

Un'arte dell'Islam: (il sistema artistico arabo omayyade

Mattia Guidetti

Università Ca' Foscari (Venezia)

1. Che cos'è l'arte musulmana?

Quando parliamo di arte musulmana, e implicitamente di architettura, intendiamo porre primariamente una serie di domande e dubbi riassunti in questa ipotesi di lavoro (Marçais): è possibile per un qualsiasi osservatore stilare un elenco comprendente ciò che senza dubbio si ritiene appartenere alla sfera del concetto che denominiamo Islām, scegliendo tra un determinato numero di opere dalla diversa provenienza e dalla differente cronologia? È sufficiente? O meglio, in quell'elenco non finirà qualcosa che all'Islām non appartiene e ne sfuggirà invece forse altro che da ingegno "islamico" è stato realizzato? E ancora: in quell'elenco finirebbero dunque forme e soggetti iconografici che dalla Cina al Maghreb e per 1500 anni hanno caratterizzato un'idea "musulmana" di rappresentare il sentimento artistico? È forse così o cadremmo esemplarmente nell'idea orientalista dell'arte "musulmana"?

Ma nel caso specifico dobbiamo porci subito due domande: quali sono i tratti che si riconoscono? E poi, ancora più importante, qual è l'idea che l'Islām consegna a un fedele riguardo l'arte? Cercando di semplificare, gli elementi associati istintivamente a una presunta arte musulmana possono essere: la nicchia (mihrāb*), torri affusolate (minareti), decorazioni a sfondo geometrico di stucco o ceramica, sale colonnate, piccole cupole, archi oltrepassati, fontane e presenza generale di acqua, decorazioni a diamante come scavate nella roccia (muqarnas), iscrizioni lungo le pareti e in armonia con esse: la visione di una di queste singole caratteristiche ci porta all'associazione tra ciò che vediamo e il mondo musulmano. Il ragionamento che siamo portati a sviluppare è verificare allora se queste "presenze" abbiano a che fare con uno spazio religioso, uno spazio, dunque, dove viene espresso il con-

cetto "Islām". Si noterà che tutte queste caratteristiche non sono esclusive di un'arte religiosa, ma compaiono anche in architetture civili pur non completandone l'apparato artistico. Si potrebbe quindi cercare di capire (un bel tema di ricerca) se l'idea musulmana di pensare e fare arte avvolga anche la vita civile di chi di quell'arte è committente e in quale grado.

Ecco allora lo scontro con il problema "storico" di chi pensa criticamente a posteriori un'espressione artistica: qual è il significato di ciò che è rappresentato? O meglio (uscendo dalla più semplice materia iconografica), cosa comunicava quella visione al visitatore di allora? Quali e perché tali le caratteristiche che erano imposte all'artista, non tanto per il fatto di essere riconoscibili quanto piuttosto perché dovevano essere riconosciute, nell'intenzione del committente?

La situazione teorica migliore sarebbe quella di potere ascrivere l'oggetto artistico ad una precisa corrente (spazio-tempo) e di quella avere l'esatto codice espressivo. Abbiamo detto teorica a ragione, perché la presenza di tutte le coordinate è fatto raro; rispetto a tale ideale l'arte musulmana rimane lontana: manca completamente della presenza di un codice (o meglio codici vista l'estensione temporale della materia) e, specie per la produzione nei grandi imperi internazionali dei primi secoli la caratteristica principale è quella di essere frutto degli incontri e dei "capricci" tra i più stravaganti (committenti arabi con mosaicisti bizantini, tematiche classiche rivisitate, architetti cristiani, artisti genericamente semiti oppure mesopotamici, ecc.), puntualizzazione che oltre a complicare la datazione rende rischiosa la lettura a senso unico.

Verrebbe da chiedersi a questo punto cosa un musulmano legge nel testo sacro del Corano riguardo all'arte: egli, alla pari di un cristiano che volesse seguire alla lettera l'insegnamento di Cristo, non trova nulla. Di più, a differenza degli ebrei che nella Torah leggono la forte proibizione, e dei cristiani che videro lentamente iniziare la riflessione sull'importanza data/da dare alle immagini e sul loro valore pedagogico-narrativo, il musulmano in questione, oltre a non trovare nei testi un consiglio o una proibizione, non trova – e neppure nei secoli IX-X quando l'interesse alla cultura classica portò a ragionare di questioni teologiche – sull'argomento nemmeno una discussione.

Questa è dunque la particolarità dell'arte nata dal mondo islamico: essere il prodotto di società musulmane o, meglio ancora, di più società nell'Islām. Ne deriva che molteplici sono le sensibilità che compongono la materia, identità complesse dal mutevole approccio che hanno applicato norme, abitudini (i materiali per esempio) e ingegni (tecnica e tecnologia) sempre differenti. Quindi è evidente come sia impossibile parlare di arte musulmana in termini generali se non vogliamo circoscrivere

l'analisi alla semplice presentazione dei possibili utilizzi "musulmani" che ha potuto avere un manufatto artistico o uno spazio architettonico. Se vogliamo invece comprendere quali siano le componenti che hanno portato alla realizzazione di una tale opera, quali le influenze evidenti in essa e quali i significati consegnati allora ai contemporanei come alla storia è necessario circoscrivere, per quanto possibile, un'area e un periodo nel quale sia possibile rintracciare un'omogeneità ed espressioni di assoluta validità.

Inoltre pare giusto soffermarsi su una caratteristica considerata immanente al concetto "Islām", l'avversione all'arte figurativa, costante abbastanza continua nel mondo musulmano, frutto peraltro del prevalere, dopo un complesso sovrapporsi, di una delle differenti inclinazioni verso l'argomento.

2. Il periodo omayyade. L'arte pubblico-religiosa (grande Moschea di Damasco, Cupola della Roccia e Mshattā) e l'arte privata (palazzi omayyadi e chiese cristiane)

2.1. Perché gli Omayyadi?

Nello scegliere un luogo (tempo e spazio) preciso ho voluto dunque rispondere ai criteri indicati nella premessa. Il periodo omayyade (che prende il nome dai Banū Umayya, dinastia di aristocratici provenienti da Mecca che governarono il giovane impero dal 661 al 750 con capitale Damasco) oltre a rispondervi, è caratterizzato da un'intensa attività artistica con picchi di assoluto valore e, soprattutto, fu il primo momento in cui "un musulmano" dovette pensare il suo rapporto con l'espressione artistica. Il sistema artistico da essi creato esemplifica magnificamente l'impossibilità di creare cesure e tagli netti nella storia della cultura e, allo stesso tempo, sottolinea la necessità per chiunque, dopo un cambiamento, di ridefinirsi autonomamente per confrontarsi con altri. L'omogeneità della produzione omayyade consta in due grandi caratteristiche: essere il risultato di una riflessione sul ruolo e l'importanza del potere ed essere il prodotto di una società araba. Per questo la divisione di due momenti costruttivi interni al periodo omayyade non corrisponde alla scansione tra vita civile e religiosa quanto piuttosto tra arte che rappresenta il nuovo potere ufficialmente sia ai sudditi che agli avversari e arte che, sempre espressione di sé, si rivolge a gruppi o a comunità minori senza le pretese e i cerimoniali di un'arte istituzionale. Per appartenere naturalmente a questo secondo gruppo, sebbene possa apparire strano, alcune chiese cristiane rientrano nell'arte omayyade, in quanto espressioni di un sentimento artistico apparso *in nuce* già nel periodo pre-

cedente, ma “normalizzato” (codificato) solo nel periodo omayyade rispondendo a un’inclinazione artistica propria di colui che viveva già da tempo in quella zona: il cittadino arabo.

2.2. L'arte pubblico-religiosa

2.2.1. *La Cupola della Roccia*

L'edificio, costruito dal califfo* 'Abd al-Malik (685-705), si eleva intorno a una roccia, oggi ancora visibile, che prima di allora la tradizione legava alla figura di Abramo e a cui i musulmani diedero un valore nuovo inserendola in un episodio della biografia di Muhammad. La pianta ottagonale della struttura è generata dalla rotazione di 45° di due quadrati uno sull'altro. Gli incroci tra le due forme corrispondono ai pilastri dell'ambulacro esterno separati tra loro da una serie di due colonne provviste di trabeazione di tipo romano. L'accesso a questo primo spazio avviene tramite quattro portali che segnano i quattro punti cardinali. All'interno l'unione delle punte di una stella data dall'incrocio di due quadrati più piccoli forma lo spazio centrale coperto dalla cupola (il diametro misura circa 18 metri, l'altezza 25, mentre l'altezza dei lati del recinto ottagonale esterno arriva a 11 metri); il tamburo di questa appoggia su quattro pilastri e sedici archi che ruotano intorno alla roccia. Questo tipo di pianta centrale non è certo invenzione degli architetti omayyadi, ma fa riferimento, consapevolmente, ad altri edifici della zona: la Chiesa dell'Ascensione sul Monte degli Ulivi (IV sec.), la Tomba della Vergine (V sec.) e, soprattutto, l'Anastasis sul sepolcro di Cristo al quale è identica non solo nelle misure del cerchio interno ma pure per l'impiego della stessa alternanza tra pilastri e colonne. Se dunque la Cupola della Roccia (chiamata anche Moschea di 'Omar) strutturalmente copiava i santuari cristiani locali, nella decorazione artistica riuscì a divenire un esempio del tutto originale. I mosaici presenti nell'edificio, terminato nel 691, coprono una superficie di circa 280 metri quadrati, e per tutta la loro estensione non presentano neanche un essere vivente, né umano né animale. Il manto della decorazione è composto da un misto di elementi di origine bizantina e iraniana-sassanide. Sono infatti presenti i simboli regali classici dei grandi imperi precedenti, raffigurazioni di corone, gioielli e calici che si mescolano con un variegato insieme di elementi vegetali. Palme, alberi, ghirlande rappresentati con un forte realismo e buona precisione, poi ancora fiori, foglie d'acanto, foglie di vite, rosette, ramificazioni che avvolgono e sembrano spuntare dagli oggetti preziosi posizionati negli intradossi degli archi. Uno dei caratteri più sorprendenti è la varietà che contraddistingue ogni singola forma, rendendo l'idea che in tutti i casi si trattasse di un'in-

interpretazione diversa. Alcune forme decorative vengono allungate e sproporzionate per coprire un certo spazio architettonico, ma contemporaneamente avviene anche un processo contrario: la raffigurazione della vegetazione è pensata quasi a coprire l'architettura, arrivando, in alcune parti, ad annullare i valori strutturali essenziali dell'architettura.

La lunga iscrizione a mosaico che corre per tutta la circonferenza della cupola unisce l'idea decorativa a quella simbolica. Questi alcuni dei passaggi citati, mescolando versetti di differenti *suar**: «e di': "Sia lode a Dio, che nessun figlio si scelse né si prese compagno del regno, che non ha bisogno d'amici che lo salvino", e grida grande la Sua salvezza» (17:111); «O Gente del libro! Non siate stravaganti nella vostra religione e non dite di Dio altro che la verità! Ché il Cristo Gesù figlio di Maria non è che il Messaggero di Dio, il suo verbo che Egli depose in Maria, uno Spirito da Lui esalato. Credete dunque in Dio e nei suoi Messaggeri e non dite "Tre" Basta! E sarà meglio per voi! Perché Dio è un Dio solo, troppo glorioso e alto per avere un figlio! A lui appartiene tutto quello ch'è nei cieli e quel ch'è sulla terra, Lui solo basta a proteggerci!» (4:171), «"Sia pace su di me, il dī che nacqui, il dī che muoio e il dī che sarò suscitato a Vita!". Questo è Gesù Figlio di Maria, secondo parola di verità che alcuni mettono in dubbio. Non è da Dio prendersi un figlio; sia gloria a Lui! Quand'Egli decide una cosa basta ch'Egli le dica: "Sii" ed essa è. E in verità Iddio è il mio Signore, e il vostro Signore: adorare Lui dunque. Questa è la diritta via» (19:33-36), e ancora «In verità la Religione presso Dio, è l'Islām, e coloro cui fu dato il Libro furon dilaniati da scismi solo dopo che venne a loro la scienza, per invadere sorte fra loro. Ma chi rifiuta i Segni di Dio sappia che Dio è rapido al conto» (3:19).

L'interpretazione è che, essendo citati tutti i passaggi cristologici del Corano, la Cupola della Roccia, anche per la sua architettura e per la posizione che sfidava apertamente le basiliche dell'Ascensione e dell'Anastasis, possa essere considerata essenzialmente una dimostrazione politica e religiosa nei confronti dei cristiani e, dall'altra parte, una prova di forza contro i riottosi meccani che, nelle intenzioni di 'Abd al-Malik, dovevano vedervi il nuovo maggiore santuario musulmano (lo spazio di deambulazione, ricordando il gesto compiuto alla Ka'abah, non può non essere letto se non in questo senso). Intenzioni che avevano una solida base nel rapporto diretto che nella storia di Gerusalemme era dimostrabile esserci tra ogni nuovo governante e la costruzione di un edificio a rispecchiare il suo culto. La dimostrazione politica era enfatizzata dalla presenza di gioielli, corone e simboli imperiali che sembrano quasi essere appesi alle pareti come trofei conquistati. I monili d'ori-

gine bizantina e quelli d'origine persiana indicherebbero quindi gli imperi sconfitti, riuniti nella Cupola della Roccia a onorare il vincitore.

Infine altre due sono le caratteristiche dell'edificio da sottolineare: la prima è la novità costituita dal vero e proprio traboccare della decorazione a mosaico. Ciò avvicina il monumento musulmano al programma decorativo di Ravenna del VI secolo e, soprattutto, alla rotonda di San Giorgio a Salonico vero e proprio capolavoro artistico della tarda antichità. Ma nella Cupola della Roccia i mosaici escono dall'edificio, affacciandosi sulla spianata e una simile impostazione la troviamo solo nella Grande Moschea di Damasco. Questa novità c'introduce anche nella seconda caratteristica: l'assenza di un crescendo e di un punto d'arrivo all'interno dell'edificio. Nella Cupola della Roccia è chiaramente assente una gerarchia nell'importanza e nel significato dato alle forme individuali della decorazione. I mosaici e i sottoporti marmi geometrici e colorati che abbelliscono l'edificio vanno intesi come un tributo alla sacralità del luogo e non invece propedeutici allo svolgimento di atti rituali specifici. Espressione artistica che non necessita dunque una lettura o una conoscenza, ma che diviene paesaggio da sentire e da vedere, associandolo all'importanza del luogo.

2.2.2. La Grande Moschea di Damasco

La Grande Moschea di Damasco fu terminata nel 714 sotto il califfato di al-Walid. Al momento della conquista di Damasco, avvenuta nel 635, il *temenos* colonnato che caratterizzava nel I secolo il tempio di Giove Damasceno circondava la chiesa di San Giovanni edificata sotto l'imperatore Teodosio. Da questa struttura fu ricavata la nuova moschea, dapprima adattando il proprio culto all'organizzazione precedente dello spazio, poi iniziando trasformazioni che diedero alla moschea l'aspetto che ancora oggi vediamo. È comunque accertato che lo spazio dell'attuale moschea non corrisponde esattamente alla superficie dell'edificio cristiano, mentre è piuttosto possibile che sia frutto di un allargamento o di una ricostruzione su rovine precedenti. Il *sahn** è circondato su tutti e quattro i lati da un porticato a due piani: nelle arcate inferiori si alternano coppie di colonne e pilastri mentre quelle superiori consistono di bifore su colonnette, ciascuna in corrispondenza di un'arcata sottostante. La sala di preghiera era divisa in tre ampie navate, con tetti a due piovanti, parallele alla parete meridionale del *temenos*, la *qibla**. L'elemento più importante della sala di preghiera è il transetto centrale la cui campata centrale è sormontata da una cupola oggi in pietra, ma in legno dal doppio involucro prima dell'incendio del 1069. La facciata settentrionale del transetto coperta da mosaici e dall'aspetto davvero

monumentale, ricorda quella del palazzo Teodorico di Ravenna così come appare nei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo e, forse, quella del palazzo Chalché di Costantinopoli. Probabilmente il passaggio tra i due spazi (sala di preghiera e *sahn*) era caratterizzato da drappi e cortinaggi come illustrato nelle illustrazioni raven-nati. Le decorazioni della Grande Moschea risalgono dunque all'inizio dell'VIII secolo, ma, considerati i grandi interventi di restauro che sono stati compiuti l'unica parte che si può definire omogeneamente originale è un grande pannello (m. 34x7) posto sulla parete interna del portico occidentale. Sullo sfondo piccoli corsi d'acqua confluiscono in uno maggiore, mentre intorno alberi realizzati in maniera molto naturalista danno profondità al paesaggio. La novità di questo mosaico è la presenza di elementi architettonici come soggetto del rappresentato. Si tratta di gruppi di case raggruppate intorno a una chiesa, ampie piazze (forse circhi) circondate da portici oppure grandi e sontuosi palazzi. Ma la rappresentazione non pare voler riprodurre una vera disposizione corrispondente alla realtà, oppure, attraverso una singola architettura, rappresentare una città o una regione. Non è possibile dunque avvicinarla alle vignette della scuola di Madaba o allo stesso famoso mosaico della Mappa, tentativo di visualizzazione del percorso dei pellegrini cristiani con al centro Gerusalemme Città Santa. Piuttosto gli artisti della Grande Moschea di Damasco hanno utilizzato tecniche illusioniste, tendenti a stravolgere il reale, ricreando un paesaggio caratterizzato dall'unione fantastica di elementi apparentemente senza relazioni. Così sono infatti i "cumuli" di edifici che si alzano in cielo senza che sia distinguibile in essi da un elemento da un altro. I grandi e sottili alberi che paiono sproporzionati quando affiancati ai monumenti è possibile fossero l'alternativa, decisa dal committente, rispetto a modelli d'ispirazione preislamica che originariamente presentavano soggetti animati (a Salonicco nella Rotonda di San Giorgio così erano relazionati ad esempio gli elementi). Ma questa non è che una delle possibili interpretazioni di un'opera d'arte che per la sua complessità ha attirato le attenzioni e suscitato ipotesi di numerosi studiosi. In questo edificio, infatti, viene sottolineato, un'altra volta, l'eclettismo dei sovrani omayyadi, capaci di cambiare ancora soggetti e linguaggio d'espressione. Tra le varie ipotesi interpretative c'è quella che vede in tali mosaici una possibile interpretazione della Città di Dio, come già rappresentata nel mondo classico e post-classico e come descritta anche nel Corano.

Nella quarta *surah* esso recita: «Perché in verità coloro che avran rifiutato la fede ai nostri segni, li faremo ardere in un fuoco e non appena la loro pelle sarà cotta dalla fiamma la cambieremo loro in altra pelle, a che meglio gustino il tormento, perché Dio è potente e saggio. Ma coloro che credono e operano il bene li faremo entrare nei Giardini alle cui ombre scorrono i fiumi dove resteranno in eter-

no, sempre, e avranno ivi spose purissime, e li faremo entrare in ombrosa ombra» (4:56-57). Ma se da un lato è quasi impossibile verificare il rapporto tra gli elementi architettonici e l'urbanistica di una città concreta, altrettanto dubbio può essere considerato il legame tra il passo coranico sul Paradiso e la sua rappresentazione (oltre a essere un *unicum*, sembra essere improbabile uno sviluppo così precoce dell'esegesi coranica o ancor meglio, dell'idea che i musulmani avevano del Corano). Sempre riguardo l'interpretazione dei mosaici più antichi interessante è la testimonianza del geografo al-Maqdisi che nel 985 d.C. forse ne poté vedere una porzione maggiore: «Non c'è praticamente né un albero né una città celebre che non sia rappresentata su questi muri» e sembra fargli eco cinque secoli più tardi Ibn Shākir quando dichiara che i mosaici «rappresentano tutti i paesi conosciuti» fino ad arrivare ad identificare un monumento certo inconfondibile: la Ka'abah della Mecca. Sembra possibile allora che a essere decorato fu il contenuto fisico-plastico del nuovo impero. Se rimane difficile interpretare, come abbiamo detto, la corrispondenza con città reali è possibile però che il concetto spirituale cristiano, espletato nella rappresentazione delle città esistenti, «di fare entrare in seno alla Chiesa, tutti gli aspetti dell'universo fisico» (Kitzinger) sia passato all'interno della nascente arte legata all'Islām. Il dominio secolare che tramite la tassazione garantiva la sopravvivenza dell'impero omayyade viene rappresentato inserendo il reale nel Dār al-Islām*. Ma l'innovazione è che la città, in questa raffigurazione, perde l'aspetto difensivo delle torri e delle mura simboleggiando la sicurezza e la pace regnanti all'interno del mondo omayyade.

In via generale lo stile utilizzato nella decorazione della Moschea di Damasco pare essere meno debitore verso la Persia rispetto a quello della Cupola della Roccia. L'ipotesi storica vuole che i due grandi imperi, quello bizantino e quello omayyade, mai cessarono di avere rapporti diplomatici e commerciali specie una volta stabilizzato il confine. Pare allora possibile che la mano del mosaicista che operò a Damasco fosse stata inviata da Bisanzio all'interno di un flusso ininterrotto di scambi di regali e gesti cortesi.

Ibn Battuta così descriverà la Grande Moschea di Damasco a metà del XIII secolo: «la più grande moschea sulla terra... la più perfetta nell'architettura e la più squisita in bellezza...», raccontando anche la vita degli studenti che «non lasciano mai la moschea, occupati ininterrottamente nella preghiera e nella recitazione del Corano e a cui i cittadini garantiscono i bisogni alimentari e i vestiti sebbene mai gli fossero richiesti...».

Infine un'ultima particolarità decorativa: dietro il *riwāq** le lunghe stanze tra le torri d'angolo sono illuminate tramite finestre ad arco a pieno centro che s'affac-

ciano sul cortile. Sul lato orientale e occidentale sopravvivono sei grate di marmo, sorta di gelosie applicate alle finestre per filtrare la luce. Secondo Crewell esse sono il più antico esempio nel mondo musulmano di decorazione a disegno geometrico: il risultato è dato dall'impiego di triangoli regolari a formare esagoni e dall'uso dell'ottagono in varie combinazioni.

2.2.3. *Mshattā*

Il complesso di Mshattā, mai concluso, è situato circa 40 chilometri a sud di 'Ammān e, dopo varie attribuzioni, è stato datato alla tarda epoca omayyade costruito probabilmente da al-Walid II (743-744). Gli scavi hanno portato alla luce, all'interno di un recinto quadrato di m. 148 per lato, finora un elaborato atrio che conduce a una corte interna sulla quale, nel lato opposto, si apre il triplice portale di una sala basilicale ipostila che anticipa la sala del trono triconca forse coperta in passato da una cupola. Questa zona è circondata da quattro *buyūt** tipicamente omayyadi e può essere presa come punto finale di un'evoluzione architettonica concernente la gestione del potere. Il palazzo ha un'importante decorazione, oggi in parte conservata al Museo di Berlino. Il fregio in stucco, decorava la facciata esterna meridionale, in calcare poroso, del palazzo ed è diviso da una cornice a "zig-zag" in alto rilievo che forma sezioni triangolari. I triangoli, unità decorativa della facciata, sono alti m. 2,85 e larghi alla base m. 2,50. Al centro di ciascun triangolo c'è una rosetta, con sei lobi nei triangoli di base, con otto lati squadrati in quelli rovesciati. La decorazione che caratterizza, ripetendo gli stessi motivi, l'interno di ogni triangolo è differente a seconda della posizione rispetto la porta d'ingresso. La parte occidentale, quella a Berlino, contiene generalmente alberi di uva i cui acini vengono beccati da piccoli uccelli; in sei triangoli coppie di animali si confrontano ai lati di un vaso posto al centro, sotto la rosetta. Sempre nella parte occidentale in uno dei triangoli capovolti compare una forma a palmetta molto simile a quelle presenti sulla travatura della Cupola della Roccia. La sezione orientale, non trasportata a Berlino e ridotta in frantumi o riutilizzata in altri edifici, appare di qualità minore e sembra compiuta da un altro artista. Lo sfondo, organizzato meno organicamente, è composto da foglie e frutti mentre al centro un medaglione circolare con decorazione geometriche e vegetali un poco confuse è affiancato da due forme minori. La differenza tra le due sezioni, una con temi figurativi l'altra con soli temi ornamentali, può essere spiegata con il fatto che il lato orientale doveva corrispondere a uno dei muri della moschea e per questo motivo si era preferito escludere rappresentazioni zoomorfe. Con la decorazione a stucco entriamo in pieno nel "tema ornamen-

tales” che caratterizza il secolo omayyade. L'utilizzo dello stucco è una chiara influenza del mondo iraniano. Il suo impiego era accessibile a tutti: era a buon mercato, garantiva un'ottima duttilità, risultava di facile applicazione e trasformazione prestandosi inoltre al colore. Inoltre lo stucco, nella sua applicazione, presenta un duplice rapporto con l'architettura: una relazione di dipendenza per l'impossibilità di fare a meno di un sostegno architettonico; di indipendenza, invece, in quanto autonomo rispetto al tipo (per composizione o per posizione) di superficie. Queste decorazioni (le troviamo anche a Qasr al-Hayr al-gharbi, ad 'Ammān, a Khirbat al-Mafjar), come fossero piante selvatiche addomesticate, sembrano arrampicarsi su qualsiasi metro del muro o di qualsiasi altro sostegno. Il rapporto tra sfondo e ornamento tipico dell'architettura romana diventa nel mondo omayyade un rapporto conflittuale tra ombra e luce, espresso da una somma di forme, spesso definita *horror vacui*, regolate da principi geometrici. Le unità geometriche più ricorrenti sono il rombo e il cerchio e il loro utilizzo, a discrezione dell'artista, può estendersi e crescere all'infinito in qualsiasi direzione. Al suo interno gli elementi cambiano o variano leggermente, determinando una specificità per ogni unità, ma contemporaneamente comunicano una ripetitività allo sguardo d'insieme che potrebbe non finire mai. Una decorazione di questo tipo si ricollega al concetto di atomismo sviluppato nell'ellenismo e presente forse come idea di fondo nell'area; tutti gli elementi sono composti e distinti da continue e varie combinazioni di unità eguali. L'artista che riformula l'unità naturale secondo principi geometrici, è libero di sommarle e riformularle a suo piacimento, sottolineando l'infinita varietà e riconoscendo implicitamente la sapienza di Dio nel continuo miracolo della perfetta combinazione che è la creazione degli esseri viventi.

Questo enorme palazzo era pensato per funzionare come residenza imperiale. I testi non citano questa località come luogo di residenza di qualche sovrano e il fatto che l'intera urbanizzazione mai fosse stata completata rinforza questo dato storico. Pare invece plausibile che la sala del trono, completa in ogni sua parte, ospitasse il sovrano solamente in alcune occasioni e forse questo utilizzo “parziale” continuò anche nel primo periodo abbaside. In generale, infatti, le numerose sale d'udienza dislocate nel territorio attorno alla capitale sembrano proporre un chiaro dato storico. Una delle preoccupazioni maggiori di chi governava era di presentarsi spesso davanti ad alleati e sostenitori. L'alleanza di più gruppi che garantiva l'autorità dei Banu Umayya doveva essere confermata e sottolineata attraverso la concessione di udienze, scambi di regali, pagamento di tasse e, probabilmente, il dispensare titoli onorifici. La sala del trono così formulata era associata inoltre a un cerimoniale che doveva avere raggiunto anche un notevole grado di complessità. La sala triconca,

così come appare a Mshattā, riprende una forma già nota nel Mediterraneo (Piazza Armerina e Spalato), ma soprattutto conosciuta dall'aristocrazia araba che prima dell'Islām era stata insignita di onorificenze dall'autorità bizantina come dimostra il palazzo di Qasr ibn Wardān dimora del re e filarca ghassanide Harith ibn Ghabala. In particolare, è possibile associare Mshattā ai festeggiamenti musulmani che seguono la fine del *hajj**; nel palazzo il califfo forse riceveva i pellegrini che, concluso il hajj, lungo la via che da 'Aylat portava a Damasco, rientravano nei luoghi di residenza.

2.3. L'arte privata

2.3.1. I palazzi omayyadi

Parallelamente all'edificazione degli edifici descritti, il periodo omayyade è ricco di altri programmi costruttivi e decorativi che non propongono la medesima magnificenza e simili propositi rappresentativi, ma che dovevano essere pensati a uso e consumo dei committenti stessi. Si tratta dei noti "castelli del deserto", così chiamati per l'aspetto difensivo e per essere dislocati in zone oggi particolarmente secche e aride. Sotto questa denominazione rientra in buona sostanza tutta l'edilizia civile omayyade, comprendendo dunque anche complessi maggiori come Mshattā e Qasr al-Hayr al-gharbi. Il termine non è del tutto adatto in quanto l'aspetto difensivo non corrispondeva affatto in epoca musulmana a tale funzione e gli interni di questi edifici rivelano un utilizzo più civile-residenziale che militare. Gli elementi che danno omogeneità a questi edifici sono: zone termali, una sala di ricevimento, pochi moduli abitativi (*buyūt*), un aspetto difensivo (discendente dalle edificazioni romano-bizantine della zona a loro volta debitrice del mondo parto) e l'irrigazione di terreni circostanti. L'ipotesi più accreditata è che si trattasse di residenze extraurbane (ma nei casi maggiori essi stessi portavano un piccolo modello di urbanizzazione in zone più rurali) delle famiglie nobili appartenenti ai Banū Umiyya o a essi legate: cioè coloro che detenevano il primato politico-economico all'interno dell'impero. Per chiarire il concetto possiamo pensare alle ville venete del XVI-XVII secolo, residenze di campagna dal programma decorativo raffinato (ma non di valore assoluto) con una grande attenzione alla funzionalità delle stesse nei rapporti con il mondo agricolo circostante. Nel caso dei palazzi omayyadi, a mio modo di vedere, bisogna pensare a una funzionalità propedeutica al mondo agricolo ma anche come formulazione materiale e plastica delle alleanze e dei legami stretti tra i vari membri della nuova coalizione di potere. I numerosi palazzi non sono tra loro naturalmente tutti uguali. Lo stesso complesso di Mshattā l'abbiamo inserito nel precedente paragrafo

in quanto espressione “imperiale” del potere; inoltre le fonti ci assicurano essere stati residenze di califfi, sebbene non sempre sia possibile verificarne la corrispondenza, i palazzi di al-Muwaqqar, Qasr al-Hayr al-sharqi e al-gharbi, Azrāq e Qasr al-Tuba. La cronologia di quasi tutti i palazzi segue grossomodo il seguente schema: nel terzo secolo i romani irrobustiscono con una linea di forti la protezione alle vie commerciali che dal golfo in verticale conducono a Damasco e da lì ai porti sul Mediterraneo; si tratta essenzialmente di caserme dotate di una guarnigione sufficiente a scoraggiare eventuali razzie alle carovane. Durante il periodo bizantino le fortezze sono restaurate e, a volte, ingrandite per il continuo confronto con l'impero persiano-sassanide; da metà del V secolo in poi ad alcuni gruppi arabi viene proposto un patto di alleanza con significativi ritorni economici e il riconoscimento di titoli onorifici agli esponenti più rappresentativi sia da parte bizantina che da quella persiana. Così il territorio, pur essendo *limes*, fu diviso in protettorati (regni) arabi sia da parte sassanide (gli arabi Lakhmīdī) sia da parte bizantina (gli arabi Ghassanīdī); questi con l'aiuto di truppe imperiali garantivano l'equilibrio geopolitico della zona. Con l'avvento dell'Islām, metà del VII secolo, il territorio ove sorgono questi edifici non è più periferico e nemmeno di frontiera. Si ha la trasformazione di queste dimore in residenze (da *castellum* a *palatium*), essendo però mantenuta la caratteristica di luogo d'incontro. Contemporaneamente, in epoca omayyade vengono costruiti nuovi palazzi (questi, oltre i già citati, i principali palazzi in questione inseriti tutti in ambito siro-giordano: Khirbat al-Minya, Qusayr 'Amrah, Qasr al-Hallābāt, Hammām al-Sarakh, Qasr Kharāna, Khan al-Zabib, Umm al-Walid, Khirbat al-Mafjar). Come, infatti, sotto i bizantini i complessi in questione servivano come punto di contatto tra il rappresentante di più gruppi presso Bisanzio e coloro che in questi avevano riposto fiducia, così, in epoca omayyade la famiglia regnante doveva essere presente in tutta la zona centrale dell'impero pronta al dialogo e al confronto con tutti quelli che ne avevano assicurato la salita al potere. Ma il punto fondamentale di questi edifici è che non sono semplici quattro mura costruite da beduini che fino al periodo bizantino aveva vissuto nomadi nel deserto, ma frutto dello sforzo di esponenti di famiglie aristocratiche, abituate già alla vita sedentaria, finalmente messi nella possibilità di gestire l'intera economia della zona e di dedicare tempo e ingegno per delineare programmi costruttivi e decorativi interpretando con nuova sensibilità un linguaggio artistico conosciuto e familiare.

A livello artistico si delinea un doppio binario: il primo punta a riprendere temi classici abbandonati (e in parte revisionati) durante il periodo bizantino, il secondo sviluppa e perfeziona una tendenza verso il geometrico e la decorazione a pannelli che, *in nuce*, erano state espresse già nelle chiese monofisite orientali dove la carat-

teristica aniconica della raffigurazione pare fosse preferita. L'elemento decorativo principale è il mosaico, continuando così una tradizione mediterranea sviluppatissima. Poi viene utilizzata la pittura a fresco che decisamente meno costosa dei mosaici è il mezzo di una committenza "minore" ed infine lo stucco di tradizione parto-sassanide. Sebbene con rarissimi esempi, l'arte omayyade ci ha lasciato anche dei frammenti di statue a tutto tondo o in alto rilievo rielaborando una tecnica che nella zona non era più utilizzata dal tempo romano (le favolose sculture nabatee o quelle palmirene) e che sembra anch'essa un (ri)acquisto di provenienza orientale.

2.3.2. Il mosaico

La decorazione più presente nei palazzi omayyadi è forse quella a mosaico, caratteristica di molte delle costruzioni dell'ambito siro-giordano. I mosaici che vengono eseguiti tra VII e VIII secolo a Qasr al-Hallābāt e nella zona di Madaba, testimoniano le correnti presenti. La trasformazione di Qasr al-Hallābāt, compiuta dagli omayyadi con un massiccio investimento economico, da *castellum* a *palatium*, appare importante per cercare di interpretare il gusto dei sovrani musulmani allo stabilirsi in una zona con un sub-strato culturale molto forte. Nel "tappeto" che ricopre una delle stanze principali sono raffigurati dentro una prima cornice geometrica e una seconda fitomorfa, diverse speci di animali. Alcuni alberi dividono in zone distinte l'intero riquadro, mentre al centro un uomo conduce con una corda uno struzzo. L'insieme è stato interpretato come la rappresentazione dell'opposizione tra uomo e natura, tra domesticità e selvatichezza, tra l'ordine dell'organizzazione umana e le insidie del deserto. L'uomo che, voltate le spalle al pericolo, conduce dalla "sua" parte un animale catturato è il personaggio centrale del mosaico, cioè l'uomo capace di vincere e conquistare lo spazio intorno a lui. Sul Monte Nebo appaiono le stesse tematiche, inserite però in un edificio cristiano. Si tratta di un pannello ritrovato in perfette condizioni in prossimità di una vasca a croce scavata in profondità con dislivelli a gradini che, secondo un modello abbastanza diffuso nella prima architettura cristiana, serviva da Battistero. La scena si svolge su quattro fasce orizzontali; nella parte superiore, appena sotto un'iscrizione in greco che dedica all'*egumenos* Elia il *diakonion* e il *ciborium* appena conclusi, vengono rappresentati degli scontri tra uomini e animali, mentre nella parte inferiore la calma e la pace vengono sottolineati dalla chiara sottomissione degli animali agli uomini. Nella prima striscia i due uomini combattono a piedi e il primo sembra difendere un toro dall'attacco di un leone stranamente umanizzato. Sotto, i combattimenti avven-

gono a cavallo e i cavalieri sono aiutati da cani che aggrediscono gli animali. L'ultima banda del mosaico raffigura un uomo nero che conduce con una corda uno struzzo e un uomo vestito in modo sontuoso che tiene legati a sé un cavallo e un cammello. La differenza tra questi ultimi ritratti e quello presente a Qasr al-Hallābāt è principalmente qualitativa. I lineamenti dei personaggi del Monte Nebo sono ritratti con estrema attenzione. Nel caso del personaggio principesco, tessere più scure incorniciano il volto e sfumature rosa-rosse ne esaltano l'espressività. Al centro del petto, un diadema unisce i due lembi del mantello rosso sotto il quale una tunica chiara scende fino alle ginocchia, mentre pantaloni più scuri terminano alle caviglie con un orlo ricamato. La figura, posta frontalmente con le gambe leggermente divaricate, veste un copricapo decorato, dalla forma triangolare nella parte che s'adagia sul capo e con un piccolo rigonfiamento nella zona superiore. Lo sguardo dell'uomo non esprime però alcun movimento, non sembra, cioè, per nulla presente nell'azione che sta compiendo. Al contrario pare galleggiare sullo sfondo bianco, privo di naturalezza. L'uomo ritratto ad Hallābāt manca invece di questa definizione e precisione, pur rappresentando un'idea molto simile e con la stessa simile tendenza ad astrarre i soggetti da un possibile sfondo naturale.

Sul pavimento di un altro vano di Qasr al-Hallābāt la decorazione geometrica della cornice si allarga sempre più, e all'interno del riquadro, ogni soggetto viene isolato con una treccia che compone alternativamente forme ovoidali e circolari. Questa scelta non va a detrimento della qualità del mosaico che nella riproduzione della muscolatura degli animali pare impreziosirsi grazie a sfumature più curate e che sembra dare ad ogni soggetto, accompagnandolo con un arbusto o una pianta, una profondità più significativa.

Si evidenzia quindi uno spiccato gusto verso l'ornamento e gli intrecci geometrici, abbandonando invece la possibile rappresentazione di un avvenimento e lo svolgersi narrativo di un episodio. I mosaici presi ad esempio, probabilmente di commissione diversa, possono essere considerati un esempio dello sviluppo che artisticamente avvenne in quell'area tra VI e VIII secolo.

La tendenza verso l'ornamento e l'intreccio geometrico, soltanto abbozzata negli ambienti privati come testimoniano i mosaici di Qasr al-Hallābāt e appena agli inizi nelle stanze adiacenti alla sala del trono a Qusayr 'Amrah, aveva già avuto un'altissima espressione nei mosaici della Cupola della Roccia a Gerusalemme e nella Grande Moschea di Damasco, seppur con modalità differenti. Questa sensibilità, sviluppata già tra i cristiani arabi, sembra quindi affermarsi con la dinastia di Damasco, diffondendosi in quasi tutti gli ambiti della produzione omayyade. Prevale, è meglio dire, la produzione pubblico-religiosa, intendendo con questa defi-

nizione la decorazione che caratterizza gli ambienti frequentati non solo dalla corte privata dell'imperatore, ma quei luoghi dove il nuovo potere si mostrava in tutta la sua potenza e novità. Esempi, per quanto riguarda la produzione di mosaici, che esprimono tale sensibilità in maniera decisa, possono essere individuati anche nelle chiese cristiane di fondazione omayyade; esempi più tardi, paiono essere i mosaici di parte delle sale di Khirbat al-Mafjar. Naturalmente quest'orientamento si diffonde anche nelle altre espressioni artistiche, in particolare per la decorazione scolpita su pietra presente nel palazzo di Mshattā e nella pittura che compare sulle ceramiche d'epoca omayyade.

Poco lontano da Gerusalemme, vicino a Gerico, sulla via che dal deserto ad essa conduceva, troviamo le decorazioni del palazzo di Khirbat al-Mafjar costruito tra il 722 e il 743 e lasciato incompleto. Tra la complessa decorazione presente, quella a mosaico mostra degli aspetti che sviluppano concetti espressi in precedenza. Giunge a compimento infatti l'evoluzione verso le forme geometriche dell'arte del mosaico e si sottolinea la differenza concettuale tra spazio privato e spazio pubblico. La sala maggiore, l'*apodyterium*, nel complesso del bagno di Khirbat al-Mafjar è decorata con mosaici su tutto il pavimento. L'intera superficie è divisa in 31 pannelli di diverse dimensioni ognuno raffigurante differenti motivi. Questi sono tutti di tipo geometrico, ogni pannello è composto dalla ripetizione di una singola unità decorativa per un numero variabile di volte. Anche quando i disegni hanno un modello classico questo viene geometrizzato, stilizzato così da poterne fare una forma di piccole dimensioni facilmente ripetibile. La precisione dei mosaici e la loro qualità sono altissime, i colori sono scelti e affiancati per creare sfumature. In alcuni pannelli posti ai lati dell'edificio, dove i disegni sono abbastanza lineari e prendono forme non circolari, sembra riuscito il tentativo di trasformare il mosaico in un tappeto: esso diviene dunque una splendida e maestosa copertura del pavimento.

Nella piccola sala a nord-ovest del salone centrale, spazio coperto da una volta e dal cui soffitto doveva pendere una corona in pietra, è presente un mosaico di pregevole fattura. Questo mosaico che stilisticamente sembra appartenere allo stesso periodo della stesura del manto principale, eleva qualitativamente l'intero complesso e obbliga una riflessione sulle motivazioni per cui nella sala maggiore vennero scelti determinati motivi e non si recuperò invece dal vasto repertorio del tardo-antico. Il mosaico raffigura infatti nel centro, un enorme albero di melograni alla destra del quale ci sono due gazzelle che pascolano pacifiche, mentre alla sinistra un leone che attacca mortalmente una terza gazzella. Il concetto iconografico espresso è quello della rappresentazione del potere. Secondo un'interpretazione unanime il soggetto raffigura la divisione del mondo al tempo del potere omayyade,

dove con il leone si vuole intendere il *dār al-harb*, cioè tutto il territorio che non essendo omayyade era il luogo dell'insidia e della battaglia. Contrapposto ad esso era il *dār al-Islām* ovvero lo spazio omayyade, il territorio della pace sotto il patto dell'Islām di cui i sovrani omayyadi erano garanti. Nella porta tramite la quale si accedeva all'interno della sala, c'è una statua di marmo dipinto che ritrae il califfo su un piedistallo dal quale sporgono in altorilievo due leoni. Si tratta dunque, nel complesso, di una stanza dedicata completamente al detentore del potere; la decorazione che ne deriva è sontuosa e maestosa anche per i costi che dovette comportare, riflettendo allo stesso tempo una scelta dei temi accurata, conseguente all'utilizzo della sala e allo sviluppo delle idee dei sovrani omayyadi riguardo i soggetti da riprodurre. Dai ritrovamenti è appurato come, nonostante il palazzo rimase inconcluso, Khirbat al-Mafjar funzionò fin da quando le prime parti furono abitabili e come, anche solo per tempi brevi, dovette ospitare il califfo e la sua corte. Presa per buona l'ipotesi di Hamilton che vuole fosse la residenza del vulcanico al-Walid II, è necessario immaginare che il palazzo rispondesse contemporaneamente a un doppio bisogno funzionale. Si ritorna dunque al dualismo tra privato e pubblico che sembra essere caratteristico di tutta l'impostazione architettonica e artistica omayyade. La sala, che di fatto introduceva a una zona termale non proporzionale nelle dimensioni rispetto a questa, doveva funzionare da luogo per le udienze pubbliche, mentre la stanza minore e l'intero complesso termale era ad uso esclusivo del califfo e della sua corte.

Se delle sculture parleremo in seguito mi pare importante ancora sottolineare quali siano gli esempi simili per quanto riguarda il tappeto geometrico che ricopre la sala maggiore di Khirbat al-Mafjar. In ambito palaziale omayyade gli esempi più vicini sono i mosaici delle due stanze a lato della sala del trono a Qusayr 'Amrah. Questi due piccoli ambienti, identificati come luogo per il riposo sono le uniche a Qusayr 'Amrah in cui rimangono dei mosaici. I disegni sono tutti geometrici e i motivi ripetuti vengono iscritti in una cornice classica: i pannelli sono differenti, in una decorazione si basa sulla forma circolare, nell'altro su una forma romboidale con una foglia stilizzata nel centro. Un altro esempio è possibile rintracciarlo a Khirbat al-Minya.

Considerando però l'estensione dell'opera di Khirbat al-Mafjar e in particolare il pannello centrale dell'*apodyterium*, quello che doveva essere sotto la cupola, esiste un parallelo straordinario, sia per la qualità che per il disegno situato non lontano dal palazzo omayyade. A Madaba, la chiesa della Vergine Maria ha, nell'edera del presbiterio, un mosaico del tutto simile e datato allo stesso periodo. Il medaglione circolare, frutto di un restauro avvenuto in epoca omayyade nell'VIII secolo, ripro-

pone la medesima sensibilità artistica e la quasi identica scelta tematica. Non è da escludere dunque una possibile contemporaneità nell'esecuzione dei lavori e forse l'esecuzione del lavoro da parte di manodopera proveniente dalla medesima scuola. Sembra questo il punto stabile d'arrivo dell'approccio omayyade all'arte del mosaico. Disegni e motivi dunque scelti con consapevolezza e realizzati con una qualità molto elevata, pensati per decorare e onorare i luoghi dove si esprimeva il rapporto con Dio o il rapporto pubblico del sovrano, inteso questi come vero e proprio vicario del profeta.

Il concetto tendente all'astrazione e all'aniconico prende una forma definita proprio sotto gli omayyadi, ma si basa su una sensibilità che già si era mostrata nell'area. Gli studi di Marlia Mundell Mango sulle chiese Monofisite della Siria e dell'alta Mesopotamia già sottolineano l'arte non figurativa che caratterizza la loro decorazione; lo stesso ragionamento è prodotto da Shahid nel descrivere le chiese dei ghassanidi (popolo arabo cristiano) del VI-VII secolo. Così «a non figural Islamic religious art can be seen as continuing nonfigural Arab religious art before Islām» (Allen) e, naturalmente, come un suo sviluppo e una sua definizione attraverso formule fisse.

2.3.3. *Lo stucco*

A Khirbat al-Mafjar sono state trovate delle statue, fatto eccezionale considerando che la scultura, come già accennato, fin dall'inizio dell'epoca bizantina era pressoché scomparsa dalla zona. Esempi di un'attività scultorea di una non eccelsa qualità sono stati trovati a Khirbat al-Mafjar e a Qasr al-Hayr al-gharbi, mentre frammenti sono stati recuperati a Hammām al-Sarakh. Si tratta di sculture in pietra rifinite e decorate con lo stucco, procedura che velocizzava e semplificava i tempi di produzione. Il tema di una produzione scultorea si lega dunque fortemente con la decorazione a stucco che caratterizza le facciate di Mshattā e di Qasr al-Hayr al-gharbi. La provenienza di questa produzione è generalmente orientale, l'utilizzo dello stucco e i motivi con cui si riempiono gli spazi sono di origine iranica. Le statue che sono state recuperate raffigurano spesso una figura califfale. A Khirbat al-Mafjar, la figura, situata all'ingresso del bagno, veste una lunga tunica dagli orli ricamati, pantaloni a sbuffo di tipo sassanide mentre nella mano sinistra impugna una spada. Nel viso ovale risaltano gli occhi neri che quasi sporgono dal viso e la lunga e ordinata barba sassanide; dal piedistallo su cui la figura appoggia spunta in alto rilievo due leoni seduti con al centro un motivo a rosetta. A Qasr al-Hayr al-gharbi abbiamo altri due esempi di sovrani, sebbene differenti tra loro. Il primo

è una figura rappresentata in piedi che veste indumenti orientali e che reca in capo una corona della quale rimane però un solo frammento. Sembra vicino come lineamenti e vestiario all'esempio sassanide di Khirbat al-Mafjar e la presenza di una corona applicata in cima alla statua potrebbe chiarire il foro trovato sul frammento di una testa nei ritrovamenti scultorei di Hammām al-Sarakh. Il secondo esempio si avvicina forse maggiormente a un modello mediterraneo. Della statua rimane solamente la sezione inferiore, da questa si può capire che la figura era seduta su una specie di trono a baldacchino con i piedi appoggiati su un piedistallo. Sotto il sovrano rimane una decorazione in stucco con temi vegetali. La parte di veste che è oggi osservabile risulta essere una tunica lunga ripiegata e tenuta da un fermaglio. Le pieghe della veste distaccano molto questo esempio dai modelli orientali preferendo invece una derivazione ellenistica. Questa raffigurazione in trono è molto simile alla figura dipinta nell'affresco nell'abside della sala del trono di Qusayr 'Amrah, specie per i sottostanti motivi floreali e per la struttura architettonica in cui il soggetto è inserito.

Nella scultura i risultati migliori li rintracciamo dove la presenza di una veste decorata ricopre il corpo nudo. Le statue della serva e delle ballerine, trovate nelle sale interne del bagno di Khirbat al-Mafjar, nude sopra la vita come le ballerine dipinte di 'Amrah, mancano di grazia e di proporzioni, mentre i visi che spuntano nei grandi rosoni circolari o nei fregi, sempre nel palazzo vicino a Gerico paiono essere semplice ricalco di modelli sassanidi, presentando una forte stilizzazione. La loro stessa ripetitività e l'immersione in contorni geometrici che li caratterizza li trasforma in oggetti di puro ornamento, tralasciando qualsiasi significato attribuibile alla presenza di busti e di volti. Parallelamente all'ispirazione iranica che contraddistingue la scultura omayyade, è forse possibile rintracciare nella zona esempi cui fare riferimento, sebbene rimanga irrisolto il salto temporale (due o tre secoli) riguardo l'attività scultorea. La scultura palmirena e lo stile siro-palestinese di epoca pre-bizantina sembra già detenere i tratti e le forme che rivediamo sotto gli omayyadi. Un esempio ancor più forte è la sviluppata scultura a tutto tondo nabatea, ritrovata a Petra e a Khirbat al-Tannur, che in alcuni esempi già presenta una somiglianza con l'arte partica, specie nella raffigurazione della barba e dell'acconciatura. Riguardo al lungo periodo durante il quale le statue non vennero più commissionate un'ipotesi potrebbe risiedere nel forte valore magico che ad esse era associato. Ancora sotto Teodosio (406-450) a Bisanzio venivano collezionate statue e, prima di lui Costantino saccheggiò il Mediterraneo per abbellire la nuova Roma, Bisanzio la capitale dell'impero. Sembra però che tra il V e il VI secolo si sviluppò un'avversione particolare nei confronti del potere magico-popolare che era asso-

ciato tradizionalmente alle statue, specie quelle degli imperatori. L'imperatore Maurizio ne fu un grande avversario e la distruzione della figura degli imperatori passati tramite l'uso della forza significava dimostrazione di coraggio e di sfida: ciò avvenne non per motivi religiosi, ma per il prevalere di una sensibilità nuova. Nuova e passeggera naturalmente: nell'VIII secolo la porta Chalke fu restaurata raffigurandovi imperatori; fino al periodo iconoclasta l'antagonismo alle immagini pubbliche fu discontinuo e corrispose forse al cambiamento altalenante del gusto comune.

Lo stucco, già presente come decorazione delle statue, viene utilizzato dagli omayyadi per creare facilmente pannelli e riquadri con i quali decorare spazi di ampia metratura come le facciate esterne (a Mshattā per esempio). Le pareti interne della cupola dell'*apodyterium* di Khirbat al-Mafjar erano coperte da decorazioni in stucco. Due pannelli sono stati ricostruiti quasi per intero e, divisi da una cornice di foglie d'acanto, presentano entambi una divisione interna in quadrati ruotati di 45°, riempiti uno con forme a palmette stilizzate, l'altro con rosette, ognuna, sulla falsa riga di quella maggiore che era appesa al centro della cupola, con 10 foglie d'acanto. Al centro della cupola era appeso infatti un ornamento in stucco composto da una rosetta centrale con sei foglie d'acanto intervallate da sei teste in alto rilievo, tre di queste raffiguranti donne e tre uomini. Le teste hanno i lineamenti molto simili e la differenza è marcata da baffi dipinti di nero e da una leggera ombra di barba nei ritratti maschili. Gli occhi neri sono leggermente in rilievo sul resto della superficie, mentre i ritratti femminili hanno orecchini dipinti di giallo. Il contorno esterno che segue la forma della rosetta addolcendo leggermente la medesima struttura a lobi, è formato da una serie di foglie di vite.

2.3.4. La pittura

Una decorazione utilizzata in maniera particolare nel periodo omayyade è la pittura. Di fatto, questa è presente a Qusayr 'Amrah e a Qasr al-Hayr al-gharbi, pochi frammenti sono invece rimasti a Hammām al-Sarakh. Si tratta dunque di affreschi in ambito siro giordano nella prima metà dell'ottavo secolo.

A Qasr al-Hayr al-gharbi sono stati trovati due affreschi. Il primo ha una cornice decorata con fiori ed è diviso in tre zone da due tratteggi orizzontali. Nello spazio più alto compaiono due musicisti inquadrati sotto archi a ferro di cavallo dalle colonne appena abbozzate. A sinistra una donna che suona il liuto, mentre a destra un uomo, vestito con una lunga tunica sotto la quale sporgono dei pantaloni, porta alla bocca un flauto. Nella fascia intermedia compare un uomo a cavallo intento a cacciare delle gazzelle. Il cavallo ha gli zoccoli decorati e la coda, colorata con l'hen-

na, legata in un nodo fantasioso. L'uomo è seduto su una sella di tessuto, non porta la barba, i suoi capelli sono legati con una fascia di tessuto e dei nastri fluttuanti, in piena tradizione sassanide, sventolano legati alla cintura. Pantaloni verdi sporgono sotto la tunica, le calzature, di colore scuro, si infilano nelle staffe, l'arco da cui è partita la freccia mortale è di tipo turco a doppia curva. Il pannello si conclude, in un'ultima scena decisamente rovinata, con motivi che già abbiamo visto rappresentati sul Monte Nebo, cioè scene d'inseguimento tra animali domestici e selvatici e la figura di un uomo che conduce un animale catturato dopo averlo legato con un filo. Il secondo affresco di Qasr al-Hayr al-gharbi è circondato da un bordo composto da una pianta di vite leggermente ondulata formante continui cerchi al cui interno è raffigurato un grappolo d'uva. Nel centro del pannello, anch'esso diviso in tre parti, si trova un medaglione circolare di m. 1,80 di diametro, caratterizzato dal busto di una donna con uno sfondo di foglie. La donna attorno al collo ha una collana di perle ed appena sopra un serpente rosso del quale compaiono ai due lati del viso la testa e la coda, in grembo reca un telo riempito di frutta. Appare chiaramente essere una raffigurazione della terra che con le stesse caratteristiche è presente nei mosaici di Antiochia con un'iscrizione in greco. Della parte inferiore dell'affresco si è conservato solo una vignetta con una volpe intenta a mangiare uva, mentre sopra compaiono altre raffigurazioni di derivazione classica. Sono due mostri marini con testa e corpo di un uomo muscoloso innestate su due zampe di cavallo e con una coda che pare essere un serpente e che nella sua estremità si fonde o genera una forma vegetale, entrambe le figure tengono nella mano destra un giavellotto.

Le figure di questo pannello hanno un riferimento molto simile nella zona a sud di Damasco. Si tratta anche in questo caso di mosaici pavimentali, sottolineando ancora l'estrema correlazione tra i soggetti raffigurati durante il periodo omayyade; la scelta tra pittura e mosaico avveniva presumibilmente secondo il gusto e le disponibilità economiche del committente e la disponibilità di artisti. Il caso di 'Amrah è particolare perché la superficie che si voleva coprire era troppo vasta per consentire l'uso del mosaico. Una volpe che mangia l'uva compare identica in un ritaglio di un mosaico a Qasr al-Hallābāt, mentre mostri marini armati sono raffigurati sulla cornice della pagana sala dell'Ippolito (V secolo) a Madaba.

A Qujaysr 'Amrah tutta la superficie interna dei muri a partire da un metro e mezzo d'altezza è dipinta. Gli affreschi non sono in buono stato, ma rivelano un programma pittorico di vaste dimensioni ideato da una committenza decisamente originale. Tra le numerosissime scene dipinte tra la sala del trono e le tre stanze del piccolo Hammām che compongono questo palazzo sul limite del deserto, ne scelgo tre. Nell'alcova centrale della sala di ricevimento, il visitatore che entrava vedeva

dinanzi a sé la rappresentazione di un personaggio assiso in trono e sovrastato da un baldacchino sostenuto da due colonne a spirale decorate. Nell'arco tra queste colonne è presente un'iscrizione in arabo scritta in caratteri cufici, nella quale è invocata una persona il cui nome è divenuto col tempo illeggibile (l'iscrizione recita: «Dio mio, ...musulmani .../... felicità di Dio e clemenza»). La mano destra del personaggio ritratto è appoggiata su un oggetto a forma di recipiente con un manico circolare. Ai lati della figura centrale due personaggi del tutto simili tra loro agitano un *flabellum* e sembrano proteggere e riverire il personaggio regale. Questi aveva il viso incorniciato da un nimbo e le gambe appoggiate su uno sgabello sotto al quale si svolge una scena nilotica, con acqua che scorre e il profilo di una barca. Ancora più sotto in una piccola nicchia semicircolare due figure, uomo e donna, sono raffigurati mentre si danno la mano. Sopra di essi, ormai scomparsa, ma descritta efficacemente da Musil (studioso austriaco che visitò il palazzo all'inizio del XX secolo), la raffigurazione si completava con un'architettura di tre archi sostenuti da colonne, in mezzo ai quali sorgeva un albero, sembra un melograno, e ai cui lati c'erano una serie di scudi al cui interno erano raffigurati busti di personaggi. La volta a tunnel che copre questa stanza è divisa in una serie di pannelli decorati ai margini da bande a zig-zag e caratterizzati ognuno da un busto nudo di una donna leggermente coperto da un drappo. Più in basso, affacciati su una balconata, almeno due file di cortigiani. Le figure rimaste, dovevano essere in origine almeno nove o dieci, mostrano vestiti ricchi e si toccano la testa con la kofiah ponendo il braccio destro sopra il petto.

Sempre nella sala principale, ma nella navata orientale, l'affresco affronta il tema della caccia. La parete lunga "ferma" dei fotogrammi di una battuta di caccia. I cani e i cacciatori che avanzano, l'individuazione di un branco di selvaggina e l'inseguimento. Lo sfondo non ha particolari punti di riferimento ma è reso omogeneo dal colore ocra steso su tutta la parete. La parete piccola verso l'ingresso rappresenta il momento dell'effettiva uccisione degli animali in una sorta di rodeo che avviene all'interno di un recinto. La scena, molto ingegnosamente, è vista dall'alto e i particolari vengono sottolineati attraverso un leggero cambiamento del tratto. Si staglia, al centro, un uomo che colpisce con una lancia un onagro. Gli fa eco un personaggio, del tutto simile, sulla parete opposta, che conclude il ciclo dell'arte venatoria.

Infine il *calidarium*, la sala cupolata che conclude il percorso termale, è affrescato con una rappresentazione del cielo stellato. Sulla cupola infatti sono dipinte le principali costellazioni presenti nell'emisfero settentrionale, rappresentate tramite i segni dello zodiaco. Ma la stanza doveva essere tutta decorata e affrescata; le

trombe d'angolo su cui appoggia la cupola sono delimitate da una dentatura a sega di colore rosso e giallo. Un mosaico parietale doveva occupare la parte inferiore della stanza, mentre sopra si svolge la pittura del cielo. Il dipinto è caratterizzato dalla linea d'equinozio, sopra la quale ci sono i segni dello zodiaco situati tra le linee dei meridiani che sono il raccordo tra il Polo nord e la Ellittica. I colori sono solamente di due toni ovvero l'ocra o giallo di fondo e il marrone-rossiccio per le figure. La scena è invertita rispetto a come doveva apparire in realtà alzando gli occhi al cielo come se l'autore non avesse tenuto conto dell'inversione dei piani nel trasportare sopra di lui (nella cupola) ciò che stava sotto di lui (nel libro modello). Eppure non da subito si era ipotizzata l'esistenza di un modello di riferimento, ma si era pensato a una rappresentazione decorativa piuttosto che scientifica, anche perché eventuali corrispondenze con mappe celesti non trovavano riscontro nel dipinto. Eppure se si esclude l'inversione e lo spostamento di alcune costellazioni a causa delle finestre, il cielo di Qusayr 'Amrah risulta di una scientificità straordinaria. Le costellazioni sono personificate secondo gli schemi della cultura classica, anche se stilisticamente vengono apportate piccole modifiche: "Ercole" è presentato con una clava in mano, il "cigno" con le ali spiegate, il "serpente" rappresentato come un personaggio maschile nudo in piedi con un serpente in mano, "l'acquario" è un personaggio con un vaso in mano, mentre, in alto, i gemelli sono due ragazzi dalle gambe nude.

La pittura dell'VIII secolo che caratterizza Qusayr 'Amrah e Qasr al-Hayr al-sharqi è stata spesso definita un'espressione di arte bizantina provinciale realizzata con mediocre tecnica e un'attenzione grossolana. A mio giudizio, però, se, da un lato, alcuni tratti dei dipinti di Qusayr 'Amrah paiono imprecisi e manca in generale l'evidenza di un programma organico e generale che afferisca a una consolidata tradizione artistica, è verosimile affermare che l'espressione pittorica omayyade contiene alcuni aspetti che la differenziano da Bisanzio e che la inseriscono nell'evoluzione che l'arte ellenistica ebbe nella parte orientale del bacino del Mediterraneo. Ciò che un'analisi dell'arte omayyade approfondita può confermare è la validità di fondo delle intuizioni di Rostofzeff. Questi descrivendo l'arte espressa a Dura Europos nel III secolo d.C. delineava una costante artistica nel territorio che fu di Alessandro Magno. A suo dire, infatti, la fine del grande impero ellenico e la creazione di stati "nazionali" (le civiltà del Ghandara e del Sandragupta in India, quella Sakion in Russia Meridionale, i Sarmiti e i Bactriani tra Asia e Europa, i Parti in Iran) coincise con lo sviluppo di sistemi artistici che prendevano il loro alfabeto nel passato locale, ma utilizzavano una grammatica (uno "spirito") ellenistica. Ebbene l'arte omayyade potrebbe essere il momento finale di questi incontri dando

una forma stabile (l'Islām lo permise, prima i tentativi erano isolati o avevano come collante la semplice appartenenza religiosa comune) al fondersi della tradizione ellenistica con quella del mondo semitico. Un'unione politica e religiosa ("nazionale") che ha i suoi esempi più alti nella grande Moschea della Roccia, a Mshattā, nella Cupola della Roccia e a Khirbat al-Mafjar, ma che esprime continuamente in ogni esempio questa tendenza. Infatti una caratteristica propria del modo omayyade di produrre arte è il fatto che essa non fosse diffusa come uno stile popolare, quanto piuttosto fosse espressione di componenti acculturate. Inoltre, un fenomeno stravagante come Qusayr 'Amrah non sembra essere caso isolato e ha interessanti rimandi a esempi non proprio "confinanti", quasi come fossero macchie sul territorio, (qualcosa di simile successe con la produzione artistico-religiosa in Italia nell'Alto Medioevo) dimostrando infine come l'educazione dei committenti (l'aristocrazia araba del tempo) fosse perlomeno composita e complessa.

3. Aniconismo e iconoclasmo nelle arti dell'Islam

L'analisi del testo coranico non aiuta a chiarire le motivazioni per cui, lentamente, nel mondo musulmano prese sopravvento un indirizzo non figurativo nel campo delle arti. Approccio naturalmente non definitivo, in quanto non specifico della parola "Islām", tanto che numerosissimi sono i momenti in cui l'espressione si fa diversa. Innegabile però è l'assenza di raffigurazioni di esseri viventi nelle moschee, gli edifici religiosi dell'Islam.

Nei testi successivi al Corano, le raccolte di *ahādith**, qualche suggerimento è presente, ma generalmente si può trarre la conclusione che il problema della concezione artistica non era primario nel primo tentativo musulmano di decodificare e codificare poi una società. Questo ricordando sempre il fortissimo valore regolamentativo del Corano e degli *ahādith*.

Nel Corano: «E dei jinn c'era chi lavorava avanti a lui col permesso del Signore, e a quelli di loro che deviarono dal Nostro comando facemmo gustar del Fuoco! Essi costruivano per lui quel ch'egli voleva, palazzi, statue, piatti ampi come abbeveratoi di cammello e caldaie salde» (34:12-13) (si veda quanto detto per le statue bizantine e il valore attribuitogli), ancora 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 della 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 dell'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 resusciterò i morti"» (3:46-49) (questo passo, tra l'altro, fu utilizzato tanto dai contrari come dai favorevoli alle immagini). Infine due versetti correlati: «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» (5:90) e il rimprovero di Abramo a suo padre Azar per aver scambiato degli idoli per dèi: «Io vedo te e il tuo popolo in manifesto errore» (6:74) (in questo caso l'avvertimento riguarda l'idolatria e non sconfinava nel campo delle rappresentazioni e dell'arte).

Negli *ahādith*: «Gli angeli non entreranno in una casa in cui vi sia una figura o un cane», «Coloro che saranno più severamente puniti il Giorno del Giudizio sono l'assassino d'un Profeta, chi sia stato messo a morte da un Profeta, chi senza cognizione conduca gli uomini fuori strada e un artefice di immagini e di figure», «Una testa si lancerà fuori dal fuoco e chiederà: "Dove sono coloro che hanno inventato bugie contro Dio, o sono stati 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 d'immagini o figure è il nemico di Dio e chi agisce al fine di esser visto dagli uomini è colui che ha tenuto in poco conto Dio"».

Da alcuni commentatori musulmani posteriori è stata spesso lamentata l'influenza ebraica riguardo il divieto di fare uso di raffigurazioni di esseri viventi, esemplificata, a loro dire, nel primo *hadith* citato, chiaramente legato alla tradizione biblica.

A posteriori (la teologia musulmana non è pressoché esistita fino al tardo IX secolo) teologicamente il divieto prende una sua spiegazione facendo riferimento proprio a un versetto coranico. Uno degli epiteti di Dio è *al-musawwir* (plasmatore, pittore): egli solo è l'unico creatore che può dare vita. Così nella dottrina musulmana compare la tradizione che nel giorno del giudizio a colui che avrà creato una figura di essere vivente sarà richiesto di completare la sua sfida a Dio dando a questa l'alito di vita. L'ovvio insuccesso costerà l'inferno all'artista che, sfidandoLo e cercando di sostituirsi in un atto divino come quello della creazione, avrà messo in dubbio l'onnipotenza di Dio. Questa motivazione non è possibile fosse già stata formulata dai musulmani ed è considerata una chiara giustificazione a posteriori di una sensibilità ormai affermatasi. Prevale dunque l'idea che la scelta consapevole di rinunciare a raffigurare esseri viventi sia stata formulata in coincidenza di circostanze storico-sociali ben definite. Nella prima epoca musulmana esiste comunque un ordine governativo: l'editto del califfo al-Yazid II del 721. L'editto che viene cita-

to dalle fonti cristiane (la cronaca siriana di Michele Siro) racconta come a venire distrutte dovevano essere le immagini di qualsiasi cosa che vivesse e si muovesse; il racconto recita infatti: «Yazid, il re del Tayyaye, diede ordine di strappare e distruggere i dipinti e le statue di qualsiasi cosa vivesse e si muovesse, dai templi e dagli edifici, dai muri, dalle travature e dalle pietre; e anche le immagini trovate nei muri furono strappate». Le interpretazioni di questo editto possono essere divise tra quelle nate all'interno della storiografia bizantina e quelle invece frutto dell'analisi della storia omayyade. I primi (Crone, Gero, Barnard, Mango) vi vedono l'anticipazione di quello che sarà il movimento iconoclasta bizantino inaugurato da Leone III e influenzato dalle idee semitiche di musulmani e ebrei, mentre gli studiosi Griffith e Grabar mettono l'accento sulla progressiva sfida che il mondo omayyade portava al mondo bizantino, dapprima ammirato e visto come successiva conquista, ma poi, compresa l'impossibilità di annettere l'impero dei Rum, respinto per distaccarsene quanto possibile.

I dati materiali ci forniscono una doppia prova. In ambito musulmano l'editto non pare essere stato troppo ascoltato o fatto eseguire: l'abbandono delle raffigurazioni di esseri viventi era già avvenuto per l'arte "religiosa", mentre quella secolare, che carsicamente continuerà a rappresentare esseri viventi, contemporaneamente all'editto era ancora in fase di assestamento e non sembra possibile trovare nel 721 una data di svolta verso il non-figurativo. Altri testi cristiani ci vengono in aiuto su questo punto: Giovanni Damasceno che visse all'interno della prima corte omayyade non inserisce, nei suoi scritti in greco, gli arabi o i musulmani nell'elenco delle popolazioni che a lui coeve respingevano l'arte figurativa. Abu Qurra, teologo cristiano che invece scrisse in arabo circa un secolo dopo, inserisce nella sua polemica, in contrasto con gli iconoclasti cristiani, gli arabo-musulmani come esempio di deriva artistica verso il non figurativo.

Per l'arte cristiana invece i dati materiali dimostrano la veridicità del racconto di Michele Siro. In ambito siro-giordano, quindi in territorio omayyade, sono circa quaranta i siti cristiani dove è dimostrato sia avvenuta una censura nelle scene figurative illustrate. Le analisi di questi interventi mostrano come essi siano stati compiuti per rimozione e non per distruzione e, spesso, come successivamente siano stati restaurati; l'ipotesi è che all'interno della comunità cristiana stessa si decise una sorta di autocensura forse in concomitanza con minacce ricevute o per evitare che l'esecuzione di un ordine del governo avvenisse indiscriminatamente. Le questioni teologiche interne al mondo cristiano sono state escluse perché le correzioni hanno interessato soggetti non legati al culto come animali e uomini anonimi, assolutamente estranei al dibattito tutto cristiano tra iconofili e iconoclasti, portando,

tra l'altro, a differenziare la tendenza aniconica musulmana da quella iconoclasta bizantina.

Un altro riferimento a questo tema ci viene fornito dalle diverse versioni della storia del personaggio popolare di Bashir. Questi era un musulmano che rinnegata la fede nell'Islam trovò ospitalità e conforto alla corte di Leone III. All'interno della versione arabo-musulmana di questa storia viene inserito l'incontro tra la corte bizantina e un *mutakallim**, Wāsil al-Dimashqī. La disputa è rivolta inizialmente a Bashir, colpevole di aver lasciato l'Islām, a cui vengono formulate domande circa la sua cambiata fede riguardo le personalità di Maria e Gesù. Successivamente la polemica si sposta addirittura all'imperatore al quale viene rivolta la seguente domanda: «Voi non adoriate forse quello che è fatto dalle vostre mani? Questo è ciò che è nelle chiese. Se è nel Vangelo non c'è motivo per ripudiarla. Ma se in esso non c'è, perché avete fatto della vostra, la religione del popolo degli idoli?».

Tutti questi documenti indirizzano il tema verso il confronto continuo tra Bisanzio e mondo musulmano che, specie sotto gli Omayyadi, all'interno dell'Islām fu causa scatenante di numerosi atti di sfida e confronto: dal mostrare i muscoli al lodare perizia, tecnica e arte della parte avversa. Tra le cause, infatti, che vengono attribuite alla scelta non figurativa nell'arte necessariamente simbolica dell'Islām, particolare importanza è stata individuata dagli studiosi in una possibile reazione davanti al complesso vocabolario artistico dell'altro unico grande impero che si proclamava universale.

Le prime opere d'arte di matrice musulmana sono dense di significati simbolici: le decorazioni della Cupola della Roccia e della Grande Moschea di Damasco abbiamo visto come vogliano consegnare a chi guarda un messaggio ben preciso. I musulmani che commissionarono quelle opere scelsero nel vocabolario loro disponibile ciò che ritenevano essere necessariamente comprensibile ma diverso, nel tentativo politico e religioso di affermarsi. Altri dati interessanti possono essere presi dall'analisi della monetazione di epoca omayyade; il coniare monete è totale incarico del detentore del potere ed è un'azione di governo che chiede un'autorappresentazione. Nelle monete omayyadi possono essere distinte tre fasi: la prima vede un riutilizzo del tipo bizantino o sassanide con il solo inserimento, al posto di segni religiosi troppo evidenti, del nome del califfo oppure di una data o ancora di una semplice scritta araba d'invocazione. In un secondo momento si cerca di rappresentare su un verso il busto del califfo acquisendo l'iconografia necessaria dai prototipi bizantini e sassanidi, mentre sul verso opposto compaiono la lancia simbolo di potere oppure un pomello in cima a una sostegno di tre gradini. Tra il 696 e il 699 infine, avviene la riforma di 'Abd al-Malik che, prima con le monete d'oro e poi con le

monete d'argento, fissa il nuovo tipo di moneta. Essa diventa aniconica (ad eccezione di curiosi esempi dove salta fuori nuovamente l'opposizione tra due animali tra loro simmetrici) e vede su entrambe le facce scritte in arabo con la data di coniazione, il nome del detentore del potere e citazioni coraniche. Massima espressione consapevole della rappresentazione ufficiale, le monete, se pure «non possono consegnarci il clima complessivo della creatività del tempo» (Grabar), indicano come, a livello ufficiale l'arte dell'impero omayyade tendeva a non rappresentare esseri viventi.

Perché questa scelta?

Il Corano, culturalmente (parlo delle parti più "organizzative"), non sembra rispecchiare una forte sensibilità rispetto al tema delle immagini. Ma l'Islām, il legame e la legittimazione in fondo della proposta omayyade, dovette porsi il problema quando s'incontrò, da impero, con ciò che rimaneva dei sassanidi e con la vivacissima cultura bizantina. Postosi il problema, i sovrani omayyadi cercarono di formulare un'alternativa iconografica e simbolica da opporre ai modelli che vedevano dominanti e così fecero nel primo periodo, con risultati ottimi anche se affatto codificati. In breve tempo però la ricerca si fermò lasciando spazio alla scrittura e a modelli precedenti consapevolmente modificati. Ciò avvenne in un momento che storicamente vedeva affidate alle immagini un grandissimo valore, non solo simbolico, ma anche politico-religioso. La competizione in un campo "vitale" come quello che allora era quello delle immagini, si concluse con una scelta di singolarità per non confondersi con "altri". Il passato arabo pagano non offriva certo un'iconofobia, quanto una forte attribuzione magica all'oggetto che rappresentava, identificato senz'appello con il rappresentato. A essere spazzato via, in parte dal monofisismo cristiano arabo ma soprattutto dalla riforma sociale musulmana è proprio questo potenziale potere magico delle immagini considerato velo ingannatore per il semplice fedele.

A ben vedere quindi il carattere aniconico, latente in ogni cultura, non è appartenente all'Islām. Il carattere sacro attribuito alla lingua araba, ha portato a sviluppare con molta attenzione l'arte delle iscrizioni. Il Corano (letteralmente "recitazione-salmodia") inimitabile opera rivelata in arabo ha per i musulmani un valore altissimo. Le iscrizioni che fin dagli inizi sono presenti in spazi religiosi come secolari, ufficiali come privati, non hanno il semplice ruolo di ornamenti e omaggio come fossero cornici decorative, ma simboleggiano un significato di fede. A livello teologico, nella recente letteratura del dialogo interreligioso, in un tentativo di chiarimento si è spesso cercato di individuare come corrispondente della figura cristiana di Cristo il testo del Corano. Se anche questo paragone risulti impreciso è indiscuti-

bile che l'importanza della recitazione del testo coranico e della sua memorizzazione come la sua presenza nelle iscrizioni sia stata sottovalutata in un'ottica di lettura critica nata altrove.

Le tendenze contemporanee sono diversissime: l'importanza delle immagini secolari dei vari presidenti più o meno musulmani onnipresenti ossessivamente per le strade delle città arabe, la furia iconofoba dei Talibān che, come intelligentemente osservato da un commentatore in occasione della distruzione delle statue dei Buddha, è davvero la messa a nudo di uno spirito latente in ogni cultura, ma anche l'intelligente rilettura di studiosi e letterati della tradizione arabo-musulmana e del Corano tendente a individuare passi interpretabili come legittimazioni delle rappresentazioni artistiche e ancora come glorificazioni della creatività visiva dell'uomo, sono tutte espressioni presenti, ma, se vogliamo, estranee per ora ad un'analisi delle arti dell'Islām.

4. Glossario*

Bayt, buyut: letteralmente “casa”. Indica l'unità abitativa nell'architettura arabo-musulmana.

Califfo (Khalifah): titolo di cui si può fregiare solo un discendente dei Quraysh, quando è riconosciuto sovrano dei popoli musulmani. Non ha potere legislativo (a livello religioso s'intende), ma ha primato politico-militare. Indipendenti da lui rimangono gli interpreti del Corano. In verità l'ultimo vero califfo fu il sovrano 'Abbaside che nel 1258 fu destituito dalle forze turche (gli stessi sultani ottomani per tradizione non potevano definirsi califfi e non lo fecero fino quando agli inizi dell'ottocento non circolarono testi tendenti a legittimarlo, anche in Europa, come rappresentante e depositario della fede musulmana).

Dar al-Islām: letteralmente “casa dell'Islām” è speso contrapposto nei testi musulmani al dar al-Harb (casa della guerra). Viene inteso quale territorio sul quale si estende il dominio del califfo.

Hadith, ahādith: tradizionali detti attribuiti posteriormente al profeta tramite catene genealogiche di trasmettitori. Riuniti in raccolte, sono la seconda fonte per i giuristi e i teologi musulmani.

Hajj: pellegrinaggio musulmano verso la Ka'abah della Mecca.

Mihrāb: nicchia decorata con mosaici o ceramiche a forma poligonale o semi-circolare che indica quale tra le pareti di una sala di preghiera indichi la qibla.

Mutakallim: esperto esclusivamente di questioni teologiche, si differenzia da failasuf, più propriamente filosofo.

Qibla: direzione della Mecca. In particolare nelle moschee indica il muro verso il quale orientare la preghiera.

Riwāq: porticato colonnato che gira intorno al *sahn*.

Sahn: cortile precedente la sala di preghiera delle moschee, spesso circondato da un porticato, ospita al suo interno la fontana per le abluzioni obbligatorie per l'orante.

Sura, suar: capitolo/i del Corano.