

CARTE SEMIOTICHE

RIVISTA DELLA SOCIETÀ ITALIANA DI SEMIOTICA DEL TESTO
NUMERO 11 NUOVA SERIE LUGLIO 2008

Terrorismo: strategie discorsive

SCRITTI DI PABBRI, RAGONESE, MONTANARI,
ACQUARELLI, BURGIO, COGO, LEONE,
CERIANI, SALERNO



Le Monnier

Questo non è Maometto: qualche rara via di fuga alla guerra delle immagini

Valeria Burgio

Facoltà di Arti e Design, IUAV, Venezia.

CESTA (Centre d'études en Sociologie du Travail et des Arts), EHESS, Paris

Si è sentito più volte parlare di "guerra delle immagini" a proposito delle conseguenze scaturite dalla pubblicazione sullo *Jylland Posten* del 30 settembre 2005 di dodici vignette raffiguranti Maometto. Quello che sorprese ogni commentatore e fece pensare al complotto internazionale fu il tempo intercorso tra il momento della provocazione (la pubblicazione delle vignette) e quello della reazione (le manifestazioni e gli incidenti avvenuti durante la prima settimana di febbraio 2006). In questo breve saggio vedremo come la presunta efficacia delle immagini, e i suoi sorprendenti effetti ritardati, siano stati mediati da tentativi di azioni diplomatiche e da tutto un tessuto discorsivo di lunga durata che ha portato in superficie umiliazioni e rancori a lungo covati.

La tematizzazione dell'evento sotto un'isotopia del conflitto costrinse giornalisti e vignettisti a una tempestiva scelta di posizione nella fase della contro-reazione: controbattere o arrendersi? Pubblicare o omettere le vignette? Rispettare o trasgredire il divieto della rappresentazione? Informare o censurarsi? Vedremo allora in seconda battuta come alcuni disegnatori satirici siano riusciti a trovare una via di fuga retorica dalla difficile alternativa tra il sostegno incondizionato agli autori delle vignette danesi e l'accettazione della sconfitta attraverso l'autocensura.

La "guerra delle immagini" è una formula semplicistica che nasconde fenomeni ben più complessi e rischia di essere il sostituto visivo del cosiddetto "scontro di civiltà"¹, altra formula abusata nel discorso politico contemporaneo. La capacità sintetica delle immagini permette di condensare un pensiero e di raccogliere il consenso, ma un'immagine da sola non chiude né provoca una guerra. Più che altro una fetta consistente dell'opinione pubblica si raccoglie intorno a un'immagine e la issa a baluardo della propria convinzione etica, politica o religiosa².

La distanza temporale tra la provocazione dello *Jylland Posten* e la risposta violenta dei manifestanti non ha più niente di sorprendente se si leggono le immagini come allegato di un discorso più ampio delle comunità islamiche in Europa, che vede le caricature come sintomo di un atteggiamento islamofobo da parte del mondo occiden-

tale, considerato arrogante e irrispettoso, e pretesto per una contro-crociata di dimensioni internazionali.

Le vignette, inoltre, si inseriscono in un contesto di attualità in cui il problema della rappresentazione di Maometto nella cultura islamica è all'ordine del giorno. Il dibattito nasce verso metà settembre sulle pagine di *Politiken*, giornale danese di ispirazione socialdemocratica e dunque molto più moderato dello xenofobo *Jylland Posten*, voce del *Dansk Folkeparti* (Partito del Popolo Danese) guidato da Pia Kjaersgaard, partito di destra dalle decise politiche anti-immigrazione. Su *Politiken* appare un'intervista allo scrittore danese Kåre Bluitgen, che racconta delle sue difficoltà a trovare un illustratore del suo libro per bambini sulla storia di Maometto. Il libro illustrato aveva l'obiettivo di favorire l'integrazione tra bambini di diverse culture religiose nelle scuole; eppure un gran numero di disegnatori rifiuta, per paura, di rappresentare personaggi sacri e di affrontare argomenti che abbiano a che fare con la religione islamica. Il problema non è nuovo, comunque: già nel 1992 un'edizione del Corano a fumetti a cura di Youssef Seddik, filosofo e antropologo di origine tunisina, era stata bandita e censurata, e lì il viso di Maometto non vi figurava nemmeno, se non come un ovale senza tratti o come voce fuori quadro. L'azione dello *Jylland Posten* si inserisce dunque in questo dibattito, ma anche nel clima di tensione generato dall'omicidio di Théo Van Gogh, il regista del controverso cortometraggio *Submission* (2004), ucciso ad Amsterdam alla fine del 2004, in seguito a una *fatwa* di morte pronunciata contro di lui. Per rispondere a questo clima di minacce alla libertà d'espressione, nell'agosto del 2005 il direttore delle pagine culturali dello *Jylland Posten*, Flemming Rose, invita quaranta artisti a raffigurare Maometto nelle sue pagine: solo dodici disegnatori rispondono alla sfida e il 30 settembre sono pubblicati i dodici famigerati disegni. Le vignette sono poco interessanti e non particolarmente divertenti: la caricatura che ha destato più reazioni è quella che raffigura Maometto con un candelotto di dinamite in mezzo al turbante; in un'altra il Profeta appare al centro dell'immagine con una sciabola in mano e gli occhi coperti da una striscia nera, mentre due donne velate accanto a lui sbarrano gli occhi impaurite nell'unica striscia del loro volto visibile; in un'altra caricatura, appare stanco e sudato in mezzo al deserto; in un altro disegno ancora, Maometto ferma alcuni kamikaze affumicati alle porte del Paradiso avvertendoli: "Basta, abbiamo finito le vergini". In nessuna di queste vignette si utilizzano figure retoriche particolarmente raffinate, il messaggio è quello chiaro e diretto della comparazione, con qualche banale vena metaforica: Maometto (e quindi, per estensione, ogni musulmano) è visto come una bomba pronta a esplodere, un violento maschilista accecato, un beduino accaldato. Solo la vignetta

delle vergini gioca con presupposizioni e conoscenze condivise sulle dinamiche della *Jihad*, che promette un paradiso popolato di vergini a chi si fa esplodere in suo nome.

Giustificandosi preventivamente, con la coscienza dell'atto di provocazione che sta compiendo, Flemming Rose scrive, in calce alle vignette incriminate:

La nostra società moderna e secolare è rifiutata da alcuni musulmani. Essi richiedono una posizione speciale e insistono per una considerazione particolare dei loro sentimenti religiosi. Questo è incompatibile con la democrazia contemporanea e con la libertà di parola, dove bisogna essere pronti a convivere con gli insulti, la derisione e l'ironia. (ROSE 2005, 1, tr. nostra)

Non sfugge l'arroganza del giornalista, che si pone come educatore di una parte di mondo non illuminata e portatore della vera democrazia. Rose, inoltre, come molti altri in quel periodo, non tiene conto dello statuto speciale che hanno le immagini nell'Islam, e considera questa richiesta di trattamento di eccezione come un gesto capriccioso e presuntuoso da parte del mondo musulmano. Le immagini infatti sono offensive due volte per un credente musulmano: da una parte perché lo offendono con facili equazioni, come quella tra Maometto e un kamikaze, ma principalmente per il titolo della pagina sotto cui figurano "I molti volti di Maometto". La questione della raffigurazione di Dio, del Profeta e di qualsiasi essere vivente, non è certo un dibattito di secondaria importanza per le dottrine islamiche. È vero che il Corano non dice nulla riguardo alla rappresentazione di Maometto mentre vieta espressamente la rappresentazione di Dio; ed è vero che, se pure vieta esplicitamente l'adorazione delle immagini, l'idolatria, non si preoccupa di condannare la loro fabbricazione³. Sono gli *hadith*, piuttosto, testi non coranici che costituiscono comunque la *Sunna* del Profeta, e quindi parte della legge islamica (la *shari'a*), che vietano qualsiasi forma di rappresentazione di ogni essere vivente⁴.

Non è la stessa cosa dunque riprodurre il Dio cristiano, Buddha e Maometto: la vignetta di Delize che *France Soir* mette in prima pagina il 1 febbraio 2006 (fig. 1) pecca di superficialità, non tiene conto delle differenze religiose, e non si fa carico sicuramente della complessità del problema.

Subito dopo la pubblicazione delle vignette sullo *Jylland Posten*, iniziano delle manifestazioni pacifiche di protesta per le strade di Copenhagen; il 20 ottobre gli ambasciatori dei paesi musulmani chiedono udienza al primo ministro danese Anders Fogh Rasmussen, che si rifiuta di riceverli. Intanto i rappresentanti della religione islamica in Danimarca stilano un dossier, e si attivano per farlo circola-

Figura 1



re e controfirmare da personalità eminenti del mondo arabo. Il dossier raccoglie tutte le immagini incriminate e ne acclude anche altre: alcune, piuttosto interessanti e raffinate, del *Weekend Avisen*, altre invece molto rudimentali e amatoriali, offensive e infantili, che in realtà non sono mai state pubblicate in nessun giornale.

Il dossier "a sostegno della causa del Profeta Maometto, che la pace sia con lui", detto anche *dossier Akkari-Laban* dal nome dei suoi ideatori, contiene un appello al mondo occidentale:

Vi imploriamo, su richiesta di migliaia di credenti musulmani, di darci l'opportunità di avere un contatto costruttivo con la stampa e in particolare con chi è incaricato delle decisioni, per sviluppare una metodologia scientifica e un programma di pianificazione a lungo termine che abbia come scopo quello di avvicinare i punti di vista ed evitare incomprensioni. Poiché non vogliamo che i musulmani siano accusati di essere reazionari e di mentalità ristretta, allo stesso modo non vogliamo che i Danesi siano accusati di ignoranza ideologica. Quando questa relazione si sarà ristabilita, il risultato porterà soddisfazione, un sostegno alla sicurezza e alla stabilità, e una Danimarca prospera per tutti coloro che la abitano⁵.

Questa posizione di apertura e dialogo è purtroppo controbilanciata da altre affermazioni, alcune delle quali si prendono gioco del concetto di "democrazia" enunciato da Flemming Rose nel suo articolo introduttivo, in perfetta consonanza con il discorso sulla "imposizione della democrazia" di matrice bushiana, considerato un concetto ipocrita che cela i veri intenti dittatoriali dell'imperialismo occidentale e "infedele".

Mentre il dossier circola in lingua araba con il suo corredo di immagini, le cariche politiche danesi non rispondono alle richieste del

gruppo diplomatico che richiede un incontro e delle scuse ufficiali. Anzi, la stampa occidentale rilancia l'offensiva: il 10 gennaio una rivista norvegese, *Magazinet*, ripubblica le caricature, e l'1 febbraio è la volta del tedesco *Die Welt* e del francese *France Soir*. Il primo mette la vignetta di Maometto con la bomba nel turbante in prima pagina. *France Soir* invece titola: "Sì, abbiamo il diritto di fare delle caricature di Dio" e pubblica in prima pagina la vignetta di Delize (fig. 1), che rimanda alle pagine interne 4 e 5, dove sono pubblicate tutte e dodici le vignette danesi. Il direttore Jacques Lefranc è licenziato il mattino dopo.

È solo in questo momento che esplode la rabbia nei paesi musulmani: in Siria vengono assaltate e bruciate le ambasciate di Danimarca e Norvegia, a Gaza si tenta l'assalto della sede dell'Unione Europea; a Beirut è incendiato il consolato danese. Qualche giorno dopo, manifestazioni violente in Afghanistan e in Somalia provocano morti e feriti. Alla provocazione simbolica, si risponde con violenza altrettanto simbolica: si crivella di colpi l'insegna dell'Unione Europea, si bruciano le bandiere danesi. Le immagini circolano in tutta Europa e gettano benzina sul fuoco. Per rilanciare l'offensiva, il 15 febbraio, il ministro italiano per le riforme Roberto Calderoli si fa invitare alla trasmissione *DopoTG* di Raiuno indossando una maglietta che porta stampata una delle caricature di Maometto. Questo provoca tumulti il giorno successivo al consolato italiano di Bengasi dove muoiono undici manifestanti.

Il problema delle vignette non è dunque rimosso per quattro mesi e poi pretestuosamente riesumato da qualche cospiratore. Resta all'ordine del giorno di ambasciatori e *imam*, che preparano con cura il dossier e lo diffondono non solo attraverso i media, ma soprattutto attraverso la comunicazione interpersonale: non dimentichiamo che Abu Laban si mette materialmente in viaggio per incontrare i capi delle comunità musulmane del mondo e parlare di ciò che sta accadendo in Europa. È vero che le pagine del dossier aumentano via via che passano da una mano all'altra, includendo anche nuove immagini che non hanno nulla a che fare con quelle pubblicate sullo *Jylland Posten*: una è una fotografia del vincitore del campionato francese di imitazione del grido del maiale, del tutto estranea alla vicenda delle caricature e soggetta a un'interpretazione deviante solo per la sua inclusione nel dossier; in un'altra, che sembra un disegno da bambini, Maometto è rappresentato come un pedofilo. È evidente che la manipolazione c'è stata e che il caso è stato gonfiato, ma è anche vero che quattro mesi sono solo l'ultimo periodo di incubazione di un rancore che attendeva un pretesto per esplodere. Il fatto che immagini dal forte impatto simbolico come quelle delle torture di Abu Ghraib non abbiano avuto altrettanto peso nel fare da cata-

lizzatori all'esplosione di violenza, non fa che confermare l'arbitrarietà del ruolo delle vignette, che non hanno una forza illocutoria propria, una capacità di offesa dipendente dalla loro forma, ma vanno inserite in un contesto in cui per anni si è costruita un'immagine dell'Occidente violenta e immorale. Di fronte alle evidenti violazioni dei diritti umani e alle manifestazioni di sadismo, diffuse attraverso le fotografie di Abu Ghraib e le notizie su Guantanamo, un ristretto gruppo di capi musulmani cavalca l'ondata dello sdegno popolare portando qualche mediocre vignetta come nuovo esempio di empietà occidentale. Non dimentichiamo neanche che la Danimarca è in prima fila per il sostegno di Bush in Iraq, con un contingente di 350 soldati a Bassora.

Se alcuni giornali europei decidono di parteggiare per i disegnatori danesi, sulla cui testa è stata messa una taglia, e scelgono dunque di pubblicare le vignette per solidarietà, altri si pongono il problema del rispetto delle culture altrui.

L'opposizione di valori tra libertà di rappresentazione e rispetto del divieto si manifesta in tutti gli editoriali e articoli di fondo del periodo, e ogni giornalista cerca di posizionarsi in relazione. Su *La Repubblica* Umberto Galimberti esprime il proprio dissenso nei confronti delle caricature, difendendo da ogni possibile incursione satirica il campo del "sacro", intoccabile, legato alla sfera più intima e personale dell'individuo; Jean Daniel invece, dalle pagine del *Nouvel Observateur*, per quanto non veda nelle vignette "né audacia estetica né sensibilità emotiva, e neppure senso dell'opportunità politica" difende la libertà d'espressione dei vignettisti. Citando Voltaire, si rivolge ai dodici caricaturisti e dice "Non sono d'accordo con ciò che dite ma mi batterò fino alla morte perché nessuno vi impedisca di dirlo".

È in questo contesto che vengono pubblicate due vignette, che compensano il vuoto di idee e la provocazione fine a se stessa delle caricature, con una capacità di condensazione e un uso raffinato di immagine e parola in combinazione. Queste due vignette mettono in discorso l'impossibilità per ogni disegnatore satirico di uscire dall'*impasse* tra l'impossibilità di rappresentare, a causa del divieto, e l'inevitabilità di esprimere un proprio parere a riguardo e dunque parlarne.

La prima vignetta (fig. 2) è di Pierre Kroll, disegnatore belga nato in Congo, ed è stata pubblicata su *Le Soir* il 2 febbraio 2006, cioè il giorno successivo alla pubblicazione su *France Soir* delle dodici vignette danesi. È un quadro vuoto, con una scritta inchiodata sotto che recita: "Ceci n'est pas Mahomet". Qualunque riquadro vuoto nella prima pagina di un giornale avrebbe, in quei primi giorni di febbraio, rimandato alla questione delle immagini. In un contesto infatti in cui



Figura 2

tutti parlano di qualcosa, la sospensione del giudizio attraverso il silenzio dell'immagine assume un senso altrettanto forte di un qualsiasi parere urlato. Ma in questa vignetta Pierre Kroll non solo non rappresenta niente, ma si preoccupa di nominare, attraverso la frase inchiodata, ciò che non sta rappresentando, e lo nega due volte.

Disegnare il nulla, per giunta incorniciato nella forma del quadro vuoto, o del quadro girato, è già un bel paradosso (STOICHITA 1993, 276). Se a questo si aggiunge la scritta magrittiana, il paradosso raddoppia e l'effetto di vertigine è potenziato. Da una parte infatti si indica e si convoca il niente rappresentato ("ceci") e si nomina un presunto referente attraverso un atto di designazione ("Mahomet"), dall'altra si nega quest'atto stesso di designazione. Non si esce dalle contraddizioni incassate l'una dentro l'altra in questo rimando continuo tra non-immagine e linguaggio. Nonostante non rappresenti e dica di non starsi occupando di Maometto, il vignettista lo nomina e così facendo lo fa esistere. Qualunque scelta rappresentativa nel clima di tensione di quei giorni implicherebbe una presa di posizione da parte dell'artista. Non parlarne significherebbe esprimere indifferenza, paura o adesione ai valori dell'altro; parlarne significa correre il pericolo di una persecuzione. Anche negandolo, due, tre o più volte, non si può non parlare di Maometto.

Con un disegno semplice e che non rappresenta nulla, Kroll riconvoca intertestualmente la tradizione fiamminga a cui pure appartiene per nascita e cultura e si pone sulla scia della pittura autoriflessiva che va da Cornelius Norbertus Gijsbrechts a René Magritte, artisti che con il discorso sulla realtà e sulla rappresentazione o la rinuncia sfacciata di ogni forma di rappresentazione, sfociano nell'iconoclastia⁶.

La stessa *impasse* tra impossibilità di rappresentare e impossibilità di non rappresentare, emerge nella vignetta successiva la cui complessità è ancora più evidente. La vignetta è apparsa su *Le Monde* il 3

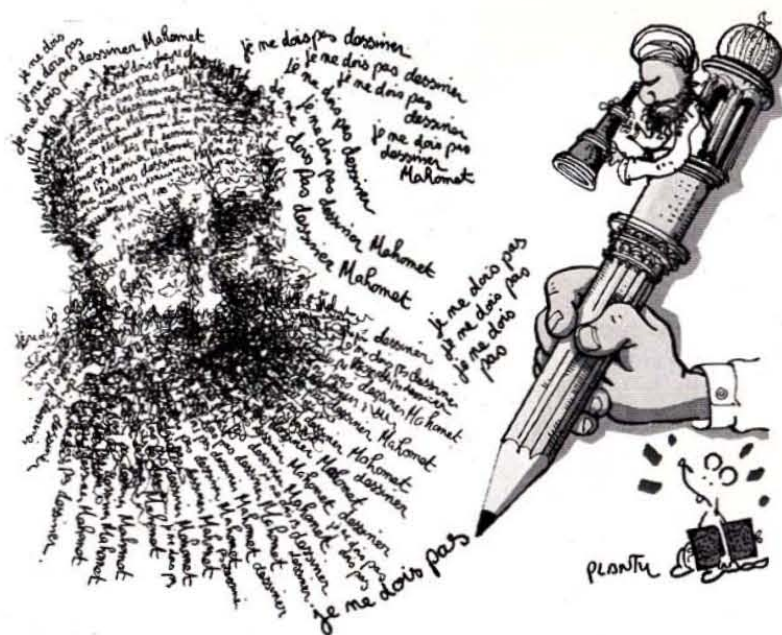


Figura 3

febbraio ed è opera del caricaturista storico di questo giornale, Planu (fig. 3). Con il linguaggio verbale il vignettista esprime il divieto e scrive tante volte, nel corsivo diligente dello scolaro punito, che non deve rappresentare Maometto; con il linguaggio visivo, invece, per quanto utilizzi materiale espressivo verbale, disegna la sagoma di Maometto e mostra l'impossibilità di non rappresentarlo, l'inevitabilità dell'infrazione del divieto, la condanna del disegnatore a doversi esprimere per disegni.

Il tramite tra le due vignette è la lettura foucaultiana del celebre "Ceci n'est pas une pipe" di Magritte (fig. 4). Secondo Michel Fou-



Figura 4

cault il quadro di Magritte altro non è che un calligramma disfatto. Il calligramma è per essenza tautologico: fa dire al testo ciò che il disegno rappresenta. Nello stesso tempo però persiste nel calligramma la separazione tra scrittura e immagine; quando vedo la figura, non leggo il testo; quando leggo il testo, la figura è svanita. Da questo deriva il "non è" della scritta: svela l'essenza paradossale del calligramma, la cui tautologia è soltanto apparente, e rivendica l'autonomia tra parola e immagine.

Perché il testo si disegni e tutti i suoi segni giustapposti formino una colomba, un fiore o un acquazzone, bisogna che lo sguardo si tenga distante da ogni possibile decifrazione; bisogna che le lettere rimangano punti, le frasi linee, i paragrafi superfici o masse – ali, steli, petali; bisogna che il testo non dica nulla al soggetto osservante, che è un voyeur e non un lettore. Non appena egli si mette a leggere, infatti, la forma si dissolve (FOUCAULT 1973, 31)

"Il testo" sempre secondo Foucault "rivendica la propria autonomia da ciò che nomina" (p. 33). La vignetta di Kroll è un calligramma disfatto in cui la referenzialità del linguaggio è negata due volte; la vignetta di Plantu è, a rigor di logica, un calligramma prima del disfacimento, la fase che precede la tautologia paradossale della pipa magrittiana. Qui però l'immagine è presente e, negando ciò che la parola nega, apre il testo alla vertigine del senso per emancipare definitivamente il disegno e il suo autore dal diktat normativo delle parole e delle interdizioni.

Non a caso, Plantu si serve di un espediente grafico tipico della tradizione araba che per secoli si è servita della calligrafia per superare il divieto di rappresentazione iconica. Per Abdelkebir Khatibi, il calligramma è proprio espressione di una "teoria radicale della scrittura" dato che "l'artista musulmano costruisce l'illusione di un oggetto (perché solo Dio crea) che può passare solo attraverso la scrittura" (KHATIBI 1974), perché è nella scrittura che tutto è contenuto. Per questo, l'esempio tipico della calligrafia araba è la *basmala* (o *bismalab*, *bismillab*). La *basmala* è la formula che apre tutti gli *hadith* e che può essere così tradotta: "Nel nome di Allah clemente e misericordioso". Gli stessi tratti di scrittura possono essere combinati diversamente per formare la figura di un frutto, di un uccello o di una tigre, per indicare che tutto il creato è emanazione del verbo divino (fig. 5). La calligrafia araba si serve soprattutto di frasi inneggianti alla grandezza di Allah e del profeta Maometto, spesso ripetute più volte, come nelle decorazioni e negli arabeschi delle moschee.



Figura 5

Poiché la preghiera musulmana è salmodiata, è del tutto naturale che anche la calligrafia ritrovi nelle sue composizioni il ritmo del muezzin. Il calamo scivola armoniosamente, il calligramma è un dono e l'esistenza si confonde con il mistero (PEIGNOT 1978, 18, tr. nostra)

La matita-minareto di Plantu simula dunque il calamo del calligrafo arabo, ma la ripetizione della stessa frase salmodiata si avvicina pericolosamente alla litania della preghiera, invertendone il senso: la deviazione repentina dalla tradizione posiziona la vignetta al confine sottile tra l'omaggio alla cultura araba e la sua parodia.

La doppia prospettiva foucaultiana entro cui può essere letta la vignetta di Plantu è visibile attraverso i due diversi simulacri dell'osservatore che sono rappresentati nel testo: uno è la figura del profeta, in cima alla matita come se stesse in cima a un minareto. Lo sguardo è direzionato non al centro della figura ma ai suoi margini⁷: cioè all'interdizione scritta. Il profeta "osserva l'interdizione" ma probabilmente non vede la propria immagine. La protesi visiva che usa, il binocolo, colma una distanza, o forse un difetto visivo, l'incapacità di saper vedere l'immagine nel suo complesso. L'immagine da parte sua è *ipermetrope* nel senso che i suoi versi trasbordano nella ripetizione ossessiva della stessa frase. Un difetto visivo si associa a un eccesso dell'oggetto osservato: lo sguardo del profeta sa leggere le scritture ma non l'immagine, alla *negligenza* (difetto di chi non legge) oppone quella che Régis Debray chiamerebbe la *negloptence*, difetto di chi per troppo leggere e scrivere trascura il visivo (DEBRAY 1992, 68).

L'altra figura di osservatore è quella del topo: i tratti che lo circondano nel linguaggio dei fumetti rappresentano convenzionalmente il turbamento di fronte a qualcosa, e manifestano dunque la sua paura. L'immagine del calligramma che forma la figura del pro-

feta ha dunque una sua efficacia rappresentata nel testo dal simulacro dell'osservatore spaventato. Il topo non è soltanto l'iscrizione nel testo dell'istanza osservatrice, ma è anche parte della firma dell'autore. Sia perché ha una cartella di disegni sotto il braccio, sia per analogia con altre vignette dello stesso Plantu che dissemina topi con fogli e matite al margine di molti suoi disegni. Istanza osservante e simulacro dell'enunciatore, il topo svolge dunque una notevole attività autocritica.

La forte coscienza autoriale dell'azione svolta attraverso questo disegno è dimostrata anche dal disegno della mano che impugna la matita. Inoltre, la frase scritta ripete un impegno iniziando con l'assunzione di responsabilità dell'io, "Je ne dois pas représenter...". Non c'è più nessun "ceci", è il soggetto enunciatore a farsi presente, disegnando la propria mano, indicandosi deitticamente e implicandosi nel discorso con il "je", rappresentandosi sotto forma caricaturale di topo.

La ripetizione del divieto però, nonostante l'assunzione di responsabilità del soggetto in prima persona, tende a far perdere senso al contenuto dell'interdizione stessa. La ripetizione moltiplica la ridondanza che già è insita nella forma tautologica del calligramma fino a quando il senso, che dalla ridondanza verbo-visiva dovrebbe essere rinforzato e arricchito, si perde in un'eco insignificante. Facendo il verso alla preghiera, la stessa frase è ripetuta come una litania, una musica incantatoria, con un ritmo ossessivo, "entra nella perdita, nel grado zero del significato" (BARTHES 1973, 56). La scrittura perde senso e resta solo l'immagine.

L'immagine del resto colma i vuoti lasciati dalla scrittura attraverso l'uso della *preterizione*. Sia in questa vignetta che nella precedente, si dice che non si vuole parlare di qualcosa, ma nominandola se ne parla. La preterizione infatti "dà maggior rilievo a quanto si dice per disteso con l'affermazione invece che non se ne vuole parlare"⁸. Non devo disegnare Maometto, e invece più ripeto che non devo farlo e più aumenta il desiderio di farlo, finché il desiderio non si concretizza in un'immagine. Nel dizionario di poetica e retorica, Henri Morier così definisce la preterizione o paralessi: "Più è potente il gesto che chiede all'immaginazione malata di distogliersi da un oggetto, più è potente la suggestione. È l'attrazione della camera segreta nel romanzo *noir* [...] e dato che l'assenza o l'astinenza fanno aumentare il desiderio, allo stesso modo la preterizione esalta i poteri dell'immaginazione" (MORIER 1981, 879, tr. nostra). La preterizione è perfida, continua Morier, e non bisognerebbe coltivarla: apre alle profondità dell'abisso.

Diventa chiaro allora che le vere immagini "diaboliche" nel senso etimologico del termine, cioè che colpiscono, e separano (immagine

e scrittura) sono queste ultime due vignette piuttosto che quelle, retoricamente nulle, che hanno provocato scontri e crisi diplomatiche.

La "diavoleria" del paradosso, l'indurre in tentazione della preterizione, suscitano reazioni emotivamente e cognitivamente più violente delle banali rappresentazioni di Maometto dello *Jylland Posten*. Se anche l'unica lettura possibile del calligramma non fosse che il delirio, "che ci permette di incorporarci alla trance in cui è perso l'universo" (PEIGNOT 1979, 19), sicuramente questo ci consentirebbe di costruire uno sguardo strabico, diabolico, teso nel tentativo di colmare l'illogico attraverso i poteri dell'immagine. Risolvere il paradosso significherebbe riuscire nell'operazione impossibile di abbracciare insieme immagine e scrittura, e con esse i due valori universali che non trovano conciliazione: la libertà d'espressione attraverso le immagini, e la tolleranza per chi, con idee lontane dalla nostra tradizione laica, segue le leggi scritte della religione.

Note

1. Nei giorni successivi alla crisi delle caricature, molti riportarono in auge la lezione di Samuel Huntington: per restare confinati all'Italia, per esempio, l'allora presidente del senato italiano Marcello Pera affermò "che noi non dobbiamo infiammare lo scontro di civiltà è saggezza politica, ma che dobbiamo ammainare sempre la bandiera dei nostri valori, questa non è lungimiranza politica" (GIANNINI 2006) così ribadendo il concetto espresso insieme a papa Ratzinger nel libro scritto a quattro mani *Senza radici*. "Scontro di civiltà" è tema caro anche a Magdi Allam, che sottolinea la presenza del nemico che si annida e cresce tra di noi "dai pulpiti delle moschee trasformate in centri di indottrinamento ideologico, che hanno promosso una strategia di sottomissione delle comunità immigrate musulmane sfruttando abilmente l'ingenuità e la collusione degli europei". (ALLAM 2006a). Per tutti coloro che sostengono che ci troviamo in fase di "scontro di civiltà" appare necessario rivendicare i caratteri della propria identità rinforzandone le radici e i valori fondativi, con particolare riferimento alla religione cristiana.
2. A questo proposito, cfr. SONTAG 2003.
3. La *sura* 112, quella del "puro monoteismo" elimina ogni possibilità di rappresentazione di Dio, recitando "Dio è uno. È impenetrabile. Non genera. Non è generato. Niente gli somiglia." è la *Sura* da sempre prescelta per sottolineare le differenze con la religione cristiana, che, credendo nell'incarnazione di Dio, permette anche la sua rappresentazione attraverso le immagini. Per approfondire questo problema dottrinario, rimandiamo a BEAUGE e CLEMENT (a cura di) 1995, BESANÇON 1994 e BOESPFLUG 2006.
4. A questo proposito, Jean-François Clément raccoglie un corpus di *hadith* che spiegano l'esegesi aniconista della teologia musulmana. In uno di questi si dice: "Sia maledetto chi dipingerà un essere vivente. Nel giorno del giudizio, i personaggi da lui rappresentati

usciranno dalle tombe e si raccoglieranno intorno a lui per chiedergli un'anima. Allora quest'uomo, incapace di dare la vita a una sua opera, brucerà nelle fiamme eterne" (cit. in CLÉMENT 1995, 17, *tr. nostra*). L'interpretazione di questi *badith*, e dunque la possibilità della punizione dell'artista anche in vita prima che nell'aldilà, è però relativa alle leggi locali: per esempio gli Sciiti iraniani tendono a essere molto tolleranti con ogni forma di rappresentazione, mentre più rigidi sono i Wahabiti dell'Arabia Saudita e i Sunniti (BOESPLUG 2006, 49).

5. Il dossier è visibile, in Arabo, all'indirizzo <http://web.politiken.dk/media/pdf/5679.PDF>. Ringrazio per la traduzione Ziad Tawfik.
6. Cfr. a questo proposito BOEHM (1994, 53) che dopo aver rilevato il paradosso e l'autoriflessività in alcune opere di Magritte e Delaunay, ribadisce il concetto secondo cui "la negazione è il presupposto di ogni fenomeno figurativo".
7. Tralasciamo in questa sede l'importanza che hanno i margini nella tradizione della calligrafia araba. Rimandiamo al capitolo a essi dedicato in MARCHAND 2002.
8. La definizione è del dizionario UTET alla voce "preterizione".

Riferimenti bibliografici

- ALLAM, Magdi
 2006a *L'Occidente ha un nemico in casa: la paura*, in *Il Corriere della Sera*, 3 febbraio.
 2006b *Vignetta su Maometto: l'oltraggio e la libertà* in *Il Corriere della Sera*, 16 aprile.
- BARTHES, Roland
 1973 *Le plaisir du texte*. Seuil, Paris.
- BEAUGÉ, Gilbert, CLÉMENT, Jean-François (a cura di)
 1995 *L'image dans le monde arabe*, CNRS Editions, Paris.
- BESANÇON, Alain
 1994 *L'image interdite: une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Gallimard, Paris.
- BLUITGEN, Kaare
 2005 *Dyb angst for kritik af islam*, in *Politiken*, 17 settembre.
- BOEHM, Gottfried
 1994 *Was ist ein Bild?* Fink Verlag, München. (tr. it. *La questione delle immagini*, in *Immagine e Scrittura*, a cura di G. Di Monte, Meltemi, Roma, 2006).
- BOESPLUG, François
 2006 *Caricaturer Dieu? Pouvoirs et dangers de l'image*, Bayard, Paris.
- DANIEL, Jean
 2006 *Une frivolité tragique*, in *Le Nouvel Observateur*, 2 febbraio.
- DEBRAY, Régis
 1992 *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Paris.
- FOUCAULT, Michel
 1973 *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Paris (tr. it. *Questo non è una pipa*, Studio Editoriale, Milano, 1988).
- GALIMBERTI, Umberto
 2006 *Ma il sacro esige rispetto assoluto*, in *La Repubblica*, 6 febbraio.
- GIANNINI, Massimo
 2006 *Pera: Ma ai paesi islamici chiedo parità per i Cristiani*, in *La Repubblica*, 5 febbraio.

- KHATIBI, Abdelkebir
 1974 *La blessure du nom propre*, Denoël, Paris.
- KHATIBI, Abdelkebir, SIJELMASSI, Mohamed
 1976 *L'art calligraphique de l'islam*, Chêne, Paris.
- MARCHAND, Valère-Marie
 2002 *Les ouvriers du signe. Calligraphie en culture musulmane*, ACR, Paris.
- MORIER, Henri
 1981 *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris.
- PEIGNOT, Jérôme
 1978 *Du Calligramme*, Chêne, Paris.
- PLANTU
 2006 *Je ne dois pas dessiner*, Seuil, Paris.
- ROSE, Flemming
 2005 *Muhammeds mange ansigter*, in *Jylland Posten*, 30 settembre.
- STOICHITA, Victor
 1993 *L'instauration du tableau*, Klincksieck, Paris. (tr. it. *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano, 1998).
- SONTAG, Susan
 2003 *Regarding the pain of Others*, Farrar, New York.
- TINCQ, Henri
 2006 *Mahomet: le choc des ignorances*, in *Le Monde*, 11 febbraio.