

## «A mari usque ad mare»

Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India

a cura di Mattia Guidetti e Sara Mondini

# Una miniatura safavide con scena di caccia

Giovanni Curatola

(Università degli Studi di Udine, Italia)

**Abstract** This miniature has been bought in Iran by Gianclaudio Macchiarella when he was acting as cultural attaché at the beginning of the Nineties of the last century. It is kept in a private collection in Bologna. The miniature depicts a prince hunting onagers (wild asses) in a classical and conventional mountain landscape, with trees, flowers and a stream in the middle of the page, and other figures, mainly attendants. The miniature belongs to the Safavid period and can be dated to the seventeenth century. The second part of the article is devoted the aesthetics of Persian miniatures with an analysis of some passages of the novel *Benim Adım Kırmızı* (My name is Red), published by the Turkish Nobel prize winner Orhan Pamuk.

**Sommario** 1 Analisi della pagina. – 2 La miniatura. – 3 Estetica.

**Keywords** Safavid painting. Hunting scenes. Islamic iconography. Orhan Pamuk. Islamic aesthetics.

«Non ci piace nulla di nuovo perché non c'è veramente nulla di nuovo che possa piacere»

Orhan Pamuk, *Il mio nome è rosso*

Questa miniatura è stata acquistata da Gianclaudio Macchiarella in Iran, presumibilmente agli inizi degli anni Novanta quando dirigeva l'Istituto Italiano di Cultura a Tehran, e successivamente è stata da lui donata a una persona molto cara (anche a chi scrive) che tutt'ora la conserva.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bologna, collezione privata. Ho personalmente esaminato l'opera incorniciata e montata sotto vetro, senza tuttavia maneggiare il foglio; infatti queste note prendono solo spunto dalla rappresentazione dipinta, per poi allargare il campo più che all'analisi del soggetto – che pure sarà fatta – a qualche considerazione in merito alle miniature in generale e a quelle persiane in particolare; per questo il 'quadretto' è rimasto integro, proprio come lo ha voluto Gianclaudio, e pazienza se questo scrupolo sentimentale cozza con l'asettica e scientifica esigenza professionale. Non me ne curo, *siamo* fatti così!

## 1 Analisi della pagina

Miniatura con scena di caccia dipinta con tempere su carta. Foglio di 30 × 17,7 cm; riquadro di 27,5 × 15 cm; miniatura grosso modo quadrata: 14 × 15 cm, sopra e sotto l'immagine corre un testo in lingua persiana scritto in corsivo nero con lumeggiature in oro nell'interlinea. Il testo, nella parte superiore, è una prosa su Mosè e Khidr<sup>2</sup> e su un figlio di Salih, seguito da un brano circa l'Imam Ja'far Sadiq e di una giovane progenitrice di 70 profeti. La parte inferiore del testo ha a che fare con dei tesori che se una certa parete dovesse cedere, i suddetti tesori cadrebbero in mano di altri (non identificati).<sup>3</sup> È comunque chiaro come il testo, non riconosciuto, almeno apparentemente, niente abbia a che vedere con l'immagine, una classica scena di caccia.

## 2 La miniatura

La miniatura rappresenta una classica scena di caccia.<sup>4</sup> L'immagine si sviluppa da sinistra a destra. In un paesaggio collinare/montuoso, abbastanza scabro e attraversato da un ruscello, un personaggio principesco a cavallo è raffigurato immediatamente dopo aver scoccato una freccia dall'arco in direzione di due onagri:<sup>5</sup> mentre entrambi si accingono a saltare il fosso col ruscelletto, quello colpito dalla freccia sembra realisticamente 'franare' sull'altro animale. Altre prede di caccia sono presenti: le immancabili gaz-

2 Sulla figura del 'misterioso' profeta Khidr si veda Corano XVIII, 65 (*Il Corano*, a cura di A. Bausani, Firenze 1955), con note. Svariate sono le leggende e le tradizioni rispetto a questo personaggio, ma non riguardano in alcun modo l'immagine dipinta.

3 Sono profondamente grato alla collega e amica Manijeh Bayani che con la consueta cortesia e celerità - e sono in debito con lei da almeno un trentennio! - ha controllato il testo e mi ha inviato le sue autorevoli considerazioni sulle quali si basa quanto da me scritto, o, meglio, riportato.

4 Sul tema della caccia quale imprescindibile *tòpos* dell'arte islamica persiana ci permettiamo di rimandare alle note scritte in altra sede: Curatola 2005, pp. 25-28.

5 Asino selvatico asiatico o emione persiano, un tempo molto diffuso in tutte le regioni asiatiche, è ormai pericolosamente vicino all'estinzione (circa 600 esemplari censiti in Iran); è stato per secoli animale privilegiato nelle battute di caccia regali, già con i Sumeri, soprattutto per la sua velocità e resistenza ad alti ritmi di corsa e imprevedibilità, oltre che per il buon sapore delle carni, considerate una prelibatezza. L'onagro è la vittima prediletta del sovrano sasanide Bahram Ghur (e non solo) e come tale viene illustrato in lungo e in largo nelle illustrazioni dello *Shah name* firdusiano. A questo proposito si veda Fontana (1986, pp. 77-78), e la sua puntuale disamina dell'iconografia in oggetto con ampia citazione delle fonti e bibliografia. Ma anche: «E se di Ismaele si è detto: 'Sarà come un onagro nella steppa...', a indicarne la fiera possanza, non va dimenticato che per la stirpe di Ismaele, è l'onagro risposta vivente a ben più sottili quesiti, visto che nelle sue viscere, nella sua pancia sono celati tutti i segreti del mondo» (Cristoforetti 2004, p. 7).



Figura 1. Foglio con miniatura, 30 × 17,7 cm. Iran, XVII secolo (collezione privata, Bologna)



Figura 2. Il principe cavaliere. Foglio con miniatura, 30 × 17,7 cm, particolare. Iran, XVII secolo (collezione privata, Bologna)

zelle, raffigurate in due coppie e due in corsa singola. Dietro il cavaliere principesco col cavallo lanciato al galoppo compaiono altri due cavalieri stanti; anche sul margine basso sinistro dell'immagine sono rappresentati due cavalieri visibili dalla tre quarti in su; il più esterno, probabilmente anch'egli di nobile lignaggio, con la freccia ancora incoccata è ritratto nel momento di massima tensione precedente il rilascio della corda, e l'altro sembra rivolgersi al compagno e sta facendo ruotare il cavallo come nell'atto di porsi all'inseguimento. Lungo la linea dell'orizzonte, convenzionalmente molto alta, da sinistra a destra, sono rappresentati un cavaliere con un falco sul braccio sinistro guantato, un attendente seminascolato da un albero con strette foglie stondate, il quale regge una coppa biansata, un personaggio (posto dietro le rocce alla sommità della collina) del quale si osserva solo la parte superiore del busto, con la mano sollevata e con



Figura 3. Attendente alla battuta di caccia. Foglio con miniatura, 30 × 17,7 cm, particolare. Iran, XVII secolo (collezione privata, Bologna)

l'indice portato alla bocca,<sup>6</sup> un albero sempre verde (anche in questo caso un motivo più che ricorrente; probabilmente si tratta della stilizzazione di un cipresso, spesso associato all'albero frondoso di sinistra, e anche a un albero dai rami colorati di rosa) e, alla estrema destra, altri due personaggi a cavallo, anch'essi raffigurati solo nella parte superiore e apparentemente intenti in una conversazione fra loro. La miniatura è disseminata di molti altri particolari, tipici delle raffigurazioni di genere, tutti assai apprezzabili e tradizionalmente inseriti nel contesto narrativo. Non c'è niente di casuale o che non abbia un significato che rimandi alla maniera artistica persiana. Il paesaggio che s'è definito collinare/montuoso è un po' scabro, viene attraversato da un ruscelletto/sorgente fra rocce: ha andamento sinuoso e lo scorrere dell'acqua è simulato dal fondo di colore blu/azzurro

<sup>6</sup> Il gesto, anche questo convenzionale, della sorpresa; già impiegato in epoca sasanide se non addirittura faraonica, ha una straordinaria fortuna e viene utilizzato ogni qual volta si vogliono esprimere stupore e meraviglia.

sul quale sono tratteggiate lueggiate in bianco con segmenti ricurvi di alternata direzione, per descrivere il fluido movimento del ruscello. Opportunamente lo spazio vicino al corso d'acqua è un piccolo prato con dei ciottoli di fiume rotondi (perché levigati dall'acqua) su entrambi i lati, dai quali possono avere origine anche cespugli, verdi o fioriti. Questi cespuglietti, di chiara tipologia acquatica (si vedano le strette foglie lanceolate tipiche della flora palustre) recano precise e ben dettagliate fioriture rosse o gialle, o, semplicemente a cespuglio verde e sono sparsi nel paesaggio che, in ogni caso, è letteralmente punteggiato da gruppi di tre o quattro segmentini neri, i quali tolgono piattezza e indeterminatezza al terreno e creano un certo movimento sul fondo. Le figure sono ben delineate e accurate; il principe cavaliere è il protagonista assoluto e come tale viene trattato. L'elegante cavallo ha forse le zampe anteriori disegnate troppo meccanicamente e sono troppo esili (anche se esistono svariati confronti possibili anche con le più celebrate miniature persiane, come, per esempio, una miniatura di metà Quattrocento del Topkapı),<sup>7</sup> e mostra un vistoso e 'vaporoso' *tugh* al collo.<sup>8</sup> Il principe è ben piantato sulle staffe, con piedi che calzano stivali, leggermente proteso in avanti sulla sella, la quale poggia su un sotto sella tessuto decorato con spirali arabesche; è vestito con una tunica verde a mezze maniche, abbottonata sul davanti, e con un ricamo di arabeschi dorati ispirato al *cloud collar*,<sup>9</sup> che arriva al ginocchio su una veste di cui si vedono solo le lunghe maniche rosse. Al fianco reca una faretra e in vita una cintura. Il volto ovale è caratterizzato da pochi tratti: sopracciglia congiunte al centro (ancora un motivo convenzionale della bellezza, maschile e femminile) e un paio di baffetti spioventi che possiamo definire 'alla mongola'. Il turbante è piuttosto ampio e reca alla sommità una vistosa piuma e una sorta di asta verticale rossa,<sup>10</sup> ancora una volta secondo una convenzione pittorica caratteristica del periodo Safavide. A riprova dell'importanza del 'segno', anche tutti gli altri personaggi - a

7 *Khamse* di Nezami, Istanbul, Biblioteca del Topkapı, H. 781, f. 154b; Herat 1445-46. Cfr. Lentz, Lowry 1989, cat. n. 32.

8 Si tratta di una insegna di potere caratteristica dei sovrani, o dei principi (ma non solo; in questa miniatura altri quattro cavalli sono ornati col medesimo simbolo: il cavaliere con l'arco in basso e i tre in alto), di ascendenza antica. Compagnono, per esempio, nei rilievi sasanidi di Naqsh-i Rostam (investitura di Ardashir I, III secolo d.C., e nella scultura raffigurante Cosroe II sul suo destriero, a Taq-e Bostan, VI secolo d.C.), e sono un probabile retaggio di antica ascendenza nomadica turco-mongolica.

9 Tipico elemento del vestiario in gran voga nell'epoca Timuride e di origine cinese: cfr. Lentz, Lowry 1989, cat. nn. 114-116, pp. 192-198 e 216-218.

10 È l'insegna dei *qizilbash* letteralmente 'teste rosse' (Savory 2007), così erano soprannominati per il loro peculiare copricapo rosso (*taj*), originariamente una stoffa a dodici pieghe (chiara simbologia sciita), i seguaci della dottrina dello sceicco Haydar (padre di shah Isma'il I) e di quella dello sceicco Safi ad-Din Ardabili, fondatore della confraternita della Safawiyya, ideologicamente all'origine della dinastia persiana Safavide, 1501-1722.



Figura 4. Due attendenti del principe cavaliere. Foglio con miniatura, 30 × 17,7 cm, particolare. Iran, XVII secolo (collezione privata, Bologna)

eccezione di quello in basso a sinistra, quelli in alto a destra non mostrano in tutta la sua ampiezza il copricapo – recano il *taj* rosso. I cavalieri dietro il principe sono attendenti; uno, più giovane e imberbe, regge una sorta di mazza o insegna e l'altro, più maturo, tiene una mano sul petto, forse un gesto di rispetto. Fra le convenzioni (e il ripetersi di questo termine è voluto e non casuale), dobbiamo segnalare, fra il 'cipresso' e la coppia di personaggi a cavallo di destra, un doppio elemento spiraleforme che si staglia sul cielo a fondo brunito: è la cosiddetta 'nuvola alla cinese', un elemento di antica tradizione estremo orientale, entrato nel linguaggio artistico islamico (non solo persiano), già in epoca Ilkhanide (XIII secolo), e da allora completamente assimilata e riproposta assiduamente.

La miniatura in oggetto è databile agli inizi del XVII secolo, dunque di scuola Safavide, e fa parte di una produzione artistica di buon livello, raffrontabile facilmente con decine di simili rappresentazioni.

### 3 Estetica

Le miniature, e in particolar modo quelle persiane, sono state oggetto di numerosi studi da parte di una gran quantità di specialisti,<sup>11</sup> con mostre specifiche e analisi stilistiche delle singole scuole e dei maggiori e più affermati maestri. Eppure a chi scrive sembra di cogliere in questa sterminata bibliografia più di una lacuna, soprattutto in ambito estetico.<sup>12</sup> Parrebbe opportuno rivolgersi altrove, alla letteratura, e in particolar modo a un famoso scrittore quale Orhan Pamuk (Istanbul 1952) che nel suo forse più (ingiustamente) celebre romanzo, *Benim Adın Kırmızı* (2001), dedica al tema molto più di una considerazione che qui vogliamo brevemente riprendere. La storia è ambientata a fine Cinquecento alla corte ottomana di Istanbul ed è incentrata, appunto, sullo scontro all'interno del *naqqashhane*, il laboratorio artistico più importante dell'Impero, fra miniaturisti di due scuole di pensiero diverse; quella più conservatrice e legata alla tradizione secolare dell'arte, tramandata da maestro a discepolo per generazioni e che ha il suo picco più alto nella scuola Timuride, in particolare in Behzad, e quella che vede invece un'opportunità di rinnovamento nel trarre spunto dalle correnti artistiche occidentali, quelle che già portarono un Gentile Bellini alla corte del Conquistatore, e della loro visione del mondo. Non si tratta solo di naturalismo o realismo (e dunque di ombre, profondità, prospettiva alla Piero), come può sembrare a prima vista, ma di un dibattito più profondo sulla natura della visione. Romanzo straordinario, ma pur

---

11 Si vedano, per limitarsi a un classico e a un'opera più recente, Gray 1961 e Adamova, Bayani 2015.

12 Se ne occupa poco anche G. Scarcia (1995) nel suo importante saggio.



sempre romanzo (quindi con la piena e libera scelta dell'*invenzione* da parte dell'autore), ma godibilissimo proprio nei suoi tratti meno romanzati e misteriosi, dunque più ostici, per chi abbia almeno una infarinatura relativa all'arte islamica, qui rappresentata dalle miniature. E questo poi, perché proprio le miniature? È il nodo centrale da sciogliere o da tagliare. Certo il suo successo - almeno da noi - è legato al fatto che egli in qualche modo scrive una versione aggiornata (e per lo più condita dall'immane mistero e assassinio) della *Mille e una notte*, una storia un po' ruffiana, ma sempre straordinariamente accattivante per il nostro mondo che quando guarda a Est non riesce a rinunciare al riflesso meccanico di inventarsi un Oriente sempre ambiguo e molto sensuale: quello cerca e quello riconosce sempre; se non è così non esiste e se servito da un turco e con tutti i toni giusti, allora è una festa! Orhan Pamuk racconta di sé che dai 7 ai 22 anni è stato un pittore, e dunque questo suo romanzo è anche basato su sensazioni e interpretazioni personali, oltre che sulla ricerca storica. La descrizione dell'*atelier* imperiale, iperbolica ed assolutamente gratuita (salvo le osservazioni psicologiche sulle invidie e rivalità personali, le quali - come ben sanno i veri scrittori - sono universali e albergano in ogni ristretta e circoscritta comunità, dalle lavandaie indiane di Calcutta ai grandi studi legali di Washington), non è assolutamente rispondente alla realtà del mondo artistico ottomano, molto, troppo concedendo all'immaginazione; ciononostante l'intuizione circa il problema artistico islamico, che se non è folgorante è pienamente azzeccata, e nello specifico riguarda, appunto, la miniatura e la sua natura di messaggio più o meno universale. Quella dell'autore istambulota<sup>13</sup> sembra in realtà una dichiarazione d'amore (e in fin dei conti di partigiana adesione all'estetica della miniatura e alla sua superiorità) e anche un'adesione, problematica, certo, all'ideologia ottomana, materialmente sconfitta dal cosiddetto Occidente, ma con qualcosina in più del semplice onore delle armi: direi la consapevolezza che lo sconfitto, alla fin fine, aveva eticamente e moralmente ragione. Questo è esplicitamente espresso: «e aveva giustamente creduto che il ritratto fosse il peccato più grande e che con il ritratto la pittura musulmana sarebbe finita» (Pamuk 2001, p. 418). Più esplicito: «Perché l'arte della miniatura è una ricerca da cui si arriva a capire come Allah vede il mondo» (Pamuk 2001, p. 85). Ancora: «È importante che il disegno con la sua bellezza chiami l'uomo alla ricchezza della vita, all'amore, al rispetto per i colori dell'universo creato da Allah, al pensiero interiore e alla fede. L'identità dell'autore non è importante» (Pamuk 2001, p. 63). Il miniaturista ha lo scopo di fermare il tempo

**13** E a dimostrazione, ove ce ne fosse la necessità, di quanto in profondità e con quale acume egli abbia indagato in lungo e in largo la storia della miniatura islamica non valgono solo le ovvie e scontate citazioni di Behzad o dello *Shah name* di Tahmasp, ma l'esemplare descrizione della miniatura di H. 2153, ff. 3b-4a (Istanbul, Biblioteca del Topkapı), (Pamuk 2001, pp. 350-351) e anche dell'opera dell'esplicitamente rammentato Siyah Qalam, (p. 351).

e renderlo immutabile; firmare l'opera, e dunque rivendicarne la paternità, non è una sfida a Dio (Pamuk 2001, p. 169),<sup>14</sup> quanto piuttosto al fatto che l'opera stessa non ha paternità se non quella divina – talché niente avviene senza la Sua Volontà – ed è il frutto di un 'sapere collettivo'. L'Occidente, insomma, è impregnato di individualismo, si basa sul momento unico ed irripetibile come personificazione del momento stesso: è tempo determinato. A questo si contrappone un Oriente nel quale, invece, il tempo è indeterminato (effetto reso, per esempio, dalla contemporanea presenza di un albero in piena fioritura – primavera – e di uno con foglie gialle e rosse – autunno – e da quella del cipresso sempre verde, appunto simbolo di eterna immutabilità), e anche lo spazio non è precisamente definito (non la mancanza di prospettiva, ma la presenza, ancora una volta in contemporanea, di più piani prospettici o di visuale: dall'alto, ovvero zenitale, a volo d'uccello, frontale, e laterale sono gli artifici più comunemente impiegati anche da Francis Bacon), negando il realistico 'fermo immagine fotografico' per abbracciare una dimensione ideale, forse proprio quella di Dio. Particolarmente interessanti – proprio in relazione alla miniatura dalla quale traggono spunto queste considerazioni – sono le numerose annotazioni di Pamuk relative al tema della pittura di cavalli: «Vidi un cavallo, i maestri miniaturisti l'avrebbero fatto meglio» (2001, p. 249); «Dato che per tutta la vita vedono parecchi disegni di cavalli e parecchi cavalli, sanno molto bene che un ultimo cavallo in carne ed ossa danneggerebbe l'idea perfetta di cavallo che hanno in testa. La penna del maestro miniaturista che per tutta la vita disegna decine di migliaia di cavalli, alla fine si avvicina molto al disegno di cavallo progettato da Allah e lo capisce dalla propria anima e dalla propria esperienza» (p. 268).<sup>15</sup> Ma pure: «anche il miniaturista meno abile, se ha la testa completamente vuota, quando disegna un cavallo guardando un ca-

**14** Correttamente cita il famoso *hadith* di al-Bukhari. Celeberrimo, ma vale comunque la pena di riportarlo: «Narrò Muslim: Eravamo con Masruq in casa di Yasar figlio di Nusayr. Vide delle immagini nel vestibolo e disse: 'Mi ha detto 'Abd Allah che aveva sentito dire dal Profeta – Iddio lo benedica e gli dia eterna salute -: Nel Giorno del Giudizio i più duramente colpiti al cospetto di Dio saranno i facitori d'immagini'» (Al-Bukhari 1982, p. 581).

**15** Sul cavallo viene in mente anche Kung-sun Lung (284-259), il 'sofista' cinese o meglio uno dei massimi esponenti della 'scuola dei nomi', celebre per il suo *Discorso su un cavallo bianco*, (Fung Yu-lan 1956, pp. 72-73), nel quale giunge alla conclusione, argomentata in tre punti, che: «un cavallo bianco non è un cavallo», mentre, per noi, secondo la logica Aristotelica lo è pienamente, perché la specie dei cavalli bianchi appartiene a quella più ampia dei cavalli. Si veda anche Ajello, Spagnolo, «I paradossi logico-linguistici nella tradizione cinese ed europea: analisi di una esperienza», [http://math.unipa.it/~grim/convregl\\_ajellospagnolo\\_PA.pdf](http://math.unipa.it/~grim/convregl_ajellospagnolo_PA.pdf). E a proposito di cinesi, la pittura buddhista Chan (Kontler 2000, pp. 193-195) di un Liang Kai o Muqi (entrambi attivi nel XIII secolo), per l'immediatezza spontanea e 'impressionistica' del tratto sono quanto di più lontano pensabile dalle studiate convenzioni islamiche, ma anche quelle opere sono tradizionalmente il frutto di un gesto immediato e unico perché pensato e ripetuto, in precedenza, migliaia di volte. Proprio come la ceramica *raku* che solo un ingenuo sprovveduto può pensare essere frutto di improvvisazione o, peggio, di casualità: è vero esattamente il contrario!

vallo, proprio come i pittori europei d'oggi, lo disegna a memoria. Perché nessuno può guardare nello stesso istante il cavallo e il foglio su cui disegna il cavallo. Anche se il tempo passa in un batter d'occhio, quello che il miniaturista riproduce sul foglio non è il cavallo che sta vedendo, ma è il ricordo del cavallo che ha visto poco prima, e questo, anche per il più mediocre dei miniaturisti, è la prova che il disegno è realizzabile solo con la memoria» (Pamuk 2001, p. 86). E quanto c'entri il buon Platone e il suo mito della caverna,<sup>16</sup> crediamo sia più che evidente, anche se non è nostra intenzione addentrarci sul terreno della filosofia. Prima di lasciare le analisi dello scrittore turco c'è un altro passo che rende bene l'idea del contrasto fra Occidente e Islam e fra un certo Occidente e un certo Islam: «Disegno tutto quello che l'occhio vede, come l'occhio lo vede. Loro disegnano quello che vedono, noi invece disegniamo quello che guardiamo» (p. 180). Dunque, se come pensiamo Pamuk coglie alcuni fattori e caratteri essenziali della miniatura persiana, e della sua pretesa di rappresentare 'l'universo creato da Allah' in forma archetipale (e questo, ovviamente, non da subito, ma nel tardo periodo Timuride/Safavide),<sup>17</sup> ecco che il mondo delle immagini miniate è teso non a rappresentare il vivo e reale, ma la sua forma immutabile. E pensando all'altro Occidente, quello di Rus, slavo, ortodosso, bizantino – così caro al mio Gianclaudio – le similitudini con l'icona (quale essenza della sacralità divina, eterna, immutabile, epifania di Dio, concreta e allo stesso tempo astratta – anche se atemporale –, precisa nella forma geometrica con simmetrie di pieni e di vuoti, circolare e spiralforme, incorporea seppure carnale, colorata secondo precisi, immutabili, parametri e così via, e così sia), appare palese il contatto con la miniatura persiana, anche quella qui discussa. Cioè, la miniatura persiana, a pieno titolo inserita nell'ampio settore dell'arte islamica, è quella che nell'immaginario collettivo (diremmo, ma potrebbe essere un errore, soprattutto occidentale), è assunta al ruolo di sua rappresentante (di tutta l'arte islamica) pur essendone, forse paradossalmente, la forma più distante e meno peculiare in assoluto di quell'arte. La miniatura islamica, e quella persiana in particolare, raggiungono nel XVI secolo, con la grande epoca Safavide, uno dei punti più alti di espressività artistica. È come se alla fine di un lungo processo si fosse raggiunta la forma perfetta, pienamente riconoscibile, piena com'è di convenzioni e stilemi, di maniera, che la rendono comprensibile di primo acchito, non una novità, ma qualcosa che è esistito, e in quel modo, da sempre, anche per chi a quelle convenzioni non sia aduso; insomma raggiungendo, indipendentemente dalla scuola che l'ha prodotta, un suo stile inconfondibile, qua-

16 Con la notevole rivisitazione che, in chiave moderna, ne dà un altro premio Nobel per la letteratura: José Saramago, *La caverna* (2000).

17 «Adesso capisco che migliaia di miniaturisti, facendo in delicato segreto sempre gli stessi disegni per secoli, avevano disegnato il segreto e delicato trasformarsi del mondo in un altro mondo» (Pamuk 2001, p. 325).

si naturale, pur essendo tutto artificioso. Se questo è vero, chiunque veda una miniatura persiana, sa che questa è arte islamica. «Quando nel corso degli anni, guardiamo un libro e poi un altro, un disegno e poi un altro, capiamo che, con le sue meraviglie, un bravo pittore rimane nella nostra mente e alla fine cambia anche il panorama della nostra memoria» (Pamuk 2001, p. 171). Il processo, che è una sorta di *ouroboros* che si autoalimenta, nel caso della miniatura ha a che fare con l'immediatezza dell'immagine; non siamo certo in grado di portare elementi statistici a supporto di quanto andiamo dicendo, ma avendo frequentato diverse biblioteche specialistiche dedicate agli Islam, possiamo tranquillamente affermare come la stragrande maggioranza dei libri che parlano di Islam nei variegati e molteplici aspetti che ciò comporta (sociale, politico, religioso, economico e quant'altro, con abbastanza ovvia eccezione per quel che riguarda l'architettura), recano sulla copertina una immagine miniata: la più semplice e diretta via per raccontare l'appartenenza al genere Islam. Gianclaudio, se non lo sapeva, probabilmente, e come spesso gli capitava, lo intuiva.

## Bibliografia

- Adamova, Adel T.; Bayani, Manijeh. (2015). *Persian Painting: The Arts of the Book and Portraiture*. London: Thames & Hudson.
- Al-Bukhari (1982). *Deti e fatti del profeta dell'Islam*. Trad. di V. Vacca, S. Noja, M. Vallaro. Torino: UTET.
- Cristoforetti, Simone (2004). «Una premessa un po' più ampia dell'usato». In: Favaro, Rudy; Cristoforetti, Simone; Compareti Matteo (a cura di), *L'Onagro maestro: Miscellanea di fuochi accesi per Gianroberto Scarcia in occasione del suo LXX sadè*. Venezia: Cafoscarina.
- Curatola, Giovanni (2005). «Un tappeto da re». In: Zanni, Annalisa (a cura di), *Il tappeto di caccia del museo Poldi Pezzoli*. Milano: Electa-Mondadori, pp. 15-29.
- Fontana, Maria Vittoria (1986). *La leggenda di Bahram Gur e Azada*. Napoli: Istituto Universitario Orientale.
- Fung Yu-lan (1956). *Storia della filosofia cinese*. Milano: Mondadori.
- Gray, Basil (1961). *Persian Painting*. Ginevra: Éditions d'Art.
- Kontler, Christine (2000). *Arte cinese*. Milano: Jaca Book.
- Lentz, Thomas W.; Lowry, Glenn D. (1989). *Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*. Washington, DC.: Arthur M. Sackler Gallery and Smithsonian Institution Press.
- Pamuk, Orhan (2001). *Il mio nome è rosso*. Trad. di M. Bertolini e S. Gezgin, Torino: Einaudi. Trad. di: *Benim Adım Kırmızı*, 1998.
- Saramago, José (2000). *La caverna*. Torino: Einaudi.
- Savory, R.M. (2007). s.v. «Kizil-Bash» [online]. In: *Encyclopaedia of Islam*. 2 ed., vol. 5. Leiden: s.n., pp. 243-245. Available at <http://referencewor->

[ks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/kizil-bash-SIM\\_4415?s.num=0&s.f.s2\\_parent=s.f.book.encyclopaedia-of-islam-2&s.q=Kizil-Bash](https://www.ks.brillonline.com/entries/encyclopaedia-of-islam-2/kizil-bash-SIM_4415?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.encyclopaedia-of-islam-2&s.q=Kizil-Bash) (2016-05-26).

Scarcia, Gianroberto (1995). *Il volto di Adamo: Islam: la questione estetica nell'altro Occidente*. Venezia: Il Cardo.

