

Anna Maria Martelli

Il viaggio oltremondano del Profeta nell'iconografia musulmana

Introduzione

Nella cultura islamica la pittura ha un ruolo importante e funzioni precise. Basandosi in genere su tradizioni preislamiche, si appropria di antichi concetti stilistici e iconografici che, trasportati nella nuova civiltà, danno alla classe dirigente i mezzi per esprimere la sua aspirazione al potere e la sua volontà di dominio, sicché la pittura accanto all'architettura diviene la forma d'arte ufficiale per eccellenza.

Argomento principale di rappresentazione nei manoscritti o nella pittura monumentale sono il sovrano e la sua corte, in vari momenti dell'attività pubblica e privata. E anche quando il pittore viene chiamato a illustrare i testi tradizionali della cultura islamica, rappresenta sempre la società contemporanea. In altri termini, la pittura ha una ben precisa funzione, che potremmo chiamare politica, di glorificazione della classe dirigente.

Non sembra infatti sia mai stata sollevata un'obiezione seria a questo uso della pittura dato che anche i più zelanti capi religiosi dovevano ammettere che la pittura era ben lontana dal pericolo di creare immagini che spingessero all'idolatria. Immagini scolpite sono piuttosto rare nell'islam, mentre quelle dipinte sono di solito ristrette alla sfera non religiosa.

Non c'è una vera proibizione contro le immagini nell'islam, il poco che può essere interpretato come una proibizione non appare nel testo rivelato vero e proprio, il *Corano*, ma nella Tradizione dei *Detti del Profeta (hadīth)*. Ma anche nell'ambito di questi *Detti del Profeta* non c'è nessuna precisa dichiarazione che proibisca di dipingere, di rappresentare figure viventi, umane o animali che siano, di rendere i fenomeni naturali del mondo in cui vivevano i musulmani; tanto è vero

che possediamo ampie prove dell'esistenza di rappresentazioni figurative, specialmente di pitture, sin dai tempi più antichi.

Leggendo attentamente i testi che possono essere interpretati come una proibizione nei riguardi della pittura o in generale delle arti figurative, si nota che il timore del Profeta e dei suoi seguaci si riferiva al pericolo dell'idolatria, timore facilmente comprensibile in una cultura che era fortemente monoteistica e che si trovò di fronte alle tradizioni del mondo classico, piene di immagini di divinità e di imperatori deificati.

C'è una cautela di fondo nello sviluppo dell'iconografia religiosa nell'islam, tanto che la maggior parte degli edifici religiosi sono privi di elementi di arte figurativa. Il Profeta appare nella pittura islamica delle maggiori scuole (araba, persiana e turca), ma gli esempi che ci restano non risalgono a prima del XIV secolo, fatto che può essere dovuto al caso ma che può anche indicare una certa limitazione. Le immagini compaiono inoltre in un contesto storico (*La vita dei profeti*, *La storia universale*, *La vita del Profeta Muhammad*) e raramente toccano la sfera del soprannaturale come nel *Mi'râj*, il miracoloso viaggio notturno del Profeta attraverso l'Inferno e il Paradiso, sebbene proprio questa rappresentazione specifica del Profeta che attraversa il cielo sul cavallo alato al-Burâq diventerà l'immagine religiosa più comune.

Se c'era una vera obiezione all'arte questa era basata su profonde considerazioni filosofiche, sul riconoscere il carattere fuggevole, caduco e di conseguenza imperfetto del mondo e dei suoi abitanti e sul senso di futilità e anche di frivolezza nel creare immagini di qualcosa che non valeva la pena di considerare, in quanto vi mancava l'elemento essenziale della permanenza e della completezza. Questo senso profondo della qualità mutevole, transitoria, totalmente irreali del mondo e il riconoscere che Allah, il solo vero Dio, è l'unico essere perfetto, completo, e quindi reale, porta a un'arte che non presta molta attenzione ai fenomeni naturali, preferendo creare nelle sue immagini una realtà astratta, assoluta, che riflette quella realtà metafisica che è al di là di questo mondo e che non può essere colta da rappresentazioni realistiche dell'imperfetta realtà fisica del mondo in cui viviamo.

Ci sono poi altre teorie che nell'atto del pittore (*musawwir*) vedono quasi un'usurpazione blasfema delle prerogative divine. Dio, creatore di tutte le cose è chiamato con lo stesso nome (*musawwir*), rendendo quasi logico il mettere in dubbio e ridicolizzare l'artista fino al punto di condannarlo. Ma tutto questo rimane in fondo nel regno della speculazione filosofica e teologica: mentre l'arte di fare immagini, almeno nel campo della pittura, dei tessuti, dell'arte del legno, degli avori, del vetro, della ceramica, e delle opere metalliche, continua senza alcuna interferenza. E uno se ne chiede la ragione.

La prima risposta si può trovare in quanto è stato detto finora: le obiezioni all'arte figurativa si limitano a una minoranza di teologi la cui autorità era solo morale in quanto il potere all'inizio era interamente nelle mani del Califfo e dei suoi governanti, e più tardi in quelle del re e dei principi del regno. La seconda ragione dipende direttamente dalla prima; poiché il potere è esclusivamente in mani secolari (mancando il capo di un'organizzazione religiosa, che in effetti non esisteva) spettava direttamente al principe e alla classe dirigente di decidere su questioni del genere. Ma il problema sembra non si sia mai posto seriamente; la classe dirigente islamica, con pochissime eccezioni, non prestò molta attenzione alle teorie dei sapienti versati nelle scienze religiose. Pur rispettando le loro indicazioni per quanto riguardava la decorazione degli edifici religiosi, essa agiva con ampia libertà quando si trattava di decorare i propri palazzi con immagini. I sovrani battevano moneta con le loro effigi e facevano illustrare manoscritti con rappresentazioni figurative di ogni tipo, dal tumulto della battaglia al lirismo di immagini erotiche (sovente naturalmente simbolo di una realtà metafisica, con il desiderio amoroso metafora del desiderio di Dio).

La pittura è al servizio quasi esclusivamente della classe dirigente ed è con poche eccezioni un'arte resa possibile e mantenuta dalla corte. Gli artisti non lavorano per una clientela scelta liberamente ma fanno parte di un *atelier* bene organizzato che è parte integrante della corte, uno dei suoi *uffici*. Gli artisti – e il pittore è solo uno fra i tanti: fabbricanti di carta, lavoratori di cuoio, calligrafi, illustratori, ecc. – sono impiegati o funzionari della corte. Hanno solitamente un salario fisso e seguono regole ben precise, obbediscono al capo dell'*atelier* o

del principe a cui appartiene. La scelta del luogo di lavoro, del soggetto da illustrare, della maniera e dello stile sono quasi sempre determinati dal re o dal principe per cui lavorano.

Una storia della pittura in qualsiasi area del mondo islamico deve tener conto sia delle tradizioni locali esistenti prima della conquista, sia del movimento degli artisti da una città all'altra: in cerca di impiego nelle corti principali, essi trasportavano le tradizioni locali di paese in paese. Ha dell'incredibile la mobilità del mondo medievale musulmano, il continuo scambio di idee e di opere d'arte che mettevano in contatto terre lontane quali la Spagna e l'Asia centrale.

In Iran, un paese da tempo immemorabile invaso e occupato da popolazioni di origini molto diverse, la conquista non solo portò gli arabi con la loro religione e cultura, ma aprì il paese ai turchi – che fin dal tardo ottavo secolo cominciarono a muoversi verso Occidente – e a una serie di invasioni di gente asiatica, fra cui soprattutto i mongoli (nel primo XIII secolo), che portano in Iran le tradizioni culturali dell'Oriente. La Cina, che fin dai tempi più antichi ebbe grande importanza nello sviluppo dell'arte islamica, contribuirà come vedremo in maniera fondamentale allo sviluppo della pittura in Iran, una pittura in cui si deve riconoscere l'apporto di molteplici tradizioni culturali, sia indigene che importate, e il cui sviluppo deve essere messo in stretto rapporto con la storia della pittura nell'Iran pre-islamico, nell'Asia Centrale, nella Cina, e nell'Occidente.

La pittura iranica, insieme a quella islamica in generale, risponde a certi atteggiamenti fondamentali della cultura dell'islam piuttosto che a caratteri specifici sviluppatisi in Iran. Fra i caratteri di fondo di questa pittura colpisce la qualità fondamentale astratta, l'assenza quasi totale e continua in tutti i paesi musulmani (con l'eccezione dell'India moghul) di una resa realistica del mondo e delle sue creature. In Iran, mentre si sviluppa relativamente presto (almeno dal XIV secolo in poi) un parziale realismo dei particolari nel dipingere la flora, la fauna e gli oggetti, manca l'espressione dell'emozione umana. I volti umani, con rarissime eccezioni, non registrano emozioni, ma rimangono inalterati in un'espressione di assoluta serenità. Questo rifiuto curioso ma molto significativo di rappresentare i personaggi nella loro umanità individuale si accompagna a una resa totalmente astratta

del mondo in cui abitano. È un mondo in cui non c'è luce e ombra, notte e giorno; una luce permanente, brillante, translucida rende visibile ogni dettaglio in ogni momento. Se ci deve essere notte perché il testo lo richiede, basta dipingere il cielo di un blu scuro e riempirlo di stelle e di una luna o, se la scena ha luogo in un interno chiuso, una candela accesa comunicherà lo stesso messaggio a chi guarda.

Non c'è né un vero senso dello spazio, né prospettiva, né reali proporzioni. Tutti gli elementi, compreso l'uomo, fanno parte di un disegno complessivo, di un perfetto equilibrio di forme e colori, che si stendono sulla superficie della pagina come l'emanazione di una realtà fuori del tempo e dello spazio e del dominio delle emozioni.

La pittura islamica, e quella persiana in particolare, non produce immagini della realtà deperibile, mutevole e imperfetta, ma preferisce rendere piuttosto in un disegno di infinita complessità e raffinatezza l'unica vera realtà, cioè quella che esiste soltanto nell'infinito. Per questo non si tratta dell'essere umano individuale, della pittura specifica, dell'animale o dell'oggetto singolo, ma di quello assoluto, *perfetto*, ideale, che con la sua astratta forma universale partecipa della realtà *vera* che non è di questo mondo. Così la pittura islamica, e in particolare quella iranica, con il suo senso straordinario dell'ordine e dell'unità, esprime spesso in maniera perfetta le principali convinzioni dell'islam, la futilità della vita, l'irrilevanza delle emozioni individuali, e perfino delle azioni se non sono integrate nell'unica vita vera, quella dell'islam.

Queste immagini, pitture vivaci nell'aspetto, piene di colore, *graziose*, dalla qualità lirica, rivelano un atteggiamento profondamente religioso nei confronti della vita e del mondo. Dovrebbero quindi essere viste come la testimonianza di una cultura che ha voltato le spalle alla realtà effimera del mondo, accettandolo solo come uno specchio in cui la vera realtà si riflette fuggevolmente.

Il periodo selgiuchide

In un territorio che potremmo definire con termine ampio *iranico* e comprendente, oltre all'Iran, soprattutto gli attuali Afghanistan e Uz-

bekistan, si sono succedute varie dinastie dislocate in più aree della regione. Nelle zone iraniche occidentali la dinastia più importante fu quella dei Selgiuchidi, una dinastia turca dell'Asia centrale che distrusse le dinastie locali e prese il potere assoluto verso la metà dell'XI secolo. I Selgiuchidi regnarono su Iran e Iraq e per alcuni anni anche in Siria (1078-1117), mentre il ramo selgiuchide occidentale (detto di Rûm, ossia di Roma/Bisanzio) arrivò a occupare l'Anatolia (1077-1307).

Proprio in questo periodo la pittura divenne una delle maggiori forme d'arte. Lo stile di queste rappresentazioni figurative risale a una tradizione originariamente sviluppatasi nei centri culturali del regno Uighur nella regione del Turfan dell'Asia centrale successivamente portata verso Occidente, probabilmente dai turchi, già prima del periodo selgiuchide.

Questo stile, chiaramente ispirato da modelli cinesi, è decisamente asiatico nel modo di rendere la fisionomia umana – il volto rotondo, a luna piena, gli occhi a mandorla, la bocca minuscola sotto un naso largo e piatto –. Anche i costumi e molti particolari iconografici derivano dalle tradizioni dell'Asia centrale. Come e quando questo stile pittorico sia stato portato in Iran è difficile dirlo. Nel Turfan sono stati trovati pochi frammenti di manoscritti manichei con piccole illustrazioni colorate: potrebbero benissimo essere quanto è rimasto di una fiorente scuola di illustrazione di manoscritti i cui prodotti avrebbero potuto essere facilmente trasportati a lunga distanza. Un'altra possibilità, certamente, è l'antica usanza di importare gli artisti. Gli Uighur ebbero un importante ruolo culturale nel mondo orientale musulmano, soprattutto come amministratori e scribi, per cui è facile pensare che ci siano stati anche artisti e specialmente pittori.

Sebbene rimanga poco della pittura selgiuchide si può facilmente notare che, nonostante il carattere unitario dello stile di base, c'era una considerevole varietà di espressione. Baghdad conservò la sua importanza di centro artistico e culturale del mondo musulmano anche durante l'epoca selgiuchide, ma le attività artistiche della Mesopotamia non furono limitate alla sola capitale; esistevano infatti altre scuole locali a Mossul, in altre località nella Mesopotamia settentrionale e probabilmente della Siria settentrionale. Tra i libri più diffusi illustrati

dai pittori di queste scuole, nei secoli XII e XIII, ricordiamo quelli, tradotti in arabo, di botanica e di medicina; molto diffuse erano anche le opere letterarie come *Le Favole* o *Kalila e Dimna*, e *Le Riunioni* di al-Harîrî.

Alla formazione di quello stile chiamato abbaside, mesopotamico o selgiuchide, contribuirono tre principali fonti artistiche: cristiana orientale, persiana e turca. Una copia importante del *De materia medica* di Dioscoride del 1229 mostra l'influenza della pittura bizantina, sia per il grande realismo nella rappresentazione delle piante, sia per il modellato delle vesti. Un soggetto frequente nella scuola mesopotamica del XIII secolo fu il già citato *Kalila e Dimna*, raccolta di favole indiane scritte da Bidpai e tradotte in arabo da Ibn Muqaffa'. Nella copia più antica che possediamo, la rappresentazione degli animali mostra un'attenta osservazione della natura e si basa largamente sulla precedente tradizione persiana; le varie favole e le scene di animali costituiscono dei complessi di grande valore decorativo, ornate come sono da piante e alberi resi con uno stile quasi astratto. Altrettanto popolare fu *Le Riunioni*, scritto all'inizio del XII secolo da al-Harîrî. La copia più importante fu completata nel 1237 da al-Wâsitî, pittore e calligrafo. Il suo stile è una sintesi di realismo e di stilizzazione e la grande libertà di disegno è la caratteristica del suo lavoro: i volti dei personaggi, trattati con espressivo naturalismo costituiscono un documento antropologico degli arabi del suo tempo. Le sue composizioni, spesso assai elaborate, sono i prototipi di quei modelli artistici che furono poi adottati dai pittori persiani del XIV e XV secolo.

Il periodo ilkhanide (1256-1336)

Fondata da Hûlâgû (1256-65), il discendente di Gengis Khan, la dinastia ilkhanide includeva la Persia, l'Iraq, il Caucaso e l'Anatolia. La sua espansione nel XIII secolo portò alla distruzione della capitale selgiuchide, Rayy, e della capitale abbaside, Baghdad. Tuttavia, nonostante la distruzione sistematica dei territori da loro conquistati, gli Ilkhanidi furono in seguito i propulsori di un grande sviluppo artistico che, pur inserendosi nella tradizione selgiuchide che li aveva preceduti

e per certi versi continuandola, apportò notevoli innovazioni dovute, soprattutto, all'eredità culturale-artistica estremo orientale che i conquistatori avevano recato con sé. Le capitali ilkhanidi, prima Maragha e poi Tabriz, divennero importanti centri di sapere.

Il bisnipote di Hûlâgû, Ghâzân Khân (1296-1304) fu il primo sovrano mongolo a convertirsi all'islam nel 1295 (gli Ilkhanidi erano buddhisti), dopo di che egli divenne noto come Mahmûd Ghâzân Khân. Egli quindi iniziò un processo di riconciliazione fra la classe dirigente mongola e i suoi sudditi persiano-musulmani¹.

Tradizioni pre-mongole della Cina e dell'Asia centrale, come pure lo stile selgiuchide, furono filtrate nella pittura ilkhanide ed ebbero un ruolo essenziale nella creazione di una nuova pittura miniata che si stabilì a Tabriz prima della fine del XIII secolo².

Con l'arrivo, nella Persia del XIII secolo, di dipinti e quasi certamente di artisti cinesi, viene sviluppato un nuovo concetto di pittura. La tradizione medievale più antica, in uso fino alla conquista mongola, è abbandonata per una nuova visione dello spazio ispirato alla Cina. In questa visione, il mondo è visto come attraverso una finestra, una cornice che taglia la visione in un punto arbitrario, facendo vedere soltanto una parte della realtà. Questo nuovo concetto rivoluziona la pittura islamica e dà all'artista la possibilità di disporre personaggi, oggetti, architetture in uno spazio reale (espresso spesso sotto forma di un alto orizzonte) rendendo disponibile l'intera superficie pittorica.³

Quindi, gli elementi predominanti, che determinarono tutta la più tarda pittura ilkhanide nell'oriente musulmano, si svilupparono quando l'impero mongolo si disintegrò in più piccole dinastie nel XIV secolo⁴. Tabriz, in Azerbaigian, la base principale di Hûlâgû, che divenne successivamente la capitale dei suoi successori, diventò famosa come nuovo centro dell'oriente islamico. La capitale ilkhanide conobbe una grande prosperità durante i regni di Mahmûd Ghâzân Khân, di suo fratello Uljaitu (1314-16) e del figlio di Uljaitu, Abû Sa'îd (1316-35).

Evolvendo da un regime nomadico centro asiatico in una dinastia islamica sedentaria, gli Ilkhanidi volevano stabilire la propria legitti-

mità quali eredi di grandi dinastie ma anche di una tradizione che risaliva al profeta Muhammad e prima di lui ai patriarchi biblici e ancora prima. Per questo, Mahmûd Ghâzân Khân diede incarico al suo ministro, Rashîd al-Dîn, di formare una commissione e di preparare un'opera sulla storia delle tribù mongole. Il lavoro non era ancora terminato quando Mahmûd morì nel 1304. Il suo successore Uljaitu ordinò al ministro di procedere e di realizzare una storia generale del mondo con il titolo di *Jâmi' al-tawârîkh* (Storia Universale)⁵.

Rashîd al-Dîn, dotto e statista, redasse il testo del manoscritto e fondò una sorta di proto-accademia, *al-Rashîdiyya*, nella quale operavano artisti e modelli artistici provenienti da molto lontano, fin dalla Cina⁶, e che produsse manoscritti che segnarono la svolta definitiva della pittura persiana da quella selgiuchide a quella mongola. Nel 1306-7 l'opera fu completata e presentata a Uljaitu in lingua mongola con diverse versioni copiate in turco, persiano e arabo⁷.

I soggetti includono i mitici re iranici, Buddha, il profeta Muhammad e la storia iranica sino agli Ilkanidi. Era così cominciata l'epoca dei manoscritti monumentali illustrati di carattere storico, religioso e di poesia epica. A questo punto ci concentreremo sulle illustrazioni del Profeta, che esamineremo nel loro sviluppo dal XIV al XVII secolo al fine di evidenziare le ragioni sottese alla sua rappresentazione, e alla progressiva trasformazione della sua immagine.

La più antica raffigurazione del profeta Muhammad a noi giunta proviene dalla versione araba della *Storia universale* datata 1307 e conservata presso la University Library di Edinburgo. In una delle miniature della *Storia*, il Profeta viene mostrato mentre ricolloca la Pietra Nera nella Ka'ba, fatto avvenuto prima che egli ricevesse la Rivelazione⁸. Nulla lo distingue dalle altre sedici figure rappresentate tranne il fatto che i suoi capelli sono raccolti in due trecce che, uscendo da sotto il turbante, gli cadono sul petto. I nomadi in generale, beduini e mongoli, portavano i capelli intrecciati per ovvie ragioni pratiche, tuttavia, in questa miniatura esse diventano un tratto caratteristico del Profeta, ancorché mondano.

Ci sono altre tre raffigurazioni del Profeta nella copia della *Storia universale*, già appartenuta alla Royal Asiatic Society e attualmente nella collezione di arte islamica Nasser Khalili. Il secondo manoscritto

è datato 1314-15, questa potrebbe essere la data del completamento mentre la precedente (1307) quella della trascrizione. La prima illustrazione mostra *Il Profeta che esorta la sua famiglia prima della battaglia di Badr*⁹; nulla distingue il Profeta dal resto dei personaggi che formano la composizione e le fisionomie corrispondono a un modello arabo. Il secondo dipinto: *Il Profeta che guida Hamza e i musulmani contro i Banû Qaynuqâ*¹⁰, lo mostra a cavallo e separato dal resto dell'esercito, disegnato su uno sfondo azzurro e circondato da una cornice di nuvole, con sei angeli che lo precedono e tre che lo seguono. Qui, il Profeta si distingue dalle altre figure, inclusi gli angeli, per tratti somatici più centro-asiatici (tav. 1). La terza miniatura raffigura *Il Profeta mentre riceve la sottomissione dei Banû al-Nadîr*¹¹; qui egli è rappresentato a cavallo e identificato da un angelo che vola dietro di lui e gli indirizza un gesto protettivo. Non appare nessun altro elemento distintivo.

Quando i mongoli assunsero il potere, essi avevano già familiarità con l'arte devozionale dei monasteri buddhisti e manichei del Turkestan, dove erano raffigurate scene della vita di Buddha e di Mani¹². Del resto, la moglie di Hûlâgû era cristiana nestoriana. Per esempio, nella miniatura del manoscritto della University Library di Edinburgo illustrante la *Nascita del Profeta*, è ovvio che l'illustratore adattò la sua composizione secondo un prototipo della scena della natività cristiana.

Tutte le miniature di questo manoscritto, contraddistinte da una sostanziale unità stilistica, potrebbero essere definite disegni colorati più che pitture; fra i colori usati prevalgono il verde, il blu, il rosso e l'arancio, ma è da segnalare anche la presenza dell'argento, utilizzato per il chiaroscuro. Il cielo, generalmente, non è dipinto.

In quasi tutte le miniature i non-mongoli vengono raffigurati con caratteristiche e costumi mongoli proprio con l'intento di unire la storia del mondo con quella dei mongoli. Più pittori contribuirono alla realizzazione dell'opera e l'apporto dei pittori cinesi è evidenziato nei tratti somatici, così come nell'immissione di ornati tipici del repertorio estremo-orientale.

Comunque, le scene che abbiamo citato non possono essere classificate come pittura religiosa, erano semplicemente illustrazioni di fatti storici che erano avvenuti durante la vita del profeta Muhammad.

Il secondo esempio di raffigurazione del Profeta si trova in un *mi'râjnâme* (Viaggio ascensionale) disperso, eseguito a Tabriz (circa 1360-70) e conservato attualmente nella Biblioteca del Topkapi Sarayi a Istanbul (H. 2154). La prima delle quattro miniature del *mi'râjnâme* della Biblioteca del Topkapi Sarayi mostra il Profeta e l'arcangelo Gabriele in piedi davanti a un angelo gigantesco. Nella seconda, il Profeta viene portato in spalla da Gabriele davanti alla porta del Paradiso, custodita dall'angelo Ridwân. Nella terza, (tav. 2) il Profeta, seduto su un tappeto, è assieme ad alcuni dei suoi discepoli e riceve in dono una città offertagli da un angelo in volo che campeggia nella parte superiore della scena. Qui, le fattezze del Profeta contrastano con la fisionomia centro-asiatica dell'angelo. Per la città – un modellino di città ideale racchiusa da mura e attraversata da fiumi con edifici assolutamente non caratterizzanti l'eventuale cittadina da riconoscere – sono state proposte più identificazioni. Nella quarta, l'arcangelo Gabriele, con il Profeta in spalla, vola sopra montagne dove gli angeli appaiono fra fiamme dorate. Le quattro miniature sono attribuite a Ahmad Mûsâ¹³. In queste miniature il Profeta e gli angeli hanno lunghe trecce che gli ricadono sul petto e, nella maggior parte dei casi, i loro tratti somatici sono marcatamente centro-asiatici. Nella prima e seconda miniatura una fiamma d'oro circonda il capo del Profeta e quella dell'angelo gigantesco della prima miniatura. Nella terza, una fiamma o una spessa nube d'oro definisce l'intera figura del Profeta mentre nella quarta composizione l'intero sfondo è coperto di fiamme dorate, cosa che rende difficile identificare il Profeta. Nella quarta miniatura la figura del Profeta è più piccola rispetto a quella di Gabriele e degli altri angeli. Quindi, la fiamma che circonda un capo umano rimane il solo segno che identifica il Profeta fra le altre figure.

Nella stessa tavola il paesaggio è ridotto a una semplice liscia collina su cui si stagliano le varie figure, la vegetazione consiste di piccoli ciuffi d'erba e di alcuni fiori molto decorativi tra cui un giglio a forma di stella. Nonostante la vivacità di alcune figure e l'espressività delle loro fattezze, esse sono ridotte a un tipo base; su corpi allungati

ci sono piccole teste ovali, con i volti abbastanza uguali, caratterizzati da elementi minuti e da un'espressione generalmente vuota. I due alti personaggi in piedi a destra sono invece esempi del nuovo tipo immobile e chiuso in se stesso che diviene il modello della pittura più tarda. Altrettanto tipico è il curioso turbante, probabilmente derivato da un tipo in uso a Baghdad.

La dinastia timuride (1370-1506)

Nel Quattrocento il territorio iranico, più ampio di quello attuale, fu sotto il dominio della dinastia timuride, benché alcune parti di questo grande impero le fossero state sottratte da due confederazioni turcomanne. Tamerlano, il fondatore della dinastia, sosteneva che la sua famiglia discendesse dal condottiero mongolo Gengis Khan. I suoi eserciti dilagarono nella Coresmia, nel Khorasan e in Persia, raggiungendo Mosca e Astrakhan. Distrussero i territori centrali dell'islam, devastando Baghdad e Damasco; saccheggiarono Delhi, sconfissero gli Ottomani e conquistarono la Transoxiana. Dopo aver depredato Baghdad, Tabriz e Shiraz, Tamerlano portò gli artisti di questi centri artistici e culturali nel suo *atelier* di Samarcanda.

Questi artisti recavano con sé i propri stili e li fusero con le tradizioni locali pre-esistenti, contribuendo così allo sviluppo di una scuola pittorica centro-asiatica nel tardo XIV secolo¹⁴. Nel secolo e più di dominio timuride in tutte le città che furono capitali o sedi di governatorato sorsero importanti scuole pittoriche: Samarcanda, Herat e Shiraz segnarono, con le loro scuole, uno sviluppo fondamentale nella storia della miniatura islamica: il Quattrocento timuride raggiunse una qualità senza precedenti nell'arte dell'illustrazione; i laboratori pittorici delle grandi dinastie coeve e successive degli Ottomani, dei Safavidi e dei Moghul si ispirarono tutti, in modo più o meno diretto, ai canoni pittorici formalizzati soprattutto dall'ultima grande scuola di Herat sviluppatasi nella seconda metà del secolo.

Uno dei capolavori dell'arte timuride è il *mi'rajnâme* alla Biblioteca centrale di Parigi realizzato per Shâh Rukh (1405-1447) a Herat, la capitale del Khorasan, nel 1436. Il testo fu tradotto in turco orientale

dal poeta Mîr Haydar e scritto in lingua uigura dal calligrafo Malik Bakhshi di Herat, con 61 miniature¹⁵ e annotazioni in arabo e in farsi. Qui troviamo ancora una volta figure monumentali e molti motivi iconografici di chiara derivazione centro-asiatica.

Una delle miniature raffigura il Profeta sul dorso di al-Buràq, preceduto dall'arcangelo Gabriele, mentre incontra Davide e Salomone (tav. 3). Ancora una volta il Profeta è raffigurato con due corte trecce, una barba tagliata corta, come nella *Storia universale* e in tre miniature del *mi'râjnâme* di Topkapi. Tuttavia, in questo manoscritto, gli artisti hanno utilizzato colori vibranti, come pure oro e lapislazzuli in misura ampia ma studiata, che appaiono nelle nuvolette cinesi e nei punti (stelle?) che riempiono la cornice della miniatura, intrecciandosi con le figure, su uno sfondo azzurro cupo. Nell'intero manoscritto, sia una fiamma-aureola d'oro attorno al capo, sia una piena fiamma-aureola d'oro a circondare tutto il suo corpo, distingue il Profeta dagli altri personaggi. In alcune scene altri profeti e lo stesso al-Buràq vengono identificati dalla medesima fiamma-aureola d'oro attorno alle loro teste¹⁶.

È ovvio che le illustrazioni che troviamo nei vari manoscritti e che hanno come tema episodi della vita del Profeta, oltre a essere decorative, hanno uno scopo descrittivo e forse pedagogico. I Mongoli, infatti, dopo aver abbracciato l'islam, furono introdotti alla storia araba e islamica con tutte le sue credenze. Volendo stabilire la propria legittimità quali successori di una grande tradizione sia religiosa sia storica, i khan mongoli crearono manoscritti che miravano a legittimarli e costituivano una sorta di propaganda statale.

La relazione unica e intima fra la cultura estremo orientale e quella islamica portò talvolta a una diretta imitazione¹⁷ e più tardi filtrò nelle miniature safavidi (dinastia che regnò in Iran dal 1501 al 1732) e ottomane. Proprio al periodo safavide appartiene questa miniatura del tardo Quattrocento che rende qualcosa del profondo spirito religioso dell'esperienza mistica che tanta di quest'arte sottende. L'immagine di Muhammad su al-Buràq (tav. 4), simile a un'icona, acquisisce un'intensità spirituale in cui tutto il fervore dell'esperienza mistica trova un'espressione artistica che ha pochi paralleli. Qui il Profeta, circondato da una fiamma dorata, campeggia in posizione centrale ri-

spetto all'intera illustrazione. Il suo volto è velato, come accade sempre nella miniatura safavide e in quella ottomana, a differenza di quanto era accaduto nei secoli precedenti.

Il periodo ottomano

Gli Ottomani (1281-1924) appartengono a quella grande famiglia dei Turcomanni che, provenendo dall'Est, spinsero i bizantini sempre più verso Occidente. Il loro lunghissimo regno si estese nel tempo dall'Anatolia ai Balcani e sino alla Siria, la penisola arabica, l'Egitto, il Nord Africa.

Mehmet II, detto il Conquistatore, fu l'artefice della caduta di Costantinopoli e della fine dell'impero romano d'Oriente. Personaggio di notevole importanza nella storia dell'impero ottomano in ambito non solo politico ma anche culturale, ebbe uno spiccato interesse per l'arte e la letteratura anche europee. Selim I (1512-1520) saccheggiò Tabriz e, oltre a vari tesori, vennero condotti a Istanbul molti artisti e artigiani del laboratorio safavide. Tutto ciò costituì la solidissima base su cui poggiò, successivamente, il regno di Solimano (detto il *Magnifico*, 1520-1566). Comunque, gli anni a cavallo della metà del Cinquecento mostrano, nella miniatura ottomana, una *scuola* persiana alla quale si uniformarono pressoché tutti i miniaturisti che lavorarono per gli Ottomani, indipendentemente dal loro luogo di origine e dalla loro formazione pittorica.

Nel XVI secolo i sultani ottomani commissionarono la stesura di parecchi manoscritti illustrati di testi storici che raccontassero le loro campagne vittoriose ma, un altro genere di opere, del tutto diverse, è quello costituito da manoscritti illustrati di carattere religioso. Lungo l'intero percorso compiuto fin qui attraverso i secoli nell'ambito dei territori islamici abbiamo potuto osservare che i grandi lavori di *Storie universali*, sin dalla prima che abbiamo incontrato – la *Storia Universale* di Rashîd al-Dîn nella sua versione originale ilkhanide – iniziano da Adamo ed Eva e proseguono con i profeti sino a Muhammad e i suoi discendenti, solo dopo inizia la *cronaca* della dinastia che ha

commissionato la storia e che in questo modo opera una sorta di legittimazione al potere.

Verso la fine del suo regno, Murât III ordinò una copia illustrata del *Siyar al-Nabî* (Comportamento del Profeta) in versione turco-anatolica a opera di Mustafâ ben Yusuf ibn Omar al-Mawlawî al-Arzân al-Rûmî, dell'Anatolia, noto come il Cieco (*al-Darîr*), scritto nel 1388 per il sultano mamelucco Barqûq. Murât III morì prima di vedere il completamento del manoscritto che fu terminato, infatti, nel 1594 sotto il suo successore Mehmet III. Si tratta di un'opera in sei volumi per un totale di 814 miniature; attualmente questi volumi sono conservati in più biblioteche. Il primo volume (H 1221) e il secondo (H 1222) sono nel Topkapi Palace Museum. Il terzo volume fa parte della collezione Spencer della New York Public Library, il quarto è alla Chester Beatty Library di Dublino (T. 419) e una copia (T. 1974) è al Museo di Arte Islamica di Istanbul; il quinto volume è mancante, e il sesto (H 1223) è al Topkapi Palace Museum.

Non si conoscono i nomi dei pittori che hanno realizzato le illustrazioni ma, per vari motivi, è ipotizzabile, in particolare, la mano di miniaturisti del laboratorio di palazzo. Le illustrazioni sono eseguite in uno stile molto semplice; gli sfondi delle scene allestite all'esterno sono sempre piuttosto uniformi e compatti e le architetture stesse appaiono come fondali di un palcoscenico. I tratti somatici dei personaggi sono molto poco caratterizzanti, i colori sono brillanti e netti, pressoché privi di sfumature. Il volto del Profeta è sempre velato, a differenza di quanto accadeva nella miniatura persiana sino all'avvento dei Safavidi: non un gesto di obbedienza nei confronti di una certa teologia iconoclasta, ma soltanto un atto di rispetto nei confronti del Profeta (tav. 5).

L'importanza delle tradizioni turche e turcomanne e la loro influenza sulla pittura islamica non è stata ancora investigata a fondo. Molte iconografie che appaiono nei più tardi Libri Ascensionali (*mi'râjnâme*) e di *Comportamento del Profeta* (compresa l'edizione di Murât III del 1594-5) puntano verso precedenti fonti turche centro-asiatiche¹⁸.

***Subhat al-Akbar* (Rosario dei tempi)**

La *Subhat al-Akbar*, alla Austrian National Library, è una storia universale nella genealogia dalla creazione fino all'epoca del sultano ottomano Mehmet IV (1648-1687). L'autore, il derviscio Mehmet ibn Shaykh Ramadân, era vissuto nel XVI secolo, al tempo di Solimano il Magnifico¹⁹. L'illustratore e miniaturista è Hasan al-Musawwir al-Istanbulî e l'ultima data citata nel *colophon* finale è il 1674, epoca in cui regnava Mehmet IV. L'albero genealogico inizia con Adamo e Eva e continua con i loro discendenti, i santi e i profeti fino al tempo di Muhammad. In un filone parallelo troviamo l'albero genealogico di personaggi della mitologia iranica e della dinastia sasanide, la tribù dei coreisciti alla quale apparteneva il Profeta, i quattro Califfi ortodossi, i Califfi omayyadi e abbasidi, i Selgiuchidi, i Mongoli e i sultani ottomani fino al XVII secolo. Il manoscritto faceva parte del bottino turco temporaneamente incorporato nella biblioteca del comandante in capo dell'esercito austriaco, Eugenio di Savoia, a seguito dell'assedio di Vienna. Fu successivamente trasferito alla Biblioteca della corte imperiale e poi alla Biblioteca nazionale austriaca²⁰. Il Profeta è il solo nel manoscritto ad avere il volto coperto da un velo bianco.

Il percorso che abbiamo tracciato nelle rappresentazioni figurative del viaggio oltremondano del Profeta si conclude qui. Vorrei però accennare a una ulteriore evoluzione nella rappresentazione di Muhammad e cioè al suo mutarsi in scrittura segnando così un ritorno alle origini, alla parola. Nel XVII secolo, un nuovo genere di pannelli calligrafici fu sviluppato a Istanbul dal famoso calligrafo ottomano Hâfiz Osman. La *Hilye-i Sherif* è una descrizione scritta degli attributi fisici e personali del Profeta, gradevolmente composta in diversi stili calligrafici su carta miniata e marmorizzata. In essa l'artista fornisce una descrizione verbale dell'aspetto fisico e del carattere del Profeta secondo una narrazione attribuita a suo cugino e genero, 'Alî ibn Abû Tâlib²¹.

Traduzione della *Hilye*

La traduzione della *Hilye* inizia con le caratteristiche fisiche del Profeta:

Era di media corporatura, né grande né piccolo. La carnagione era di un bianco rosato; gli occhi erano neri; i capelli neri, folti, lucenti e belli, gli arrivavano alle spalle. Gli circondava il viso una fitta barba. Il collo era bianco. Dal petto all'ombelico gli correva una striscia di peli neri, così sottili che la si sarebbe detta tracciato col calamo. La testa era rotonda, né grande né piccola. Aveva piedi e mani ben proporzionati, né troppo robusti né troppo delicati. Il suo passo era rapido e mostrava decisione. Quando si voltava, lo faceva con tutto il corpo, prestando grande attenzione a qualsiasi cosa stesse guardando o ascoltando. Sulla schiena, fra le scapole, c'era l'anello della profezia, un piccolo segno rosso delle dimensioni di un nuovo di piccione, un segno che la Gente del Libro ha riconosciuto, poiché egli era l'ultimo dei Profeti.

La descrizione del carattere di Muhammad è la seguente:

Era paziente e compassionevole, gentile e benevolo, dalla parola dolce e sincera (verace), umile nella sua modestia, incline al perdono e generoso. Ognuno, in sua presenza, dimenticava i propri dolori, affascinato dalla dolcezza del suo volto e del suo eloquio. Chi lo aveva visto, riconosceva di non avere mai incontrato, né prima né dopo, un parlatore così affascinante.²²

La descrizione sopravvive ai mutamenti del tempo in quanto esprime veramente le caratteristiche effimere e perpetue del Profeta. Secondo l'estetica islamica, questa raffigurazione verbale può essere considerata il ritratto genuino del Profeta visto con uno spirito autenticamente musulmano (tav. 6). Conseguentemente, ogni calligrafo turco successivo a Hâfiz Osman, doveva scrivere almeno una *hilye* nella sua vita utilizzando tre diversi stili calligrafici. Si dedicava anche grande cura a decorare e miniare questi fogli che venivano appesi nelle case

per le benedizioni che apportavano ai loro abitanti in quanto si credeva che la *hilye* potesse preservare da catastrofi e calamità.

Per un musulmano, il Profeta riassume l'uomo perfetto, i cui attributi mondani non possono delineare quelli spirituali. Nell'islam in nessun modo l'involucro del corpo può descrivere la persona e solo l'anima, che è impossibile afferrare entro una dimensione tattile, può veramente rappresentare l'individuo. Le raffigurazioni del Profeta hanno così subito una trasformazione: dal volto scoperto a quello velato per poi trasfigurarsi nella parola scritta.

Conclusione

L'arte della calligrafia e l'astrazione non si sono sviluppate nel mondo musulmano per compensare o sostituire la cosiddetta *proibita* immagine vivente. Scrittura e pittura erano rami di una stessa arte, dove il calligrafo e il pittore usavano il calamo²³ nello stesso modo. Le miniature islamiche raggiunsero un alto livello artistico anche se erano destinate a illustrare libri. Per le ragioni di cui abbiamo discusso più sopra, l'arte della miniatura non può essere un'arte sacra. Tuttavia, nella misura in cui si integra spontaneamente in quella che si può definire la concezione islamica della vita e del mondo, partecipa in maggior o minor misura a una certa atmosfera spirituale, sia che manifesti delle virtù, sia che rifletta incidentalmente una visione contemplativa.

La miniatura persiana prende a modello la pittura cinese, dove calligrafia e illustrazione si mescolano. Di tale modello la miniatura persiana ha mantenuto la riduzione dello spazio a una superficie piana, così come la coordinazione dei personaggi e del paesaggio; ma essa ha sostituito i tocchi furtivi e più o meno larghi del pennello cinese con i tratti precisi e continui del calamo, conformemente alla scrittura araba, e ha riempito le superfici con colori non spezzati in semitoni. Il legame tra la scrittura e l'immagine resta fondamentale per la miniatura persiana che appartiene essenzialmente all'arte del libro: tutte le miniature celebri sono state calligrafie prima di diventare pitture. Abbiamo detto che nell'islam l'arte della scrittura sostituisce in qualche modo quella dell'icona. Ora, è attraverso l'arte del libro che

l'immagine finisce per coniugarsi alla scrittura. Quel che conferisce alla miniatura il suo carattere di bellezza quasi unica non sono tanto le scene rappresentate quanto la nobiltà e la semplicità dell'atmosfera poetica in cui sono immerse.

Circa la prospettiva, che la storia dell'arte erroneamente considera come sinonimo di una visione *oggettiva* del mondo, constatiamo che la prospettiva non *situa* affatto le cose così come sono, bensì soltanto il soggetto individuale: è secondo il *suo punto di vista* che si ordinano le realtà percepite. L'ordine delle realtà assolute è costituito dalla loro gerarchia che si manifesta qualitativamente e non quantitativamente. In ragione di questo carattere normativo, la miniatura può servire a esprimere una visione contemplativa; questa qualità eccezionale è in parte dovuta all'ambiente sciita in cui il confine tra legge religiosa e libera ispirazione è assai meno netto che in ambiente sunnita. Ci riferiamo qui a certe miniature a tema religioso come quelle che rappresentano l'ascensione (*mi'râj*) del Profeta attraverso i cieli. La miniatura di gran lunga più bella e la più carica di spiritualità su questo tema è quella che fa parte di un manoscritto della *Khamisa* di Nizâmî, datata 1529-1543, di epoca safavide e di cui abbiamo già parlato. Con le sue nubi *arrotolate*, in stile mongolo, e i suoi angeli turiferari, questa miniatura segna anche uno stupefacente incontro tra buddhismo e islam.

Un elemento importante nell'estetica islamica è il ruolo giocato dalla lingua araba. Per gli arabi pre-islamici della Penisola araba la realtà verbale eclissava l'immagine visiva e fra le popolazioni parlanti arabo, la necessità di un'arte pittorica e illustrativa che accompagnasse opere letterarie, religiose, storiche, era poco sentita. Ad esempio, anche se la descrizione del Profeta vi è del tutto esplicita, negli annali arabi non c'è una sola immagine dipinta da un arabo che lo raffiguri. D'altro canto fra i turchi, persiani e indiani, la cui eredità artistica era ricca di immagini pittoriche e la cui lingua è diversa dall'arabo, il Profeta fu effettivamente raffigurato. Comunque, i suoi lineamenti non sono personali, ma di un archetipo arabo al fine di differenziarlo dagli altri personaggi centro-asiatici della composizione. Tranne che per un'aureola o velo profetico drappeggiato attorno al suo turbante, emblemi assegnati anche ad altri profeti, queste prime pitture non recano alcun simbolo speciale. Nel successivo periodo timuride, il Messagge-

ro di Dio, divide con altri messaggeri e santi, come pure con suo genero 'Ali, i suoi discendenti e gli angeli, una grande fiamma, aureola o nimbo, ritenuti di origine cinese-buddhista. Col passare del tempo e una maggiore consapevolezza dello spirito dell'islam fra i non-arabi, un bianco velo apparve nel XVI secolo a coprire il volto del Profeta e a distinguerlo dalle altre sante figure recanti il nimbo²⁴. Alla fine, quando l'aspetto spirituale dell'islam fu compreso e la spiritualità dell'arte islamica fu afferrata, la raffigurazione letterale del Profeta si sviluppò in una rappresentazione numinosa.

Immagini allegate



tav. 1 – *Il Profeta guida Hamza e i musulmani
contro i Banû Qaynuqâ'*



*tav. 2 – Il Profeta con i compagni e un angelo
che gli presenta una città in miniatura*



tav. 3 – Il Profeta, sul dorso di al-Buràq, preceduto da Gabriele, incontra Davide e Salomone.



tav. 4 – Il Profeta, al centro, circondato da una fiamma dorata, fra gli angeli (dalla Khamsa di Nizâmî).



tav. 5 – Il Profeta alla battaglia di Badr



tav. 6 – La Hilye

Note

- 1 C. Bosworth, *The Islamic Dynasties*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1967, pp. 149-150.
- 2 E.J.Grube, *Persian Painting in the Fourteenth Century* in Id., *Studies in Islamic Painting*, Pindar Press, London 1995, p. 162.
- 3 E.J.Grube, *Il mondo Islamico orientale dal V/XI al VII/XIII secolo*, in G. Curatola (a cura), *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 1993, p. 251.
- 4 E.J.Grube, *Persian Painting ... cit.*, p. 159.
- 5 B.Gray, *The World History of Rashid al-Din*, Faber & Faber London 1978, pp. 12-13 e J.M. Rogers, F. Çağman & Z. Tanindi, *Topkapi: the Albums and Illustrated Manuscripts*, Thames & Hudson, London 1986, p. 69.
- 6 O. Grabar, S. Blair, *Epic Images and Contemporary History*, University of Chicago Press, Chicago & London 1980, p. viii.
- 7 F. Çağman, Z. Tanindi, *Topkapi Palace Museum Islamic Miniature Painting*, Tercuman Publications, Istanbul 1979, p.12.
- 8 D. Barret, *Persian Painting in the 14th Century* in E.J. Grube, *Studies in Islamic Painting ... cit.*, pp.8-9.
- 9 S. Blair, *A Compendium of Chronicles. Rashid al-Din's Illustrated History of the World*, The Nour Foundation-Azimuth Editions-Oxford University Press, London 1995, folio 66a (K1)
- 10 Ivi, folio 67a (K2).
- 11 Ivi, folio 72a (K3).
- 12 Z. Tanindi, *Seyer-i Nebi*, (English text), Hurriyet Foundation, Istanbul 1984, p. 3.
- 13 J.M. Rogers, F. Çağman & Z. Tanindi, *op. cit.*, p. 69, color plates no. 45-46-47.

- 14 E.J. Grube, *Persian Painting ... cit.*, p. 206.
- 15 M-R. Seguy, *The Miraculous Journey of Mahomet*, George Braziller, New York 1977, p.7.
- 16 Ivi, plates pp. 3-57.
- 17 E.J. Grube, *Persian Painting ... cit.* p. 209.
- 18 E.J. Grube, *Siyar-i Nabi in the Spencer Collection in the New York Public Library*, in Id., *Studies in Islamic Painting*, cit., p.491.
- 19 H. Suesserott, J.A. Babeluk, *Rosary of the Times*, Osterreichische Nationalbibliothek, Graz 1981 (unimpaginated) p. 5 from the cover.
- 20 Ivi, pp. 5-6 from the cover.
- 21 U. Derman, *Türk Hat Sanatinin Sâhesleri*, Ankara 1990, no. 49.
- 22 M. Ṭabarî , *Vita di Maometto*, BUR, Milano 1992, pp. 372-373.
- 23 A.S. Melikian-Chirvani, *The Aesthetics of Islam in Treasures of Islam*, Sotheby's Publications, in association with The Musée d'art et d'histoire, Geneva, London 1985, pp.21-22.
- 24 B. Gray, *op. cit.*, p. 24; S. Osaka, *The Muslim Painter and the Divine: the Persian Impact in Islamic Religious Painting*, London Park Lane, London 1981, pp. 47-53.