

## Dario Tomasello

### *L'Islam e le immagini. La potenza sinestetica della Parola* \*

Esaminare in modo diacronico il problema delle immagini nell'ambito della tradizione islamica, significa affrontare un nodo cruciale e complesso che chiama direttamente in causa la nozione di rappresentazione destinata, com'è ovvio, a tenere insieme, problematizzandole ulteriormente, la questione dello sguardo e la possibilità di una sua efficacia realizzativa.

In questo senso, il primo equivoco che va snidato riguarda l'idea che l'Islam, al di là della proibizione delle immagini legata ai luoghi e ai momenti del culto, abbia del tutto censurato il ricorso alle immagini, bandendole dalla propria tradizione ed escludendo dunque qualsiasi tipo di cultura visuale che la riguardi o secondo taluni addirittura producendo una cultura iconoclasta.

Contro questa prospettiva, il recente saggio di Jamal J. Elias ha posto le basi per la discussione complessiva di un argomento che, a torto, sembrava appurato una volta per tutte:

In fact, Muslim attitudes toward religious images and objects display apparent contradictions that not only are shared with Islam's sister religions of Christianity and Judaism, but also are apparent in the history of image-rich religions like Buddhism and Hinduism. On the one hand, Muslims display a widespread (though not comprehensive) taboo on religious depictions, and a narrower— but still prevalent— distrust of treating material objects as supernatural or divine. On the other, they embrace a religious culture that is rich in images, reacts to the images of others in complex ways, and is spatially focused around an object— the Ka'ba building in Mecca— and its associated primary ritual of pilgrimage, which incorporates somatic engagement with material objects such as stones and pillars<sup>1</sup>.

\* Estratto del saggio: D. Tomasello, "L'Islam e le immagini. La potenza sinestetica della Parola", in A. Rabbito (a cura di), *La cultura visuale del XXI secolo. Cinema, teatro e new media*, Meltemi, Milano, di prossima pubblicazione.

<sup>1</sup> J.J. Elias, *Aisha's cushion. Religious art, perception and practice in Islam*, Cambridge Massachussets, Harvard University Press, 2012, pp. 2-3.

Le immagini, esplicite o inscritte in un ordito artistico che in ogni caso per ogni civiltà tradizionale risponde a un indirizzo metafisico più profondo e più vasto, sono alla base dell'attivazione di un sistema rituale capace di articolarsi in una dinamica performativa, in un sistema di azioni dal precipuo coefficiente drammaturgico.

Come trovare una chiave di lettura per l'addensarsi di simboli - che le immagini evocano - in questa strategia di trasposizione di concetti cardine anche molto elevati?

È di tutta evidenza come già la teatralità rituale del Cristianesimo altomedievale abbia recuperato in forme inattese una vocazione alla performance che rintraccia il suo innesco in una potenza creativa delle immagini.

È stata Carla Bino la prima, in Italia, a indicare, in un'analisi affascinante e persuasiva, la necessità di fare appello ad una più puntuale sapienza teologica per attraversare con cognizione di causa la nebulosa (ma è poi tale?) dei reperti drammatici dell'Alto Medioevo<sup>2</sup>.

In questa prospettiva, la tradizione islamica, non solo non fa eccezione, ma, anzi, rilancia attraverso una miriade di occasioni, molto ben formalizzate peraltro, questa vocazione, approfondendone peraltro la caratura metafisica che trascende le singole teologie e ne conferma il valore<sup>3</sup>.

Sull'argomento della ritualità teatrale islamica, il *milieu* internazionale comincia solo adesso a dare qualche frutto (su tutti il già citato volume di Elias), mentre il filone italofono degli studi si segnala soltanto per il volume di Kassim Bayatly, pubblicato da Ubilibri nel 2001: *La memoria del*

<sup>2</sup> «Non si tratta di cercare nella teologia la possibilità di un'arte, ma quella teoria dell'arte intesa come insieme dei principi che informano la rappresentazione e legittimano il manufatto artistico [...] Si tratta quindi di intendere l'immagine in relazione ai modi della manifestazione e, poi, della figurazione cristiana del divino: in altre parole significa rivedere il concetto stesso di *imago* a partire dal nuovo rapporto tra ciò che è visibile e ciò che è invisibile. Nel farlo, bisogna tener presente che l'esperienza della visione è l'incontro tra le forme della rappresentazione visibile (l'icona) e le dinamiche della percezione (la vista, gli affetti). Un incontro che, come vedremo, è performativo: implica, infatti, l'azione sia dell'icona, che dello sguardo», C. Bino, *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI sec.)*, Le Lettere, Firenze, 2015, pp. 136-137.

<sup>3</sup> Su una rivalutazione efficace, e ineludibile a nostro avviso, della teologia come chiave di volta per la comprensione dei fenomeni artistici medievali il lavoro di Jeffrey Hamburger rimane un punto di riferimento: «Intended as a series of experiments rather than as a template, this volume offers explorations of various ways, some new, some old, in which theology, differently and perhaps all too loosely defined, might once again be usefully employed within a history of art that understands theology not just as a set of prescriptions, but also as a set of possibilities, and that sees itself as anything but theological in character, method, or intent», J. F. Hamburger, *Introduction*, in *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, edited by J.F. Hamburger - A.M. Bouché, Princeton University Press, 2005, p. 9.

*corpo. Sotto i cieli dell'Islam. Tradizione, riti, feste, spettacoli*, penalizzato forse dalla sua eccessiva agilità e, in chiave diacronica, dal riferimento fuorviante al 'sinistro' Gurdjeff.

La teatralità rituale islamica si coniuga con molta naturalezza con una capacità di visualizzare l'oggetto del proprio anelito, per realizzarsi in questa visione, per realizzare, cioè, il senso di quelle tecniche trasmesse da Maestro ad allievo in una prospettiva di ampio respiro che va dal Medioevo alla contemporaneità. Si tratta di una capacità di visualizzazione, estremamente ricorsiva, che contraddice o, quantomeno, mette in questione seriamente l'argomento dell'iconoclastia che farebbe dell'Islam una Civiltà senza immagini o addirittura contraria alle immagini. In direzione di un ripensamento di questo vieto assunto, stanno sforzi, nel complesso lodevoli, come quello compiuto da Hans Belting che riconosce alla Tradizione Islamica un empito sperimentale, relativamente alla prospettiva e all'invenzione della camera oscura, ma commette numerosi errori dottrinali (il più importante dei quali riguarda un'idea eccessivamente formalista della primazia del "Verbo": «nell'Islam, il Verbo come Rivelazione di Dio esige una esclusività destinata a censurare le immagini»<sup>4</sup>). In assenza di una certa superficialità relativa al repertorio teologico islamico, paradossalmente, la tesi di fondo del libro di Belting sarebbe risultata ancora più efficace e cioè, per esempio, la tesi secondo la quale, Belting, partendo dal matematico Al-Hazen (ovvero, quell'Ibn al-Haytham, vissuto tra il X e l'XI secolo, tradotto alla fine del XIII secolo da Vitellione nel suo famoso *De Aspectibus* ridiscusso più avanti in Europa da Maurolico e Keplero), sostiene che la prospettiva sarebbe stata teorizzata dai matematici musulmani qualche secolo prima che nel vecchio continente<sup>5</sup>.

Inutile dire che esiste un ampio repertorio, nei meravigliosi codici miniati (Belting cita, per esempio, il caso del Corano dell'VIII secolo scoperto in una moschea di Sana'a nel 1972 e recante un frontespizio platealmente figurativo con una moschea effigiata e decorata da motivi floreali), negli edifici e persino negli edifici religiosi islamici, nell'arredo sacro (è il caso dei tappeti da preghiera) che parla la lingua del visuale, evocando tutta una serie di immagini dalla profonda efficacia contemplativa in cui il segno e la dottrina si tengono efficacemente insieme.

<sup>4</sup> H. Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010, p. 44.

<sup>5</sup> Lo studio sul capovolgimento dell'immagine all'interno del globo oculare, dovuto al passaggio per lo stretto foro della pupilla, diede lo spunto ad Alhazen per sviluppare il primo studio in assoluto sulla camera oscura. Lo scienziato descrisse con grande anticipazione ed esattezza il meccanismo di capovolgimento dell'immagine che attraversando un foro si fermava sul fondo della camera.

Segno e dottrina che naturalmente non viaggiano su binari paralleli, ma testimoniano di una capacità che il segno, in quanto simbolo, ha di penetrare l'intelligenza profonda delle cose, della creazione. Ed è per questo motivo che, nell'ambito della tradizione islamica, è sempre esistita una fiorente produzione calligrafica che, talora, assume clamorosamente una caratura figurativa<sup>6</sup>.

D'altronde, da un certo punto di vista, giacché, in una prospettiva tradizionale, tutto è regolato dalla Legge divina, non c'è niente che davvero possa sfuggire alla qualifica di sacro e, come ricordano i sapienti, il profano non può che essere un punto di vista, relativo e dunque limitato come sempre un punto di vista si propone di essere: «Tous les êtres et les choses participent donc à un degré ou à un autre du sacré et leur caractère profane n'est que l'expression d'une absence de statut sacré spécifique. En ce qui concerne les hommes, c'est leur contact plus ou moins proche avec le sacré qui confère à leur personne, et à leur corps en particulier, une sacralité plus ou moins grande»<sup>7</sup>. Una dimostrazione di questa visione è data, in ambito islamico, dalla figura di Maria con il bambino che si trovava tra le altre raffigurate all'interno della Kaaba. Quando Muhammad vi entrò nel 630 d.C. ordinò appunto di cancellare tutte le immagini, ma pose, a protezione, la sua mano sull'icona di Maria e Gesù bambino (così come raccontano fonti molto antiche, tra le quali spicca: al-Azraqi con il suo *Kitab Akhbar Makka*<sup>8</sup>).

<sup>6</sup> Il linguista e sinologo, René Etiemble (1909-2002) poneva retoricamente la domanda: «Insieme col cinese, quale altra lingua se non l'arabo ha prodotto tante calligrafie? Tante calligrafie dai canoni irreprensibili? [...] Ciò che piuttosto mi sorprende e che ammiro è che scritture così estranee l'una all'altra nel loro principio (una rappresentativa, concreta, ideogrammatica, ricca di migliaia di caratteri, l'altra algebrica, astratta, alfabetica, ridotta a pochi segni) abbiano prodotto così rapidamente e durevolmente forme belle, e così diversamente belle», cit. in N. Angheliescu, *Linguaggio e cultura nella civiltà araba*, trad. it. di M. Vallaro, Zamorani, Torino 1993, pp. 39-40. Tra le più recenti e competenti presentazioni della calligrafia araba segnaliamo l'innovativo volume di A. George, *The Rise of Islamic Calligraphy*, Saqi Books, London 2010.

<sup>7</sup> D. Gril, *Le corps du Prophète*, in «Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée», nn. 113-114, 2006, pp. 38-39.

<sup>8</sup> Non si hanno molte notizie dell'autore di quest'opera fondamentale del IX secolo, pubblicata in Italia con la curatela di Angelo Scarabel, per Società italiana di testi islamici (Trieste) nel 1992. Il racconto del gesto del Profeta dell'Islam ricorre con dovizia di particolari in questo resoconto di Titus Burckhardt: «Quando il Profeta ebbe conquistato La Mecca si recò innanzitutto nell'area sacra e compì, sul suo cammello, la deambulazione attorno alla Kaaba. Gli Arabi pagani avevano circondato il sagrato con 360 idoli, numero che corrisponde ai giorni dell'anno lunare. Il Profeta infranse questi idoli con la sua canna abbattendoli uno dopo l'altro, recitando il versetto coranico: "È giunta la verità; svanisce la vanità; poiché la vanità è evanescente" (Corano, XVII, 33). Poi si fece consegnare le chiavi della Kaaba e vi entrò. Le pareti interne erano ornate di pitture eseguite da un artista bizantino su committenza dei signori pagani della Mecca; esse rappresentavano scene della vita d'Abramo insieme a costumi idolatri; vi si trovava anche un'immagine

L'eccezionalità di questo gesto potrebbe produrre sconcerto riguardo alla specificità teologica dell'Islam, ma ecco che interviene un *hadith* (uno di quegli episodi narrativi contenuti nella *Sunna*, il repertorio comportamentale di Muhammad) a definire con chiarezza come, anche in questo caso, le immagini vadano viste in una campitura di eccezionalità metafisica.

È riportato, infatti, da 'Abù Hurayra che il Profeta Muhammad ha detto: «Tutti i figli di Adamo vengono colpiti al fianco dal demonio (*shaytan*) quando la loro madre li partorisce (ed è per questo che piangono), ad eccezione di Maria (e di Gesù): il demonio venne per colpirli, ma colpì il velo».

È per questa ragione che, al di là della venerazione islamica per Maria che ha la sua radice nel Corano («*wa 'idh qālati al-malā'ikatu yā Maryam 'inna Allāha aṣṭafāki wa ṭabharaki wa aṣṭafāki `alā nisā'i al-`ālamīna*: E quando gli angeli dissero: O Maria, in verità, Dio ti ha elevata, ti ha purificata e ti ha eletta su tutte le donne del Creato», *al-'Imran* III, 42), questa icona è rintracciabile, anche se non in maniera così diffusa, nel corso della storia dell'arte islamica, come dimostra l'opera del XVII secolo, del pittore di corte Abu-l-Hasan che raffigura il sultano Mogul, Jahangir, con in mano un'effigie mariana.

Resta ferma, è chiaro, l'idea che certi particolari stati creaturali, come il caso eccezionale di Maria conferma, siano dei segni e valgano in quanto tali, rivestendo, nella sacralità particolarmente luminosa della loro condizione, il valore di un velo che trasmette la Realtà divina, altrimenti non direttamente attingibile. È per questo che nel Corano si dice che Maria «*fāttakhadhat min dūnihim ḥijābāan* (prese un velo per proteggersi da loro», *Maryam*, XIX, 17). Proprio quel velo è oggetto odierno di una controversia che sembra avere smarrito le sue ragioni di principio<sup>9</sup>. Il velo, infatti, è intimamente connesso alla creatura come un segreto che nasconde, manifestandola una Presenza più vasta. Così, uno dei più grandi maestri della Tradizione islamica, Ibn Ata Allah al Iskandari nel XIII secolo ha potuto scrivere: «Se non fosse per la bellezza del Suo velo, nessuna opera sarebbe degna di accettazione»<sup>10</sup>. Il velo allude ad una possibilità

della Santa Vergine con il Bambino. Il Profeta coprì questa immagine con le sue mani e ordinò di cancellare tutte le altre. L'icona della Vergine venne distrutta più tardi da un incendio. Questo racconto tradizionale indica il senso e la misura di quel che sia chiama a torto "iconoclastia islamica" e che è preferibile invece designare con il termine "aniconismo": se la Kaaba è il cuore dell'uomo, gli idoli che la popolano rappresentano le passioni che lo assediano e gli impediscono di ricordarsi di Dio», T. Burkhardt, *L'arte dell'Islam*, Abscondita, Milano 2002.

<sup>9</sup> Cfr, il recente B. N. Abouddrar, *Come il velo è diventato musulmano*, Raffaello Cortina, Milano, 2015.

<sup>10</sup> Ibn 'Ata' Allah, *Sentenze e Colloquio mistico*, Adelphi, Milano, 1981, p. 59.

di contemplazione del Creato, sia nella sua manifestazione naturale sia attraverso l'artificio artistico. È per questo che spesso lo stesso Profeta dell'Islam, Muhammad viene raffigurato con il volto coperto, giacché esattamente come Maria 'l'eletta', *Mustafa*, ovvero 'l'eletto' come in arabo lo stesso Profeta viene chiamato (secondo una definizione che ha appunto la stessa etimologia adoperata per definire la specificità mariana), rappresenta con la sua esistenza una delle manifestazioni per eccellenza del divino, avendo egli ricevuto, come racconta la tradizione, nel proprio cuore il Corano.

Nelle sue molteplici sfaccettature che stiamo provando a ripercorrere in maniera rapida e ci auguriamo perciò non troppo lacunosa, l'Islam stabilisce dei gradi di avvicinamento ad un certo tipo di visualizzazione plausibile di Dio. Dei gradi che hanno a che fare, ancora una volta, con la simbologia del velo e che soprattutto chiamano in causa un organo di visione non ignoto naturalmente ad altre tradizioni religiose. Si tratta del cuore come sede autenticamente recettiva dell'immagine che si può forse guardare, ma non esprimere.

Così come si racconta, sin a partire dalla *Sirat an-nabawiyya* di Ibn Ishaq (VIII secolo), l'esperienza della rivelazione coranica viene rievocata come luogo di un confronto con l'immagine che non è immediatamente ripetibile e forse nemmeno dicibile: «Il mese di Ramadan era tradizionalmente dedicato al ritiro e avvenne che una notte, verso la fine di questo mese, nel suo quarantesimo anno d'età, mentre era solo nella caverna, venne a lui [ovvero a Muhammad] l'Angelo Gabriele e gli disse: "Leggi!" ed egli rispose "Non so leggere"», o, potremmo tradurre, non posso leggere, il che non equivarrebbe al richiamo di un tabù né alla *vetata quaestio* dell'analfabetismo di Muhammad quanto all'impossibilità materiale di sostenere quel peso così com'era avvenuto nell'esperienza profetica di Mosè: «Gli disse: «Mostrami la tua Gloria!». / Rispose: Farò passare davanti a te tutto il mio splendore e proclamerò il mio nome: Signore, davanti a te. Farò grazia a chi vorrò far grazia e avrò misericordia di chi vorrò aver misericordia» / Soggiunse: «Ma tu non potrai vedere il mio volto, perché nessun uomo può vedermi e restare vivo», *Esodo*, XXXIII, 18-20).

## **L'Islam e le immagini. La potenza sinestetica della Parola**

Esaminare in modo diacronico il problema delle immagini nell'ambito della tradizione islamica, significa affrontare un nodo cruciale e complesso che chiama direttamente in causa la nozione di rappresentazione destinata, com'è ovvio, a tenere insieme, problematizzandole ulteriormente, la questione dello sguardo e la possibilità di una sua efficacia realizzativa. In questo senso, il primo equivoco che va snidato riguarda l'idea che l'Islam, al di là della proibizione delle immagini legata ai luoghi e ai momenti del culto, abbia del tutto censurato il ricorso alle immagini, bandendole dalla propria tradizione ed escludendo dunque qualsiasi tipo di cultura visuale che la riguardi o secondo taluni addirittura producendo una cultura iconoclasta.

PAROLE CHIAVE: Islam, immagini, velo, visione, cuore.

## **Islam and images. The synesthetic power of the Word**

Exploring, in a diachronic way, the problem of images in the Islamic tradition, means facing a crucial and complex knot that directly calls into question the notion of representation destined to hold together the question of the gaze and the possibility of its effective realization. In this sense, the first misunderstanding that is to be found concerns the idea that Islam, beyond the prohibition of images linked to places and moments of worship, has completely censored the use of images, banning them from its own tradition and therefore excluding any type of visual culture that concerns it or, according to some scholars' opinion, producing an iconoclastic culture.

KEYWORDS: Islam, images, veil, vision, heart.