FAREDE©RAZIONE

Rivista bimestrale di discussione sui temi del decoro in arte • numero 35 • settembre/ottobre 2017
www.faredecorazione.it

SOMMARIO

EDITORIALE • Pollicino *1*
ÉTIENNE-JEAN DELÉCLUZE • Alle origini del *Giuramento degli Orazi* *2*
MARCO LAZZARATO • Prodotto Italiano *3*
ENRICO MARIA DAVOLI • La *Dymaxion Map* di Buckminster Fuller *5*
KEITH CRITCHLOW • Simbolismo astronomico e cosmologico nei pattern islamici *6*
IN RICORDO DI KHALED AL-ASAAD • Ampurias, IV secolo a.C. *8*
Le immagini di questo numero *8*
Redazione e contatti *8*

EDITORIALE • Pollicino

Andando oggi per mostre, capita spesso di notare che le didascalie vengono collocate in maniera stranamente dislocata rispetto alle opere a cui si riferiscono. A volte le troviamo raggruppate tutte insieme in un solo pannello, in modo da riflettere, topograficamente, la disposizione dei lavori appesi alla parete o sparsi sul pavimento. Ma possono anche andare a piazzarsi su una vicina colonna, o magari verso il basso, sotto il ginocchio, o altrove rispetto alla normale portata dello sguardo. Succede anche di non trovarle affatto.
Ci sono mostre che sembrano cacce al tesoro. Entrando, ci viene consegnata una piantina numerata e, tenendola in mano, ci mettiamo a cercare la corrispondenza tra le opere e i titoli. Oppure, stanchi di fare la parte di Pollicino, ci limitiamo a guardare qua e là, insieme agli altri fratelli e sorelle che come noi vagano nel bosco. Tanto l'uscita è sempre indicata con chiarezza, perché l'emergenza non ammette voli pindarici.
Non è facile indovinare le motivazioni di questa tendenza. Una è senz'altro l'iperspecialismo, lo spezzettamento delle competenze curatoriali in mille rivoli (allestimento, luci, informazione, percorsi didattici, sicurezza...) che, come altrettanti veti incrociati, oscurano l'opera, riducendola a un pretesto. Ma vi è anche un sentire diffuso: il senso delle operazioni espositive è, sempre più, quello di proporre accostamenti fra tempi e luoghi diversi (non importa quali), fra oggetti artistici e oggetti della vita di tutti i giorni, di creare dispositivi concettuali in cui l'opera rinuncia a una parte della propria individualità, mimetizzandosi e, in qualche misura, scomparendo. ΔΔΔ

ÉTIENNE-JEAN DELÉCLUZE • Alle origini del *Giuramento degli Orazi*

Critico d'arte tra i più influenti del primo '800 francese, Ètienne-Jean Delécluze (1781-1863) era stato in gioventù allievo del pittore Jacques-Louis David (1748-1825), cui dedicò un libro di memorie di grande interesse: Louis David, son école et son temps*, pubblicato a Parigi nel 1855. Il libro è da poco uscito in edizione italiana: J.L. Delécluze,* Jacques-Louis David, la sua scuola e il suo tempo*, a cura di E.M. Davoli e D. Boni, Palermo, Carlo Saladino Editore, 2017. Pubblichiamo qui, traendolo dalle pp. 135-36 del volume, un passo in cui Delécluze illustra la genesi del* Giuramento degli Orazi*, il capolavoro davidiano elaborato tra il 1783 e il 1785, ormai alla vigilia della rivoluzione del 1789. Nella sua ottica classicistica, Delécluze si rivela molto affidabile nel cogliere i segni del mutamento storico, anche quelli meno appariscenti. Con grande precisione, egli rileva un elemento di criticità solo apparentemente marginale rispetto ai grandi fatti della vita sociale dell'epoca in cui David si trovò ad operare: la crisi della committenza, che compie scelte rinunciatarie ed assistenzialiste, disinteressandosi della collocazione delle opere. Le difficoltà e le contraddizioni emerse allora, sono l'eredità con cui l'arte destinata agli spazi pubblici si misura, per vari aspetti, ancor oggi.*

Da qualche anno in Francia, nei confronti delle arti, allora molto trascurate dal governo, era stata assunta una decisione le cui conseguenze sono state, sono ancora e indubbiamente saranno a lungo fatali alle arti. Sotto il regno di Luigi XV, Monsieur de Marigny, nominato direttore della manutenzione degli immobili del Re, per risollevare le arti cadute in disgrazia, ebbe l'idea, certo molto generosa, di commissionare ai pittori quadri di soggetto storico e statue di marmo agli scultori. Il prezzo, le dimensioni, il soggetto, tutto fu insomma regolato e indicato, tranne la clausola più importante per l'arte, la destinazione delle opere. Infatti, dopo l'adozione di quella misura, le produzioni degli artisti, cresciute a dismisura, sono diventate molto più di ostacolo che di utilità sia alle arti che alla gloria della nazione; da quel momento i diversi governi che si sono succeduti hanno in qualche modo contratto l'obbligo di mantenere a loro spese una pletora di artisti il cui numero è in continuo aumento a seconda della sconsiderata liberalità dei principi, dei governi o delle grandi amministrazioni.

Comunque sia, quella prassi era in vigore nel 1783, e fu in virtù di quella misura che a David venne commissionato il *Giuramento degli Orazi*. L'artista ne ideò la composizione a Parigi, poi partì per Roma dove lo eseguì. L'opera ebbe il più grande successo in quella città, e il vecchio Batoni, colmando ancora una volta l'autore di elogi, aggiunse ad essi i più caldi inviti per convincerlo a stabilirsi in Italia. Ma David ritenne di dover resistere a quelle sollecitazioni e fece ritorno a Parigi per esporre il quadro, che suscitò un entusiasmo generale al *Salon* del Louvre, nell'esposizione del 1785. Il successo ebbe risonanza tanto maggiore in quanto faceva seguito a quello ottenuto solo l'anno precedente dal giovane allievo di David, Drouais, il quale, a diciassette anni, aveva vinto il *Grand Prix de Rome*, e la cui carriera avrebbe seguito molto da vicino quella del maestro fino al 1788, anno in cui la morte lo rapì.

Se si dovessero spiegare le osservazioni originate dai quadri *commissionati*, ma privi di *destinazione*, sebbene ne fosse fissata la misura, il *Giuramento degli Orazi* ne darebbe ampiamente ragione. Nonostante il successo e la qualità dell'opera, Monsieur d'Angiviller, allora direttore generale degli immobili del Re, credette giusto rimproverare all'autore di aver eseguito il *Giuramento degli Orazi* in un formato più grande di quello che gli era stato prescritto. La sgradevole discussione, unita alle critiche fatte dal direttore all'opera stessa, infastidì molto David, che peraltro fu ben presto ripagato dagli elogi del pubblico. Ma in tutta franchezza, è proprio necessario essere così rigidi riguardo alla *misura* di un'opera degna di nota, quando non le è stata in anticipo assegnata una destinazione? ΔΔΔ

Roberto Brazzale, un importante imprenditore del settore alimentare, ha dichiarato obsoleta la definizione di *Made in Italy,* proponendone la sostituzione con quella di *Prodotto Italiano*[1]. La cosa ci piace e il concetto merita di essere ripreso e declinato nel campo di nostra competenza. Il ragionamento svolto da Brazzale, in sintesi, è questo: *Made in Italy* è un concetto legato agli anni '50 del secolo scorso, cioè ad una economia protezionistica e nazionale nella quale il "fatto in Italia" implicava automaticamente che in quel prodotto venissero espressi il genio, l'arte e la cultura italiche, conferendogli con ciò stesso una qualità superiore ad uno analogo ma "fatto altrove". Con la globalizzazione, la delocalizzazione e il conseguente, esasperato "contoterzismo", il *Made in Italy* (o in qualunque altro luogo) non implica più necessariamente che il manufatto esprima le abilità e i valori di quella particolare popolazione.
Parlare di *Prodotto Italiano* significa spostare il discorso sul piano della qualità: la qualità che deriva dall'essere l'oggetto espressione di un'idea, di una filosofia produttiva, a prescindere dal luogo in cui esso viene fisicamente prodotto. Si tratta di un concetto analogo a quello di "tecnologia tedesca", che attribuisce un'aura qualitativa, per esempio, ad auto prodotte in Turchia o in Messico, ma con marchio e specifiche germaniche. *Prodotto Italiano* si pone, in altre parole, come un marchio di qualità che dovrebbe implicare il rispetto di regole, disciplinari, standard produttivi e qualitativi precisi, a prescindere dalla provenienza delle materie prime e dalla collocazione degli stabilimenti produttivi. Lasciamo a Brazzale l'onere di dimostrare la validità della nuova definizione per il settore agro-alimentare (il lardo di Colonnata si può produrre con grasso proveniente dalla Polonia?) e cerchiamo invece di capire se essa sia utile alla nostra causa.
Il settore produttivo corrispondente alle istanze della decorazione è quello della *Manifattura Artistica.* "Manifattura Artistica" è definizione da noi introdotta allo scopo di superare la frammentazione terminologica che, nel settore artistico, ha fin qui tenuto distinti gli uni dagli altri designer, artisti, artigiani ed altre figure confinanti. La caratteristica unificante di tale settore produttivo consiste nel fatto che, a prescindere dalle qualità costruttive o funzionali dei manufatti prodotti, chi sbaglia la forma di tali manufatti non vende un pezzo e, prima o poi, finisce col dover chiudere bottega. Quello della Forma è, dunque, il vero problema di tale comparto produttivo. E sappiamo bene che, se si parla di Forma, allora si deve necessariamente parlare di Arte[2]. Di qui, appunto, la definizione generale di "Manifattura Artistica", senza porre alcun discrimine fra prodotto unico e prodotto seriale, o tra ciò che è fatto "a mano" e ciò che è fatto "a macchina". Stando così le cose, la definizione *Prodotto Italiano* è sicuramente più pertinente di *Made in Italy*, e lo è a maggior ragione perché sullo scenario dell'Italia di oggi assistiamo a fenomeni molto diversificati e contrastanti: da un lato, infatti, numerosi lavoratori stranieri svolgono, con abilità e intraprendenza, la propria attività nel settore artistico; dall'altro, molte imprese artistiche italiane inseguono, per necessità o per inerzia, mode esterofile. Insomma è ormai evidente che il *Made in Italy*, inteso come nozione meramente territoriale, si è progressivamente svuotato di reale significato.
Il concetto di *Prodotto Italiano* implica, come già dicevamo, lo spostamento dell'attenzione da un piano prevalentemente materiale - cioè luoghi, tecnologie, maestranze - ad uno ideale, e cioè rispondenza a canoni, disciplinari, protocolli. Qui si apre la vera questione di fondo: se per un formaggio, come per esempio il Parmigiano, è facile definire standard qualitativi e, quindi, fissare disciplinari produttivi, che ne certifichino la patente di *Prodotto Italiano*, in che modo si può fare altrettanto per la Forma di un mobile o di una lampada? A onor del vero, il dibattito teorico sulla Forma, come premessa alla formulazione dei successivi protocolli estetici destinati alla produzione di manufatti, è sempre stato l'atto fondativo di ogni corrente o movimento culturale ed artistico in Europa, dalla caduta dell'impero romano in poi. Semmai, la vera anomalia dell'attuale periodo storico non è nel fatto che la questione venga posta ma, al contrario, nel fatto che si continui a procrastinarla ed eluderla.
A fronte di una evidente obsolescenza delle culture artistiche ereditate dal secolo scorso, che in molti casi produce veri e propri fallimenti estetici, anziché prendere il toro per le corna ponendo la questione della Forma, come normalmente si sarebbe fatto in passato, ci si attarda in sterili dibattiti sulla Materia, indicando i nuovi materiali e/o tecnologie come elementi risolutori. Evitiamo di soffermarci sulle cause di tutto ciò

1 Per le dichiarazioni di Brazzale si veda ai seguenti link: www.youtube.com/watch?v=V6EtXijVgJo
www.ecovicentino.it/in-evidenza/made-italy-non-esiste-la-provocazione-della-brazzale-spa-tuttofood-milano/
www.informacibo.it/it-ww/il-provocatorio-convegno-del-gruppo-brazzale-made-in-italy-non-esiste.aspx

2 Abbiamo più volte evidenziato il fatto che, se la forma dipendesse solo dalla funzione, una volta trovata la forma più funzionale per un dato manufatto, per esempio una ciotola, in breve tempo tutte le fabbriche dovrebbero produrre lo stesso modello, ma così non è. La forma "funzionale" è sempre e comunque un aspetto accessorio del problema dell'invenzione della Forma finale del manufatto, che è questione prettamente "artistica".

(detriti ideologici di varia natura? Materialismo? Veteroidealismo?) perché ci intressa ribadire quello che, a nostro avviso, è il punto qualificante: o si apre oggi, finalmente, un dibattito sulla Forma, oppure non si esce dal *cul-de-sac* del "contemporaneismo" dilagante. E allora, come impostare tale dibattito e su quali binari farlo poi proseguire? Proviamo a dare alcune indicazione di massima.
Obsoleta, quindi tendenzialmente fallimentare, è la cultura artistica dell'informe e del deforme ereditata dalla tarda modernità. La forma casuale, arbitraria, occasionale, estemporanea sul piano deontologico, è da tempo orfana dalle filosofie che la giustificavano: sul piano estetico è venuta a noia perché nel loro insieme le sue proposte ricordano il chiacchiericcio di fondo della sala d'attesa di una stazione, e sul piano commerciale non rappresenta un vantaggio competitivo per i distretti produttivi italiani. D'altronde, quella che viene normalmente indicata come virtù generatrice di tali esternazioni formali, la "creatività", è equamente distribuita in tutto il genere umano, e perciò stesso, se gli abitanti dell'Italia sono alcune decine di milioni contro il miliardo e mezzo della sola Cina, da questo punto di vista la partita è già persa in partenza. Il dibattito intorno alla Forma non può che ripartire da una nuova Etica della Forma. Ciò implica che il ragionamento venga ricondotto ai tre parametri originari che, in tutta la nostra storia culturale e civile, lo hanno sempre caratterizzato e cioè: opportunità, necessità, giustezza.
In primo luogo, la Forma deve essere opportuna: il che significa adeguata al ruolo del manufatto, al suo *status*, alle aspettative di decoro dei committenti/fruitori, alla funzione civile che svolge.
In secondo luogo, la Forma dev'essere necessaria, in sé e per sé e rispetto ai tempi e ai luoghi: dev'essere cioè perfetta rispetto alla *poiesis* - cosicché nulla possa essere aggiunto o tolto rispetto all'idea che l'ha generata - e deve "incarnare il proprio tempo". È chiaro che questa è la parte più complessa della questione, perché riguarda le intime dinamiche della creazione artistica, ma il mondo dell'arte è ampiamente attrezzato per affrontare questi temi, purché riesca a liberarsi delle scorie che gli si sono incrostate addosso nei decenni che sono alle nostre spalle.
Infine, la Forma dev'essere giusta: sia in vista della produzione del manufatto, sia in vista del suo uso. Qui il discorso è più facile di quanto non si creda, perché accoglie tutte la ricerche e gli studi che il secolo XX, il secolo del Razionalismo e del Funzionalismo, ha messo in campo. L'errore non fu infatti nell'indagine sui casi particolari, ma nel promuoverli a modello universale. ΔΔΔ

La decorazione greco-romana ha impiegato abbastanza raramente, per la tassellazione del piano, la griglia formata da triangoli equilateri, pur intuendone le grandi potenzialità compositive. Opportunamente ripresa e sviluppata, essa è invece diventata il denominatore comune a buona parte delle composizioni poligonali con forme stellari che, nell'arte islamica, costituiscono gli ornati architettonici di palazzi e edifici religiosi. Questa situazione (che, non lo si sottolinea mai abbastanza, si radica comunque in un solo ceppo, l'antichità romano-ellenistico-mediterranea) si è progressivamente cristallizzata nel tempo. Ma la realtà storica è più mobile e sfumata di quanto non appaia a prima vista, ed anche in Occidente una certa consuetudine con quel tipo di griglie non è mai venuta meno.

A questo proposito, desta sempre una certa sorpresa constatare come in uno dei pochi, veri utopisti dell'architettura novecentesca, Richard Buckminster Fuller (1895-1983), la griglia di triangoli equilateri svolga un ruolo essenziale. Essa fornisce l'orditura sottostante a tutte le più note invenzioni dell'architetto e designer statunitense. Ma ad attrarre l'attenzione nell'opera di Buckminster Fuller, non sono solo i manufatti di grandi dimensioni, come le celebri cupole geodetiche. Vi sono anche esperienze minori, ma dal valore intellettuale e conoscitivo sorprendente. Tra di esse spicca un progetto relativamente poco noto, la mappa del globo terrestre sviluppata tra il 1943 e il 1954 da Buckminster Fuller, brevettandola con lo stesso nome, *Dymaxion*, utilizzato anche per altri progetti[3].

La *Dymaxion Map* si articola in venti spicchi triangolari che, se chiusi in un solido tridimensionale, danno luogo a un icosaedro. Va subito detto che i planisferi tradizionali, basati sulla proiezione di Mercatore e sulle sue successive evoluzioni e correzioni, sono molto più pratici per la consultazione, ed offrono uno standard inarrivabile, soprattutto per le concrete esigenze dei traffici terrestri, marittimi ed aerei. A differenza di questi, però, la mappa di Buckminster Fuller raggiunge l'obiettivo di rispettare i reali rapporti proporzionali fra le superfici delle terre emerse, ma senza deformarne pesantemente i contorni, cosa che avviene, ad esempio, nella proiezione Gall-Peters. Ma soprattutto, essa pone all'ordine del giorno un'idea di globo terrestre in cui il pianeta non si polarizza tanto nelle direzioni alto-basso-destra-sinistra (o nord-sud-est-ovest), che sono quelle che il formato quadrangolare, connaturato all'immagine prospettica, tende a privilegiare, quanto invece in una raggiera circolare, come le stecche di un ombrello. La successione delle terre e dei mari si snoda obliquamente, per angolazioni di sessanta gradi, con un effetto convergente-divergente in cui la dialettica figura-sfondo (le terre emerse contro la superficie uniforme dei mari) continuamente si rovescia, a seconda della fetta triangolare di globo che scorre sotto gli occhi.

Fatta la tara sulla mancanza di un disegno regolare (evidentemente la superficie terrestre non può averne), il movimento che anima la *Dymaxion Map* non può non evocare quello, vertiginoso e caleidoscopico, della decorazione islamica (ma anche gotica, per molti versi), in cui i pattern si ramificano in tutte le direzioni, come una serie di fuochi artificiali che esplodono a intervalli regolari nel cielo. Se il planisfero di tipo tradizionale è, più o meno scopertamente, un'allegoria del mondo creato, colto nella sua completezza e stabilità prospettica, allora la *Dymaxion Map* dovrebbe intendersi, piuttosto, come allegoria della creazione *in fieri*, di quel passaggio dal caos all'ordine che si compie ogni giorno, davanti ai nostri occhi. Probabilmente non è un caso che, tra gli allievi di Buckminster Fuller, vi sia stato anche Keith Critchlow, l'autore del saggio critico-filosofico-mistico di cui pubblichiamo in queste pagine la prima parte. ΔΔΔ

3 Coniato dalla stesso Buckminster Fuller, che lo usò per brevettare anche prototipi automobilistici ed abitativi, il termine *Dymaxion* è l'unione di tre sillabe derivanti da ***dy****namic*, ***max****imum*, *tens****ion***. Su Buckminster Fuller, vedi R. GRIMALDI, *Richard Buckminster Fuller: 1895-1983*, Roma, Officina Edizioni, 1990.

Nato nel 1933, l'inglese Keith Critchlow è una delle figure internazionalmente più rappresentative nel campo degli studi dedicati ai rapporti tra arte, architettura, scienza e tradizione sacra. Formatosi in gioventù come pittore ed architetto, a contatto con una figura eccentrica del Movimento Moderno come Buckminster Fuller, egli non ha mai abbandonato l'esercizio di queste attività, riversandovi i risultati dei suoi studi dedicati al recupero delle antiche tradizioni sacre, in oriente e in occidente. Tra le sue realizzazioni architettoniche più importanti, ricordiamo lo Sri Sathya Sai Institute of Higher Medical Sciences, inaugurato nel 1991 a Puttaparthi, in India. Cofondatore della Temenos Academy e animatore di numerosi sodalizi attivi nel campo della ricerca e della didattica, Critchlow ha acquisito grande notorietà anche come docente, lavorando presso importanti istituzioni, tra cui la Prince's School of Traditional Arts di Londra. Tra le sue numerose pubblicazioni ricordiamo Order in Space *(1969),* Islamic Patterns *(1976),* Islamic Art and Architecture (1999). *Il testo che qui presentiamo appartiene, come si evince dal suo carattere discorsivo, agli atti di un convegno. Questi gli estremi della versione originale in lingua inglese: K. Critchlow,* Astronomical and Cosmological Symbolism in Islamic Patterns: The Objectivity of Sacred Geometry*, in M.B. Sevcenko (a cura di),* Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies, *Cambridge, Massachusetts, The Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1988, pp. 47-56. Quella che qui pubblichiamo è la prima traduzione italiana di un testo di Critchlow. L'autore illustra in rapida sintesi, richiamandone i fondamenti filosofici ed astronomici, quel rapporto uomo-cosmo che disciplina le pratiche architettoniche e decorative nell'ambito della cultura islamica, rapportata all'intero arco delle culture mediterranee e del vicino oriente, tra antichità e medioevo. La seconda ed ultima parte del saggio uscirà sul prossimo numero di* Fare Decorazione.

Poiché il dibattito odierno verte su disegno e princìpi geometrici nell'arte e nell'architettura islamiche, mi sia concesso iniziare, essendo giunto all'Islam tramite lo studio di Platone, col ricordarvi che Platone proponeva un'interessantissima triade di posizioni o, per meglio dire, vie alla conoscenza, che si possono assumere di fronte a qualunque argomento. La prima è la posizione ortodossa, e per buona parte di noi è l'autorità della nostra religione a rappresentarla. Ma in ognuno di noi albergano anche criticismo e scetticismo, ossia i presupposti della scienza moderna. Tra queste due attitudini, l'autoritaria e la scettica, si stabilisce una polarità che, come ripetutamente osservato da Platone, è pressoché impossibile da sciogliere se non trovando una via di mezzo. La terza posizione da lui postulata è contemplativa e "mistica", parola che, in questa accezione, nulla ha a che vedere con la mistificazione. Il misticismo di cui parlo è alla base di qualunque convalida scientifica. Potrebbe forse uno scienziato recarsi in laboratorio per scoprire qualcosa che conosce già? Semmai, per quel che ancora non conosce. È, questa, una definizione semplicissima di ciò che si intende per "posizione mistica". La scienza è nata per dissolvere l'incertezza. Questo terzo punto di vista è inclusivo ed assume che entrambe le altre due posizioni possano essere vere, che è poi il paradosso, il *quid* che mette in crisi il computer. Il computer non scende a patti con l'ambiguità. Può solo dire sì o no. Funziona in modo binario, e nulla può di fronte a un "forse".
Vi sono insomma più modi per parlare di intelligenza. Non c'è motivo per considerare l'intelligenza della mente, o cerebrale, di per sé inferiore o superiore a quella della fede. Ma vi è un livello ulteriore, che tutti i contemplativi conoscono bene: l'intelligenza del cuore. Credo sia questa la forma d'intelligenza che opera nel maestro artigiano, ed è anche la ragione per cui egli/ella raramente è persona loquace, incline a dare spiegazioni, ed è il motivo per cui nell'Islam non esiste "storia dell'arte" intesa come campo disciplinare a sé stante, e per cui vi sono così pochi documenti che facciano luce sui processi intellettuali su cui si reggono i princìpi del disegno islamico.
Il giurista Ibn Arabi[4], il pensatore contemplativo - non dico Sufi, perché ad alcuni tra coloro che sono qui presenti il termine potrebbe risultare sgradito - è stato per me un grande ispiratore. Sono arrivato a lui tramite il libro di Nader Ardalan, che è stata anche la mia introduzione all'Islam[5]. Ibn Arabi riteneva che la cosmologia esprimesse sia una verità interiore, sia una esteriore. Guarda caso, negli ultimi due anni si è affermata una nuova scuola filosofica, che riprende la posizione di Berkeley, secondo cui l'universo esiste solo in quanto noi ne siamo gli osservatori. Ibn Arabi non era uno sciocco. Come egli avrebbe probabilmente detto, vi è reciprocità fra i due aspetti. L'universo esiste in quanto lo osserviamo; al tempo stesso, esso è

4 Ibn Arabi: Muhammad ibn 'Alī ibn Muhammad ibn al-'Arabī (1165-1140), filosofo, mistico e poeta arabo *[n.d.r]*.

5 N. ARDALAN, *The Sense of Unity. The Sufi Tradition in Persian Architecture*, Chicago, University of Chicago Press, 1973 *[n.d.r]*.

garanzia della nostra esistenza. *Entrambe* le cose, poi, dipendono dal Creatore. Nella sua cosmogonia, Ibn Arabi fa simbolicamente risalire la differenziazione da cui origina l'ordine delle cose, allo scompenso esistente fra l'angolo di rotazione della Terra e l'angolo di rotazione dell'intero sistema solare. Come proposizione filosofica, non è così diversa da quella avanzata da Albert Einstein, quando affermò che se tra spazio e tempo non si fosse determinata una frattura, non vi sarebbe alcuna esistenza materiale. Einstein parlava di esistenza in termini di "nodi" spazio-temporali.
Secondo Ibn Arabi, il disequilibrio che è all'origine del cosmo esistente si avrebbe in corrispondenza dell'equinozio di primavera, nella costellazione che prende il nome di Ariete. All'inizio di ogni cosa vi è, secondo lui, la sfera della potenzialità, sfera-limite dello spazio tutto. Il che si accorda anche con la moderna teorizzazione cosmologica. Una certa quantità di materia-energia è compatibile sia con una prospettiva tradizionale, sia con una moderna. L'universo è immaginabile come finito; è la sfera dell'attività. La differenziazione va di pari passo con l'espansione. Il disequilibrio è, per Ibn Arabi, una conseguenza, e si esplicita nel nostro sistema solare, in quanto questo *è* l'universo da noi percepibile. La prima evidenza creativa è nell'avvicendarsi di contrazione ed espansione. Quando il giorno e la notte si espandono fino ad equivalersi, producono il principio degli equinozi, primaverile ed autunnale. Quando la durata del giorno e della notte tocca il minimo, prevale il principio di contrazione, della luce diurna nel solstizio d'inverno, dell'oscurità notturna nel solstizio d'estate. Ovvero, il giorno più breve in inverno e la notte più breve in estate.
È in queste quattro polarità direzionali poste sulla sfera-limite del nostro spazio universale, Ariete in primavera, Cancro d'estate, Bilancia in autunno e Capricorno in inverno, che, secondo Ibn Arabi, l'Intelletto Divino si manifesta, ponendo i presupposti per l'esistenza del mondo creato.
Noi moderni tendiamo a credere, educati come siamo in una determinata prospettiva, che la cosmologia abbia a che fare con qualcosa che è là fuori, nello spazio, ma per il contemplativo la cosmogonia, cioè la nascita del cosmo, è, al pari della cosmologia, qualcosa che risiede dentro di noi. Sia che parliamo dei poteri della nostra ragione o del nostro senso di realtà o di percezione, non facciamo che confermare a noi stessi che ciò che tocchiamo o crediamo di toccare risponde all'immagine che di quella cosa è in noi. La disquisizione filosofica fine a se stessa non mi compete. Quel che voglio dire è che la prospettiva tradizionale di Ibn Arabi fa corrispondere un cosmo interno ad un cosmo esterno. Il primo dei due - il cosmo interno - è un cosmo psico-spirituale, così come lo è, alla fin fine, anche il cosmo esterno.
Tornando all'espansione, essa provoca una reazione uguale e contraria, la contrazione. È la croce annuale, costituita dai solstizi e dagli equinozi. L'Ariete è segno di fuoco, caldo e secco; gli si oppone la Bilancia, segno d'aria, calda e umida. La reazione contrattiva a questa polarità espansiva provoca la contrazione della notte, simboleggiata in piena estate dal Cancro, e la contrazione del giorno, simboleggiata in pieno inverno dal Capricorno. È una cosmologia basata sulle qualità dell'esperienza e la direzionalità dei cieli, intese come essenza della vita umana - la contrazione e l'espansione che sono il ritmo vitale del respiro umano.
Nella cosmogonia di Ibn Arabi, la triplice azione dell'Intelletto Divino dà luogo alle altre otto direzioni che costituiscono le dodici costellazioni nella sfera-limite. Ve n'è un interessante parallelo nel neoplatonismo di Plotino, che descriveva l'atto dell'Intelletto Divino come suddiviso in tre aspetti o fasi simultanee. Per Ibn Arabi l'intelletto divino procede dalla propria origine fino a un punto in cui raggiunge il proprio limite assoluto, stabilisce il principio di massima espansione e, infine, torna all'origine. Plotino avrebbe parlato di processione, contemplazione e ritorno, dell'itinerario dell'anima dall'Uno alla materia e dalla materia all'Uno. È un'idea molto affascinante. Prendendo avvio dai quattro poli annuali d'origine, con le rispettive direzioni, i tre segni di fuoco, Ariete, Leone e Sagittario e, a seguire, le triadi di Aria, Acqua e Fuoco, vanno ad occupare il proprio posto. Si spiega così, con questo avvicendamento circolare, il simbolismo zodiacale, e ci si rende conto di come nell'astrologia d'oggi (che è né più né meno che una parodia dell'astrologia spirituale) il segno cardinale si chiami così in quanto segno *iniziatore*, che, procedendo per triangolazioni, raggiunge il Leone, che tra i segni di fuoco è quello *fisso*, per spostarsi poi nel Sagittario. Possiamo liquidarlo come "simbolismo medievale" o, invece, pensare a ciò che Ibn Arabi vuol dirci: che tutta l'esperienza umana, tranne il ricongiungimento finale, è simbolica e che quella che egli ci offre altro non è che un'allegoria o una storia "verosimile", responsabilmente "verosimile".
La cosa mi pare degna di nota in quanto Ibn Arabi veniva chiamato Ibn Flatun, "figlio di Platone", ed anche Platone ammetteva che la sua cosmologia, il *Timeo*, era solo un racconto verosimile. (Intendendo per veromiglianza il fatto che questo mondo possa risultare in qualche modo "somigliante" al proprio modello perfetto nel mondo delle Idee). Non sarà che tutte le cosmologie sono solo racconti "verosimili"? Il fatto che l'astrologia sia caduta così in basso nell'età moderna, col suo privilegiare l'individuale e il contingente, non

deve renderci ciechi di fronte al fatto che essa abbia avuto e continui tuttora ad avere, per chi si pone in una certa prospettiva, un significato psicologico e spirituale molto profondo. Le due polarità, solstizi ed equinozi, e le triadi maggiori di aria, terra, acqua e fuoco, sono i pilastri di una geometria dodecagonale che, secondo Ibn Arabi, è il corrispettivo simbolico di come il cosmo si offre alla percezione umana, in virtù dei movimenti del sole e della luna. Il sole si sposta nel cielo e completa il proprio ciclo in dodici mesi. Ci sono dodici mesi perché la relazione tra il sole e la luna ripartisce il cielo in dodici intervalli. Ad ogni luna nuova inizia un nuovo mese.
Lo svizzero Frithjof Scuon è uno tra i maggiori studiosi odierni dell'Islam. Nei suoi scritti, egli nota che l'accusa più grave che si possa rivolgere oggi ad un essere umano occidentale è quella di essere un ingenuo; ma quella che Scuon rileva nella sua prospettiva tradizionale, è semplicemente la nostra condizione nativa. Ciò merita attenzione. Ci troviamo al centro del nostro cosmo, e non vi è altro luogo in cui possiamo stare e fare esperienza delle cose, oltre a quello in cui siamo. *È* un'affermazione ingenua? Possiamo adoperarci per collocare altrove il nostro punto di osservazione, ma è un'operazione difficile e/o pericolosa come lo è qualunque astrazione, e sostanzialmente falsificatoria. Siamo dove siamo. *(fine della prima parte)*

IN RICORDO DI KHALED AL-ASAAD • Ampurias, IV secolo a.C.

Le antichità greco-romane della città portuale di Ampurias, sulla costa catalana della Spagna, presentano mosaici pavimentali di pregevolissima fattura. Tra le non molte composizioni su griglia triangolare, spicca questa pavimentazione greca, dove l'esagono nero forma, innestandosi sui sei triangoli equilateri confinanti, un semplice ma efficace motivo stellare. ΔΔΔ

Le immagini di questo numero

p. 1: Paul Follot (su disegno di), *Tappeto con zodiaco*, 1925 circa (www.dorislesliblau.com) • p. 2: Jacques-Louis David, *Giuramento degli Orazi*, 1783-85, olio su tela, cm 330 x 425, Paris, Louvre • p.4: Manifattura Fatteri, *Tappeto tradizionale sardo "Pistoccu"*, in produzione, cm. 150 x 200 (www.fatteri.it) • p. 5: Un'immagine della *Dymaxion Map* di Buckminster Fuller • p. 8: Mosaico pavimentale greco, sec. IV a.C., Ampurias (Spagna).

Redazione e contatti

direttore responsabile: Enrico Maria Davoli • proprietario: Marco Lazzarato
registrazione presso il Tribunale di Reggio Emilia n. 2774 del 6-12-2013 • e-mail: info@faredecorazione.it