebbero subito rivelati inutili. Effettivamente, nessuna venatura trattiene il suo colore quando s'interseca con un'altra; essa, 'emergendo' dopo poco tempo di 'immersione' sotto la vena che incrocia, cambia il suo colore, come se suggerisse un'interruzione di questo movimento successivo. Osservandolo, noi non possiamo che richiamare le parole di Ibn 'Arabī:

Chi segue il lungo sentiero è influenzato e perde il fine desiderato⁷ (*Ṣāhib al-tarīq al-mustaṭīl mā'il khārij 'an al-maqsūd*).⁸

Lo *Ṣaykh al-Akbar* parla di *ḥayra* come opposta al “lungo sentiero” della dissertazione e dell'argomentazione organizzate secondo i principi aristotelici della razionalità. La prima delle decorazioni sembra un'illustrazione di questa idea. Il contrasto del colore pare essere indirizzato a dividere l'immagine nel dominio dell'evidente e manifesto, e nel dominio del velato, coperto e nascosto. Il primo appare come *zāhir*, ergendosi di fronte ai nostri occhi, mentre il secondo pare avanzare dietro o meglio nascosto sotto la superficie e costituisce il *bātin* dell'immagine. Questo con-

⁷ Fuṣūṣ p. 73.

⁸ *Stretched path* è il sentiero che non conosce interruzioni. Il contrasto è qui con gli 'incroci' delle venature. Lo *stretched path* avrà le sue acque sempre di colore uguale, mentre due fiumi diversi che si incrociano vedono cambiare di colore le proprie acque (l'esempio più classico è dato dai fiumi amazzonici). Come tale non scaturisce nella dinamica *zāhir-bātin* (N.d.T.).

trasto *zāhir-bātin* è puntellato dalla distinzione del colore così evidente nella prima delle decorazioni. Ma ciò non è meno importante per le altre decorazioni, e la varietà dei colori è solo un significato supplementare che accentua la struttura *zāhir-bātin*.

Le decorazioni ottenute attraverso la connessione di interruzioni di colore erano famose nella cultura islamica. Un termine speciale venne coniato per denotare tale genere di lavorazione. La locuzione “del colore interrotto” fu resa in arabo con *mujazza'*. La parola *mujazza'* è spiegata nel *Lisān al-'arab* come *muqatta' al-lawn*, “di colore interrotto”, e deriva da *jaz'* che significa “tagliare una corda in due metà”. Questa spiegazione si conforma esattamente alla natura della decorazione ottenuta tramite la connessione di interruzioni di colore fatta da venature colorate che paiono essere state tagliate in due.

“Tagliare in due” sembra essere il significato basilare di *jaz'*, e gli esempi portati da Ibn Manẓūr lo confermano, come ad esempio *kharaz mujazza'* “rosario di due colori” (normalmente nero e bianco), *laḥm mujazza'* oppure metaforicamente *jaza'* usata al posto di *ḥuzn* “disagio” perché il disagio “ritaglia” l'essere umano dalle sue preoccupazioni. Sebbene soprattutto associata con l'interruzione del colore e con la discontinuità del colore, *mujazza'* può significare anche ogni frazionamento in due parti irrispettoso del colore oppure di ogni percezione sensibile.

L“interruzione” e la “discontinuità” sono termini negativi che implicano solo l'assenza, la mancanza di qualcosa (mancanza di integralità e di continuità). Io sostengo che essi siano quindi inadeguati a capire cosa *mujazza'*, la decorazione, *trasmetta* allo spettatore, piuttosto che a dire cosa *non trasmetta*. Il contenuto positivo di *tajzī* “tagliare in due” è, secondo me, rappresentato dalla procedura di costruzione della struttura *zāhir-bātin* per la percezione sensibile.

Questa struttura a due strati, suppongo, sia percepita come una correlazione *zāhir-bātin* ed il movimento tra quei due strati – lo *zāhir* ed il *bātin* – e la transizione dall'uno all'altro e viceversa, costituisce, per così dire, il “contenuto” del processo di percezione

della decorazione ed il significato estetico della decorazione *mujazza'*.

Quindi la continuità è inferita dalla percezione della decorazione. Essa è la continuità del movimento di transizione del *zāhir-bātin* e più tale transizione è intricata, più la decorazione appare meravigliosa alla percezione radicata nell'estetica della cultura islamica.

La decorazione *mujazza'* fu distinta nel pensiero islamico dalle altre tipologie decorative e di abbellimento, e specialmente dall'arte importata dei mosaici (*fusayfisā'* o *mufaṣṣaṣ*). Un termine speciale, come abbiamo visto, fu usato per denotare la decorazione *mujazza'* e per alludere al significato della sua composizione a due strati. Più intricata è la relazione tra *zāhir* e *bātin*, più profondo sarà il piacere estetico e la delizia che la decorazione recherà allo spettatore.

Vorrei citare un paio di testimonianze per tale tipo di percezione della decorazione che la letteratura classica islamica ci offre.

Dando conto di *al-Bayt al-Mukarram* e dei suoi dintorni, Ibn Jubayr menziona il marmo di colore interrotto (*rukḥām mujazza' muqatta'*) che copre parte dei muri e dei recinti. Egli non risparmia parole per esprimere la sua estasi ed ammirazione:

... fu messo insieme in un ordine sorprendente (*intizām*), in una sistemazione che ha del miracoloso (*ta'rif*), di eccezionale perfezione, di superbo rivestimento di marmo (*tarṣī'*) e di discontinuità di colore (*tajzī'*), di eccellente composizione e disposizione (*tarkīb wa raṣf*). Quando uno guarda tutte quelle curve, intersezioni, cerchi, scacchi come figure e gli altri (modelli) dei vari generi, lo sguardo fisso è rapito dalla bellezza (*ḥusn*), come se uno stesse facendo un viaggio (*yujīlu-hu*) attraverso dei fiori sparsi di colore differente.⁹

La parola *ijāla*, che rendo qui come “fare un viaggio”, significa anche “spedire intorno”, “compiere un movimento circolare”. Ancora una volta, non possiamo che richiamare la spiegazione

⁹ Ibn Jubayr, *Riḥlat Ibn Jubayr*, Bayrūt, Miṣr: Dār al-kitāb al-lubnānī, Dār al-kitāb al-miṣrī, p. 75.

fornita da Ibn 'Arabī circa la parola *ḥayra* come movimento circolare infinito. In ambo i casi, nella sofisticata dissertazione teoretica di Ibn 'Arabī e nell'immediata percezione sensibile della decorazione *mujazza'* da parte del viaggiatore Ibn Jubayr, il movimento circolare è il movimento tra gli aspetti *zāhir* e *bātin*, e la sua infinità, espressa in virtù della sua circolarità (ma non causata da essa), è fondata nella logica della correlazione *zāhir-bātin*, come gli stessi *zāhir* e *bātin* hanno un senso solo se insieme e solo grazie alla loro reciproca transizione, cosicché il movimento dall'uno all'altro e viceversa è, come dire, il centro della loro vita e del loro essere.

Se la struttura *zāhir-bātin* è abbastanza complicata, la contemplazione della decorazione diviene non solo pura percezione sensibile e delizia, ma cresce nella contemplazione simile alla meditazione teoretica degna di un saggio. Parlando del *al-Jāmi' al-'Umawī*, al-Muqaddasī¹⁰ rileva il suo asciutto stile di esame tecnico delle dimensioni, posizioni e direzioni ed improvvisamente esprime il suo sincero sentimento di ammirazione:

la cosa più sorprendente è la sistemazione del marmo dal colore interrotto (*rukḥām mujazza'*), ogni *shāma* alla sua cosa uguale (*kull shāma ilā 'ukḥti-hā*). Se un uomo di sapienza andasse a visitarlo per un anno intero, ne dedurrebbe una nuova formula (*ṣiḡha*) ed un nuovo intreccio (*'uqda*) ogni giorno.¹¹

L“intreccio”, *'uqda* è il punto di intersezione del *zāhir-bātin*. Questa intersezione è, per così dire, un apice del movimento di transizione del *zāhir-bātin*, siccome è il luogo in cui *zāhir* e *bātin* si confondono immediatamente e direttamente. Nessuno dubita che tale posto sia percepito come una sorta di centro generatore per il nuovo *ṣiḡha*, come al-Muqaddasī sostiene. Il termine *ṣiḡha* viene solitamente reso in inglese con “formula”. Forse questa non è la migliore traduzione in questo caso, dato che “formula” è associata

¹⁰ Uno dei più famosi geografi del mondo musulmano. Per maggiori informazioni vedere *The Encyclopaedia of Islam*, Brill, Leiden, 1999 (N.d.T.).

¹¹ Al-Muqaddasī. Aḥsan al-taqāsīm fī ma'rifat al-aqālīm [Mukḥtarāt]. Dimashq: Wizārat al-ḥaqāfa wa-l-irshād al-qawmī, 1980, p. 146.

a “forma”, mentre *ṣīgha* non è *ṣūra* (l'equivalente arabo di “forma”). Parlando di decorazione *majazza'*, Ibn Jubayr e al-Muqaddasī usano *shakl* e *ṣīgha*, mentre, secondo gli autori arabi, *fusayfisā'*, “mosaico” si accompagnerebbe alle “forme”. La differenza tra le due è la differenza che intercorre tra la percezione tramite la transizione e il movimento del *zāhir-bātin*, e la percezione “di primo acchito”, la percezione dell'evidenza, della forma solo manifestata.

Al-Muqaddasī parla di “uomo della sapienza” (*rajul al-ḥikma*). Questo ci porta al concetto di verità. La verità autentica non può essere liberata dalla bellezza autentica, ossia, non esistono separatamente in assoluto, anzi esisterebbe una forte interrelazione tra i due. Adesso possiamo vedere come esattamente tale percezione sia recepita nella cultura islamica. La transizione *zāhir-bātin* comporta la verità della cosa in questione (come nel caso della correlazione *al-Ḥaqq/al-Khalq* nella filosofia di Ibn 'Arabī, ma anche come in molti altri casi di pensiero non-sufico) e schiude il suo vero significato.

Il profondo sentimento estetico nasce al di fuori di questo infinito movimento di transizione del *zāhir-bātin* che costituisce la percezione sensibile della meravigliosa decorazione. Così la verità e la bellezza autentica si confondono e divengono – in un certo senso – lo stesso.

È risaputo come il *Qur'an* e la *Sunna* criticano “gli ornamenti dorati”, *zakhraf*, e, in un senso più ampio, l'abbellimento, *zakhrafa*. Il significato della parola *zakhrafa* è spiegato nell'arabo classico come *tamwīh*, “nascondiglio”, *tazwīr*, “distorsione” e *kidhb*, “bugia”. In ogni caso, questa nota posizione espressa nei testi classici della religione islamica non implica un completo ed assoluto rifiuto della bellezza e del bello. Ciò che viene negato e denunciato, credo, è la mancanza e l'adeguatezza dello *zāhir-bātin*. Nella cosa *muzakhraf*, sia essa un muro o un discorso, l'evidente e il manifesto (*zāhir*) non devono essere privi dell'interno (*bātin*); oppure, possiamo dire, non è possibile passare da un tale *zāhir* al *bātin* perché la naturale e normale correlazione tra i due era stata rovinata

dalla *zakhrafa* dello *zāhir*. È a causa di questo disaccordo tra lo *zāhir* e il *bātin* che la *zakhrafa* è detta “nascondiglio” e “bugia”.

L'assenza della conformità di *zāhir-bātin* è comunque incompatibile con la vera bellezza, dato che l'intuizione estetica della cultura islamica sembra essere radicata nel movimento di transizione del *zāhir-bātin*.

La procedura logica ed etimologica di cui stavo parlando, costituisce la base profonda dei vari *phenomena* della cultura islamica.

Vorrei concludere dicendo che un'adeguata comprensione di questa procedura ed il suo giusto ruolo compendia molte delle spiegazioni che gli studiosi occidentali propongono per la natura della decorazione islamica. Ad esempio, quando Eva Bayer, descrivendo i tratti distintivi della decorazione islamica, dice che

la loro ricchezza e variabilità scaturiscono dalle suddivisioni e dalle estensioni lineari della rete geometrica e dal continuo collegamento ed avvolgimento delle forme che *provocano nuove sub-unità e nuove forme*¹²

oppure quando Oleg Grabar tratta uno dei principi della decorazione islamica, dicendo che

la decorazione può essere meglio definita come una relazione tra forme piuttosto che come una somma di forme. Questa relazione può essere meglio espressa in termini geometrici,¹³

essi aggiungono ben poco di nuovo alla correlazione *zāhir-bātin* e alla procedura di generazione del significato, che incide per questi come per gli altri principi della decorazione islamica proposta dagli studiosi.

¹² E. Bayer, *Islamic Ornament*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998, pp. 125-126.

¹³ O. Grabar, *The Formation of Islamic Art*, New Haven: Yale University Press, 1987, p. 187.