

UCLA

Litterae Caelestes

Title

Circa gli alfabeti figurati sui metalli islamici medioevali

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2t5428d2>

Journal

Litterae Caelestes, 1(1)

ISSN

1825-9189

Author

Bernardini, Michele

Publication Date

2005-05-01

Peer reviewed



Circa gli alfabeti figurati sui metalli islamici medioevali

Michele Bernardini

Debbo soltanto manifestarvi alcun che intorno alla generazione delle alfabetiche note, le quali, cominciando fazione per eleganti forme di cufica scuola, alzano gli estremi loro ad acconciare tra via un'ordinato legamento e un ben disposto intreccio, poi da ultimo in umane testiciole assommando s'impersonano. Le quali non crediate mica inventate da' moslemici maestri con capricciosa e fantastica immaginazione; ma pensar vi è d'uopo che, sendo colmo di simbolismo il bel vaso, anco le fogge degli elementi al cifrato senno ritor-nino. Certo non disconoscete che Maometto giù di cielo facea discendere la sua legge: sape-te altresì che le imprentate loro immagini, tolte dalle alte sfere e parlanti divini attributi, hanno umani sembianti; v'è dunque mestieri il credere che que' volti e quelle intrecciature a' mistici loro concetti, dispiegativi in parte ne' talismanici convenienti, s'abbiano a rap-piccar senza meno. Le quali faccende, a religiosa e divina qualità pertenesi, ne danno buona ragion del perchè, nemici i musulmani di figurate rappresentanze, n'abbiano si spessamente compiuti i vasi, i piatti, le tazzuole e gli arnesi senza farsene trasgression nè peccato.¹

1. Scrivendo questo passaggio a commento delle iscrizioni del c.d. “Vaso del Rota” (Fig. 1), una brocca in bronzo oggi conservata nel British Museum di Londra (Inv. OA 1848.8–52), Michelangelo Lanci, promotore nel XIX secolo di una consistente tradizione di studi sulla scrittura araba, sembrava aver intuito alcuni dei punti fondamentali che qui si intendono riprendere. A distanza di più di un secolo Adolph Grohmann usò il lavoro di Lanci come *incipit* di un suo articolo che reintroduceva il tema delle scritture figurate nell'arte islamica del metallo, dando vita a un intenso ma breve periodo di ricerche su un tema che merita oggi ulteriori supplementi d'indagine.²

Oltre a Grohmann, tra coloro che si dedicarono allo studio dell'alfabeto figurato, Vera A. Kračkovskaja, David Storm Rice e Richard Ettinghausen³ produssero tra gli anni '30 e i '50 un certo numero di studi sui metalli con iscrizioni figurate che, fatta eccezione per esemplari di più recente scoperta o acquisizione museale — similari agli esemplari già considerati da quegli storici dell'arte —, fungono anche da suffi-

ciente repertorio per questa indagine ulteriore. Secondo una prassi catalogatoria tipica negli studi storici artistici di quei lavori pionieristici, pur

¹ LANCI 1845–46, II, pp. 63–64.

² GROHMANN 1955–56.

³ KRATCHKOVSKAYA 1939; RICE 1955, pp. 21–33; ETTINGHAUSEN 1957; vedi anche BAER 1983, pp. 187–218; Per ulteriori riferimenti bibliografici BERNARDINI, 1991.



segnalando gli esemplari, gli studiosi non hanno in definitiva tentato un'analisi delle motivazioni sottostanti alla nascita di tale scrittura. Al di là dell'eventuale derivazione da modelli estranei all'arte islamica, andrà notata la disattenzione per una vasta letteratura di epoca già assai remota, spaziante dalla creazione lirica in senso stretto sino all'elaborazione teorica del codice scrittorio. Inoltre la scrittura figurata non è stata posta in relazione con la complessa discussione che si è sviluppata nell'Islam classico relativamente all'antropomorfismo e per conseguenza a fenomeni più tardi, ma emblematici, di trasposizione sul materiale librario: è il caso principalmente della discussione sulla "scienza delle lettere" (*ilm al-ḥurūf*) che proprio in un'epoca definita classica dell'Islam (i secoli del califfato, in particolare di quello abbaside VIII–XIII), conobbe una sua fortunata stagione, portando a evoluzioni di tipo mistico-teologico che, sebbene ormai lontane dalle lettere figurate dei più arcaici metalli islamici, sembrano aver riproposto la questione del valore figurativo delle scritture, arrivando a determinare una dottrina che ebbe nel movimento ḥurufita e nella sua gemmazione anatolica costituita dal bektascismo le sue ultime propaggini. In uno studio recente di Angelo Michele Piemontese destinato al canone persiano,⁴ il tema ritorna imponendo decisamente una riconsiderazione delle scritture su metallo e un loro inserimento nella più consistente tradizione teorica relativa alla scrittura araba nella sua accezione persiana.

Infine, un'altra questione rilevante è quella delle ragioni dell'assenza di questa tipologia epigrafica nell'arte libraria selgiuchide, per altro studiata a sua volta come modello — piuttosto che punto di arrivo — degli ornati presenti negli oggetti metallici.⁵ In tal senso andrà notata una differenza sostanziale con le tradizioni occidentali e quelle armena e bizantina che invece vuoi in forma di iniziale figurata, vuoi in forma di veri e propri alfabeti fecero ampio impiego di scritture animate.



Fig. 1. Iscrizione figurata del Vaso Rota, da LANCI 1845–46, III, Tav. XXIX.

2. Volendo riprendere la questione, è necessario riconsiderare quanto affermato da Adolf Grohmann e David Storm Rice.⁶ Rice notò quanto fino al XII secolo si assista sia in contesto egiziano che khorasanico transoxiano a una deliberata intenzione di sfruttare la "grande flessibilità" nell'uso della scrittura araba introducendo elementi vegetomorfi che

⁴ PIEMONTESE 2000.

⁵ ALLAN 1994.

⁶ RICE 1955, pp. 21–33.



portarono presto a un arricchimento del patrimonio epigrafico. Tuttavia solo nel XII secolo la scrittura acquisì tratti nuovi che includevano l'introduzione di una figura umana e ciò in coincidenza con l'adozione nel repertorio della scrittura *nashī*, ovvero di un tipo di corsivo che rapidamente si affiancò al *ductus* cufico più monumentale e perciò meno soggetto a trasformazioni.⁷

La nascita di uno "stile" antropomorfo o figurato, seguì modalità diverse e come s'è detto viene ricondotto inizialmente all'arte libraria non islamica, l'armena e l'ebraica in primo luogo, dove la scrittura poteva assumere tratti figurativi vuoi nelle iniziali, vuoi in interi segmenti scrittori.⁸ Ma non sono mancati i riferimenti a testimonianze scritte presenti in altre tecniche, come già sottolineato da Richard Ettinghausen⁹ che notò l'evoluzione in senso zoomorfo della scrittura cufica sulla ceramica, già in esemplari del X secolo, ampliando la portata delle constatazioni di Rice. Tracce di questo zoomorfismo arcaico sarebbero entrate a far parte anche della metallistica samanide, dove compaiono lettere dotate di occhi simili a uccelli.¹⁰

Le tre modalità di questa scrittura individuate da Rice per il metallo, ovvero la "scrittura animata" caratterizzata da un corpo che occupa tutto lo spazio della lettera; la "scrittura sormontata da teste umane", ovvero caratterizzata da una testa in cima alle *hastae*; e la "scrittura zoomorfa",¹¹ attestano della ricchezza di un lessico figurativo che sembrò comunque fin dalla sua prima apparizione superare presunti modelli ispiratori.

La comprensione di un simile fenomeno, può essere facilitata anche riprendendo alcune considerazioni di tipo storico prodotte dagli studiosi relativamente ad alcuni oggetti molto significativi di questo periodo. È il caso certamente del cosiddetto Secchiello Bobrinsky, conservato nel museo del Hermitage (CA 12687) e spesso individuato come uno dei primi esemplari realizzati per una committenza non di corte, ovvero per un mercante, nel 1163 a Herāt una delle città principali del Khorasan storico (oggi Afghanistan; Fig. 2).¹² Quell'esemplare rappresenta una delle prime manifestazioni di un'estensione dello spettro sociale della committenza e il

⁷ RICE 1955, p. 22, ripropone un caso già a suo tempo da lui studiato, quello del Corano di Ibn al-Bawwāb, presso la Chester Beatty Library di Dublino che rappresenta uno dei primi esempi di scrittura corsiva per testi del genere (Cfr. anche RICE 1954).

⁸ CADEI 1991; vedi anche GROHMANN 1955-56.

⁹ ETTINGHAUSEN 1957, p. 357.

¹⁰ BAER 1983, p. 203, fa riferimento a una "scrittura ornitomorfa", di cui menziona un

esemplare in bronzo samanide, conservato presso il Metropolitan Museum di New York, (inv. 1973.338.9) in cui compaiono delle lettere dotate di "occhi" e dalla forma vagamente ornitomorfa.

¹¹ RICE 1955, p. 22.

¹² ETTINGHAUSEN 1943a.

¹³ GRABAR 1970, ha giustamente individuato nelle *Maqāmāt* la testimonianza dell'allargamento della committenza a classi estranee alla nobiltà.

suo studio in tal senso va associato alla più generale partecipazione di un contesto "borghese" alla produzione artistica, includente anche la produzione libraria, in particolare le *Maqāmāt* di al-Ḥarīrī, appunto segnalate come estranee al contesto di corte per i temi iconografici prodotti e forse anche per la committenza che li fece apprestare.¹³



Fig. 2. Iscrizione dal Secchiello Bobrinsky, da Ettinghausen 1957.

Da quell'oggetto precursore si viene a formare un'evoluzione naturale del processo creativo che caratterizza la breve stagione della scrittura figurata su metallo e, pur in forma sintetica, segnaliamo qui le fasi successive del procedere di questa tradizione espressiva: essa compare in un portapenne realizzato a Marv (altra città del Khorasan, storico, od. Turkmenistan), oggi nella Freer Gallery of Art (Washington Freer Gallery of Art, nr. 36.7) in cui la stessa firma dell'artigiano, Šādī, è composta con lettere figurate. La data suggerita dagli studiosi è il 1210.¹⁴ Le collezioni italiane, annoverano alcuni importanti esemplari decorati con scritte figurate: tale è una coppa in Bronzo con iscrizione ageminata in argento conservata a Napoli presso il Museo di Capodimonte (inv. n. 112114), databile tra i secoli XII e XIII e firmata da Ḥalaf b. al-Julākī, caratterizzata da una fascia epigrafica in scrittura *nashī* in cui le lettere sono sormontate da teste umane.¹⁵ Allo stesso periodo è attribuita una splendida brocca anch'essa khorasanica — analoga per tipologia alla Brocca “Rota” — conservata nella Galleria Estense a Modena (inv. nr. 6921), in cui su vari registri compaiono iscrizioni figurate vuoi in caratteri *nashī*, vuoi in cufica.¹⁶

I due oggetti più rappresentativi comunque, sul piano non solo della scrittura, questa volta “animata”, ma anche del repertorio iconografico che ad essa associano, sono il “Vaso Vescovali”,

oggi nel British Museum of Art di Londra (inv. n. OA 1950-7-2511) e la celebre “Wade Cup” conservata a Cleveland presso il Museum of Art (inv. 1944-485). Il primo oggetto-

¹⁴ AGA OGLU 1943; RICE 1955 ETTINGHAUSEN 1957, p. 357; ATIL, CHASE, JETT 1985, pp. 102-110.

¹⁵ LETTIERI 1839; RICE 1955, fig. 27; SCERRATO 1966, p. 63; *Arte islamica a Napoli*, pp. 2-3, nr. 2; *Eredità dell'Islam*, p. 237, nr. 126.

¹⁶ SCERRATO 1966, p. 63; BER-

NARDINI 1991, p. 382; *Eredità dell'Islam*, pp. 234-236, nr. 125. Questa tipologia di oggetto metallico fa parte di una consistente famiglia, il cui più antico esemplare risalirebbe al 1181 (Brocca conservata presso il Museo di Tbilisi, GJUZALIAN 1968).



to, di produzione khorasanica e datato 1170–1220 ed è caratterizzato da una forma analoga all’esemplare napoletano sopra citato. Reca sul piede un’iscrizione con aste sormontate da testine umane. Quanto alla “Wade Cup” realizzata tra il 1220 e il 1225, essa segna l’estrema evoluzione della tradizione scrittoria figurata, utilizzando diverse forme di scrittura: quella con teste umane, quella “zoomorfa” e quella “animata”. L’epigrafe principale, in cui è raffigurata una scena di combattimento o di caccia, è di assai complessa lettura e bisogna rendere merito a Rice della sua particolare sagacia nel percepire un ductus in ciò che appare a un’indagine non approfondita solo come un unico fregio figurativo (Fig. 3).¹⁷



Fig. 3. Iscrizione figurata dalla “Wade Cup”, da Rice 1955.

Gli studiosi hanno notato come a partire dal XIII secolo, la scrittura figurata scompare progressivamente dagli oggetti metallici. Considerando l’area di produzione ristretta d’origine di questo tipo di scrittura va sottolineato il fatto che a differenza di altre tecniche decorative e epigrafiche ampiamente esportate nella metallistica prodotta altrove, la scrittura figurata ebbe un successo limitato fuori dalla regione in cui fu presumibilmente concepita. Essa appare ad esempio in un tamburo in bronzo di produzione dubbia, conservato presso il Museo di Arte turca di Istanbul (Inv. 2832), che, considerato artuqide dalla letteratura specialistica, in particolare quella turca,¹⁸ sembrerebbe invece khorasanico, come è stato ipotizzato in altre sedi.¹⁹ In questo oggetto viene riprodotta la scrittura con le *hastae* sormontate da teste umane.

La moda della scrittura “animata”, si ripropone comunque altrove, talvolta in forme pseudo epigrafiche, come nella celebre Brocca “Blacas” datata 1232 e prodotta a Mossul (British Museum, inv. Nr. 66.12–69.61), dove proprio una pseudo-iscrizione figurata potrebbe attestare della più volte menzionata fuga di artefici dal Khorasan verso Occidente all’indomani dell’invasione mongola ed eventualmente dell’imitazione imperfetta dei modelli che questi artefici portavano con sé.²⁰

Un impiego più coerente di questa tecnica decorativa è attestato in altri manufatti del Vicino Oriente, come è il caso della metallistica ayyubide. La comparsa nella cosiddetta “Coppa di Fano”, conservata al Cabinet des Medailles di Parigi (inv.

Chabouillet, nr. 3192; metà sec. XIII), di uno dei rappresentanti più significativi di scrittura

¹⁷ RICE 1955; ETTINGHAUSEN 1957; SCERRATO 1966; BERNARDINI 1991.

¹⁹ KÜHNEL 1972, pp. 23, fig. 21.

¹⁸ *Anadolu Medeniyetleri* 1983, nr. D. 125, p. 68, tav. tra le pp. 12–13.

²⁰ RICE 1957, pp. 284–285. Sulla brocca “Blacas” vedi HAGEDORN 1992.



figurata (Fig. 4), indica l'introduzione di una vera e propria maniera ma anticipa anche un declino definitivo quanto inesorabile della modalità espressiva. Così dicasi per i pochi metalli del primo periodo mamelucco — anch'essi ispirati alla tradizione orientale — che precedono la scomparsa definitiva della tecnica sia nell'Oriente sia nell'Occidente musulmano.²¹



Fig. 4a. Pseudo-inscrizione nella "Brocca Blacas", da Rice 1955.



Fig. 4b. Iscrizione dalla "Coppa di Fano", da Rice 1955.

Le ragioni della sparizione della scrittura figurata e dunque del ritorno a uno stile epigrafico sobrio e protocollare, improntato alla fortuna della scrittura monumentale *tulut* in epoca mamelucca, con evidenti riferimenti all'epigrafia monumentale, sembrerebbe derivare da un più complessivo rifiuto di parte dell'eclittismo selgiuchide.²² Sul versante mongolo invece, la pur consistente continuità nella produzione artistica di temi e tecniche peculiari del periodo selgiuchide, vide in buona sostanza, l'esclusione materiale di questa manifestazione importante dell'arte islamica.

La tradizione scrittoria figurativa ebbe comunque, insieme a quella ebraica e bizantina, una probabile influenza "di ritorno" sugli alfabeti figurati d'occidente. Sembrerebbe infatti che al pari dell'acquisizione di numerosi elementi pertinenti alla calligrafia²³ essa possa essere penetrata in Italia e se ne potrebbe vedere l'influsso in manoscritti ancora assai problematici, come il cosiddetto taccuino di Giovannino de Grassi (sec. XIV; Bergamo Bibl. Civ. A. Mai, Delta, VII, 14), in cui entro lettere gotiche minute, compaiono complesse figurazioni umane.²⁴ Se è difficile stabilire come questa influen-

²¹ RICE 1955, p. 32.

²² BERNARDINI, 1992, p. 789.

²³ FONTANA 1995; 2002.

²⁴ CADEI 1991, p. 379.



za sia giunta nell'arte lombarda, va però ricordato che l'epigrafia del metallo islamico costituì un modello impiegato largamente e talvolta con espliciti riferimenti anche alla tecnica dell'agemina in Occidente, vedi ad es. la quattrocentesca riproduzione di una fascia epigrafica araba in una vetrata della chiesa della SS. Annunziata a Firenze²⁵ decisamente tratta dal repertorio mamelucco. Nel caso del taccuino detto di Giovannino de Grassi, si tratta certamente di un'ipotesi, ma proprio il repertorio lì miniato consistente in «scene di corteggiamento, gelosia, duello, lotta cui partecipano umani, animali, esseri favolosi incastrati senza discontinuità uno sull'altro, di modo che la sostituzione della figurazione alla lettera è totale»,²⁶ fanno pensare a un'eventuale acquisizione esotica, magari indiretta, da artisti boemi influenzati da modelli francesi come è stato affermato.²⁷

3. Un fenomeno che anticipa e si sviluppa in parallelo alla scrittura figurata, è quello dell'uso da parte dei poeti d'immagini che fanno un largo ricorso al carattere “figurativo” delle lettere. Durante il governo del Khorasan da parte dei Ghaznavidi (X–XI secc.), diversi autori affinano questo repertorio che poi in epoca selgiuchide viene ripreso sistematicamente per cristallizzarsi in un insieme di motivi ricorrenti in tutta la creazione letteraria posteriore. Le lettere assumono fattezze fisionomiche, e diventano — insieme ad altri usi simbolici — strumenti per produrre metafore relative ai lineamenti, alla postura, all'età della figura umana.

Nāṣer-Ḥosrow, poeta khorasanico nato agli inizi dell'XI secolo e morto nel 1072, a Yumgān (od. Afghanistan)²⁸ così descrive la figura dell'amato in un'appassionata *qaṣīde*, in cui la forma dritta dell'*alef* (ا), si contrappone alla curva della *nūn* (ن). Interessante anche in questo verso il riferimento all'argento, associato al colore chiaro della giovane carnagione, contrapposto all'oro dell'età matura: in queste allusioni si potrebbe, ritrovare tra le righe, anche un riferimento ai metalli pregiati impiegati per l'agemina, appunto l'oro e l'argento, che insieme al rame caratterizzavano molti manufatti con iscrizioni a caratteri figurati.

zenhār zann mabar ke ḥonīn meskīn / andar ferāq-e zolfak-e moškīn-am
yā z-āndoh-o ḡam-e alef ī sīmīn / īdūn ḥonīn ḥū nūn ī zarīn-am

Attento, non sospettare che io sia così sofferente per la separazione dalla ciocca muschiata,
 O che triste e addolorato per un'*alef* (ا) d'argento, io sia tale e quale a una aurea *nūn* (ن)

Nello stesso *dīvān*, troviamo altre menzioni dell'*alef*, talvolta associata ad altre lettere dell'alfabeto, come la *dāl* (د). Il riferimento è qui all'invecchiamento del corpo

²⁵ BERNARDINI 1999.

²⁶ CADEI 1991, p. 379.

²⁷ KURTH 1912.

²⁸ NAṢER-E ḤOSROW 1992; *qaṣīde* 20, p. 134.



che si incurva con l'età divenendo appunto come una *dāl*, ragion per cui le vesti toccano terra:²⁹

emsāl bīfozūd to-rā dāman-e pīšīn / zīrā ke alef budī va emsāl cū dāl ī

Quest'anno ti è cresciuta la veste innanzi, poiché eri *alef* (ا) e ora sei come una *dāl* (ذ)

La bellezza può essere caratterizzata dalla statura e dal ricciolo, quest'ultimo paragonato a una *jīm* (ج) una lettera con forti valenze iconografiche (l'ansa della "ciocca" racchiude il neo, punto o "granello", anch'esso da associarsi a punto di scrittura). Tale appare in un verso del *Laylī* o *Majnūn*, del poeta selgiuchide *Nezāmī* di Ganjé (inizi del sec. XIII), in cui è descritta una particolare bellezza, resa tale anche dall'analogia tra la bocca e la lettera *mīm* (م) che evoca un anello minuto sul quale poggia un dito sbarazzino. In questo caso il verso fornisce un'indicazione riassuntiva del vocabolario iconografico che l'alfabeto può fornire:³⁰

zolf-e siyah-aš be-šakl-e jīmī / qadd-aš čū alef dehan čū mīm ī

Era la sua nera ciocca in forma di *jīm* (ج) la sua statura *alef* (ا), la bocca come una *mīm* (م)

Questi ultimi versi ricordano alcuni modi di dire impiegati in persiano, come ad es. *qad-e alef čū mīm kardan* «To hang the head in a contemplative posture». ³¹ Il ricciolo "*jīm*" colpiva già l'immaginazione dei poeti ghaznavidi come attesta questo verso di Farroḥī Sīstānī autore dell'XI secolo che rende l'idea dell'intera folta capigliatura della figura descritta:³²

zolf-e to sīm-e to az dozd negah l'āhad dāšt / be-ḥam-o pič bar afkande čū jīm andar jīm

A preservare il tuo argento dai ladri sarà la tua ciocca, disposta ansa su ansa come *jīm* entro *jīm*

Più tardi l'immagine dell'*alef* verrà ripresa da Sa'dī di Šīrāz (prima metà del sec. XIII) nelle sue *hazalīyāt* (facetiae); non mancando un suo verso di alludere alla scrittura *ḡobār*, "polvere", scrittura minuta, qui impiegata con un doppio senso in cui la curvatura del volto ovale dell'amato, caratterizzata dalla peluria, è simile appunto a scrittura, *Ḥaṭṭ* (linea, scrittura, margine), che come ci informa Steingass è anche l'apparizione di una giovane barba, o lanugine sul contorno del viso (*ḥaṭṭ bar āvardan*; *ḥaṭṭ bordan*).³³ Essa si contrappone significativamente all'*alef*, paragonata all'ago che allude alla statura dei bei giovani:³⁴

²⁹ Ibid., *qašīde* 21, p. 43.

³⁰ NEZĀMĪ GANJAVĪ 1954, p. 182.

³¹ STEINGASS 1984, p. 956.

³² FARROḤĪ SĪSTĀNĪ 1957, nr. 123, p. 243.

³³ STEINGASS 1984, p. 465.

³⁴ SA'DĪ ŠĪRĀZĪ 1939, p. 403.



man ḥaṭṭ-e ḡobār dūst dāram / na har alef-e javāldūzī

Amo il vellutato contorno del volto (*ḥaṭṭ-e ḡobār*) non qualsiasi *alef* da materassaio.

Questa breve selezione, esemplificativa di un vasto repertorio che continuerà ad avere successo a lungo nella poesia posteriore, dà un'idea tangibile di come le lettere venivano “considerate”, di certo ritroviamo in quelle *hastae* sormontate da teste umane, la stessa concezione che vuole nei versi la figura dell'amato leggiadramente sveltante e l'evoluzione — consistente nell'adozione dell'alfabeto “animato” — potrebbe rappresentare semplicemente un “salto di qualità”, in una sorta di alfabeto immaginario mentale.

Un alfabeto che non era esente dalla considerazione dei filosofi. Tra i primi a dare rilievo a questa dottrina, va segnalata la figura dell'alchimista Jābir ibn Hayyān, che nella sua teoria della “scienza della bilancia”, attribuì alla “bilancia delle lettere” la superiorità rispetto alle altre “bilance” (intelletto, anima, natura forma, sfere, astri, le quattro nature, gli animali, le piante e i minerali).³⁵ Tale percezione cosmologica delle lettere si ritrova in altre opere di certa dottrina ismailita, come nell'*Enciclopedia* degli *Iḥwān al-Ṣafā'*, “I Fratelli della Purità” (sec. X), in cui la forma stessa delle lettere è oggetto di specifica considerazione conducendo a un'analisi della calligrafia che si basa sulla contrapposizione della linea retta e della curva, simboleggianti la prima l'intelletto (*ʿaql*) la seconda l'anima (*nafs*): l'esempio preso in considerazione è quello delle prime due lettere dell'alfabeto arabo l'*alef* (ا) e la *ba* (ب). La prima, specificano gli *Iḥwān*, è nel campo animale, l'uomo eretto (ا), la seconda l'animale “curvo” (ب).³⁶ Per altro la dottrina degli *Iḥwān*, tende a rintracciare l'origine delle lettere, notando uno specialismo indiano nella loro costruzione — «Adamo, uscito dal Paradiso finì in India» — che sarebbe consistito nel passare da 9 lettere «come i cieli» a una moltiplicazione delle lettere dell'alfabeto.³⁷

La figura di Adamo occupa un certo spazio nella dottrina delle lettere medioevale islamica e più in generale, essa acquisisce un peso in quel processo che porterà Muḥammad a chiudere il ciclo profetico, proprio proponendo il modello archetipale coranico, che «ha il suo archetipo nella Tavola Custodita (*lawḥ mahfūz*)», alla base dell'inimitabilità del testo sacro dell'Islam.³⁸ A questo proposito ha scritto Angelo Michele Piemontese: «Per ortodossia musulmana, previe dispute teologiche e sconfitte di razionalismi, il Corano è lastra celeste, *kheirographon* in creato *ab eterno*, stante presso Dio, anche se questo dogma offusca, così, la pretesa unità divina intangibile e perfetta (dogma primario del *tawḥīd*), perno e vanto dell'idea di Islam».³⁹

L'assolutismo della sacralità del libro, creò perciò forse l'impedimento a perpetuare le forme scritte figurate, sul supporto librario. Ciò potrebbe spiegare la titubanza della mancata uscita in epoca selgiuchide, della tecnica scrittoria dall'ambito circoscritto del

³⁵ KRAUS 1942-3, II, p. 187.

³⁶ BAUSANI 1978, pp. 190-191.

³⁷ Ibid., p. 192.

³⁸ ARCHETTI MAESTRI 1992, p. 79.

³⁹ PIEMONTESE 1982, p. 28.



metallo. E i casi già menzionati di presenza — e si tratta spesso di monogrammi augurali quali *baraka* “la benedizione [sia sul possessore] — di scrittura figurata nella ceramica, riflettono una tendenza, destinata a sparizione in questa specifica modalità, di zoomorfizzazione quasi naturale nel *ductus* che contempla, stando sempre a Piemontese, precise caratteristiche amuletico–talismaniche, più o meno inconsciamente naturali nell’intento di chi scriveva nell’Islam più remoto.

4. L’epoca selgiuchide comunque sembra aver favorito le intenzioni figurative degli artisti, o piuttosto non aver ostacolato una certa esuberanza figurativa che travalicava dogmi già sanciti nel novero delle discussioni accese sull’antropomorfismo che avevano visto opporre un’ortodossia ancora vitale, a movimenti come quello muʿtazilita nella discussione sull’antropomorfismo.⁴⁰ Se, il carattere *nashī*, “canonizzato” da Ibn Muqla (X sec.) e perfezionato da Ibn al-Bawwāb (m. 1022) attraverso l’introduzione dei principi proporzionali basati sul cerchio entro il quale si iscrivono le lettere, definite a loro volta dall’unità di misura costituita dal punto, inteso come segno quadrangolare di calamo,⁴¹ era entrato a far parte del repertorio epigrafico corrente nella metallistica, va anche notato che gli aspetti teorici della scrittura erano diventati requisiti importanti, immettendosi nel complesso apparato degli “specchi per principi”, un genere assai in voga al tempo.

È sicuramente il caso di un prezioso capitolo che lo storico Abū Bakr Najmoddīn Moḥammad Rāvandī, introduce nella sua cronaca della dinastia selgiuchide, il *Rāhat ol-ṣodūr o āyat ol-ṣorūr*, scritta agli inizi del XIII secolo durante il crollo dei “Grandi Selgiuchidi” di Persia e poi dedicata al sovrano d’Anatolia, Giyāsoddīn Kayḥosrow (1204).⁴² L’autore, come si vedrà, non manca di portare riferimenti a tratti teorici come quelli elaborati nella *Enciclopedia dei Fratelli della Purità*,⁴³ ma, anche di riprendere il lavoro canonizzatore di Ibn Muqla, riunendo insieme in definitiva aspetti di carattere filosofico dogmatico, con altri di tipo più tecnico, quelli pertinenti al *ḥatt-e manṣūb*, “scrittura correlativa” ovvero proporzionata, «in base alla norma della “proporzione; correlazione” (*tanāsub*), sanzione degli *Elementa* di Euclide in applicazione calligrafica».⁴⁴

Dopo una attenta disamina dei numeri nella scrittura araba, Rāvandī passa a trattare l’alfabeto analizzandone i grafemi caso per caso: ne ricaviamo qui degli estratti utili a comprendere il carattere “animato” di alcuni grafemi, tralasciando le lettere in cui essi non appaiono e le varie proporzioni che vengono indicate nel testo. «*Alef* (ا), Su questa lettera si è detto molto. I grandi asseriscono che la sua taglia è quella di

⁴⁰ HADDAD 1982; vedi l’introduzione a QASIM B. IBRAHIM AL-RASSI 1996.

⁴¹ HUART 1972, pp. 74–76.

⁴² RĀVANDĪ 1921, per il capitolo sulla scrittura, pp. 437–447.

⁴³ Si veda ad esempio l’idea degli indiani come precursori scopritori delle 9 lettere primordiali, *roqūm-e estīfāʾ* (lettere prioritarie), Ibid. pp. 437–438.

⁴⁴ PIEMONTESE 2000, p. 114.



un uomo in posizione eretta, leggermente curvo sul dorso che guarda i propri piedi [...]». ⁴⁵ La lettera *bā* (ب) è paragonata all'*alef*, solo che è distesa «è più bella se è come una mazza di polo». ⁴⁶ Se la *tā* (ت) e la *ṣā* (ث) sono sostanzialmente uguali alla *bā*, la *jīm* (ج) ha un petto (*sīne*). ⁴⁷ La lettera *sīn* (س) invece ha i denti che «secondo alcuni ricordano i denti di una sega (*arre*)». ⁴⁸ La lettera *ʿayn* (ع), può essere scritta in vari modi uno dei quali è simile a un ferro di cavallo (*ʿayn-e naʿlī*) perché i suoi margini vanno all'incontro, ma anche a “bocca di leone” (*fām al-asadī*) in tal caso «se il suo capo ha fattezze di leone il tuo *ʿayn* (anche ar. “occhio”, *ʿayn-e to*) s’addice alla sua bocca!». ⁴⁹ Anche la *hā* (ه) ha diversi modi di scrittura: se è *do ʿešme* (ovvero a due anelli) «la dicono a “orecchio d’elefante” (*gūš-e pīl*)». ⁵⁰

Le immagini riprese da *Rāvandī*, non sono certo tutte originali e il fatto che per le lettere si usi termini come testa (capo; *sar*) o petto (*sīne*), fa parte di una consolidata convenzione descrittiva. Tuttavia proprio le definizioni che l’autore riporta a proposito di alcune lettere sono significative di una percezione diffusa. L'*alef*, ad esempio, è paradigma scrittorio dell’essere umano, in età giovanile e posizione eretta: un modello archetipale paragonabile al leonardesco archetipo proporzionale umano iscritto entro il cerchio di vitruviana memoria — come disvelato da Angelo Michele Piemontese ⁵¹ — e addirittura al più recente modulator di Le Corbusier. Tale sembra essere la sua scrittura entro il cerchio, come compare riprodotta in un manoscritto, il ms. Supplément Persan 1314 (635/1238) conservato presso la Bibliothèque nationale de France (Fig. 5). ⁵²

⁴⁵ *Ibid.*, p. 439.

⁴⁶ Anche l’analogia tra *alef* e *bā* riflette quanto già asserito nell’*Enciclopedia dei Fratelli della purità*.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 440.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 441.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 442.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 444. Questo tipo di descrizione ha dei paralleli in altre opere, vedi il passaggio dal *Qavānīn al-ḥotūl*, opera sulla calligrafia del 1555, tradotto da Piemontese 2000, p. 115: «Sappi che la scrittura si compone di 29 lettere, le quali sono state prese dall’uomo, per cui si sono assomigliate alcune lettere alle membra umane. La <*ʿayn*> al sopracciglio, la <*ṣād*> all’occhio, la <*mīm*> alla bocca, la <*tā*> al naso e simili (...) dissi che il fondamento della scrittura è il punto, e l’origine dell’uomo lo sperma. Questo è come schizzo di inchiostro, tal quale il punto. È lo sperma che emesso dal padre, dopo 8, massimo 9 mesi di crescita dell’utero della madre fa venire al mondo una bella faccia. Similmente è stato inventato il segno di alcune lettere. Connessi l’uno sull’altro 8 punti, si ottiene un *alef*, che quindi fu messa in rapporto col corpo umano, in quanto statura eretta.

Dicono: la statura equivale a 8 spanne di una persona».

⁵¹ Si noti quanto affermato da Piemontese 2000, p. 115, riprendendo i Canoni proporzionali scrittori arabi relativamente alla proporzione 1/8 nella tradizione calligrafica persiana e araba, per altro presente anche nelle pagine di *Rāvandī*: «Chi diceva, anche l’ottava come unità di proporzione, era Vitruvio. Il suo canone prospetta l’antropometria, l’uomo iscritto dentro il cerchio e il quadrato quale modulo della proporzione costruttiva (*De architectura* III 1. 1–3, 3.1). Ciò sta a fonte e base della riforma d’Ibn Muqla e Bawwāb. Come “ex articulis hominis numerum inuentum esse” (III. 1.9), così inscrivere nel cerchio per misurare i rapporti modulari, la tabella aritmetica e l’alfabetica, che ha implicitamente valenza numerica, è la medesima cosa. Tabella alfabetica araba canonica: *abjad* “abbiccidi” etc., cioè A, B, C, D = 1, 2, 3, 4 etc. Cfr. anche l’Adamo di Leonardo, che ritocca il canone vitruviano. È chiaro che l’opera di Vitruvio deve essere stata tradotta in arabo e, forse prima ancora, in persiano».

⁵² BLOCHET 1905, I, pp. 276–277; Cfr. RĀVANDI 1960, tav. tra le pp. 408 e 409.

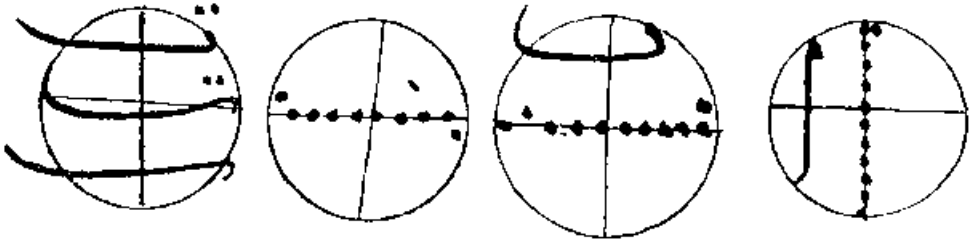


Fig. 5. Particolare di un'illustrazione del ms. Supplément Persan 1314, Bibliothèque Nationale de France (da Rāvandī 1960).

A questa chiave di lettura si può ricollegare un cospicuo filone filosofico–cosmologico, a cui certamente già faceva riferimento l'*Enciclopedia dei Fratelli della Purità*, che ebbe in seguito un suo successo considerevole finendo per condizionare molta letteratura mistica. Un esempio fra tutti è quello di un importante capitolo sulla *'ilm al-hurūf* nelle *Futūḥāt al-Makkiya* di Ibn 'Arabī (m. 1240), in cui sulla scia di numerosissime opere precedenti, la scrittura si configura come “veicolo” di significati che abbracciano l'Esistenza totale e assoluta: Dio e l'Universo o, più precisamente, Colui che impone la Legge e quelli cui questa s'impone.⁵³

Quale relazione potesse esistere tra questo tipo di dottrina complessa — che ripropone tra l'altro una lettura delle lettere isolate del Corano e stabilisce una gerarchia dell'alfabeto — e l'epigrafia figurata dei metalli islamici, non è dato sapere. Nulla viene detto nelle fonti islamiche circa la scrittura dei maestri metallisti e lo stesso contenuto delle iscrizioni sembra, prudentemente, distaccarsi da qualsiasi allusione al testo sacro, preferendo piuttosto esprimere auspici tradizionalmente impiegati nella metallistica del tempo.⁵⁴ Né le iconografie di questi antichi monumenti sembrano echeggiare alcunché di sacro e tanto meno rientrare nella tradizione mistica: esse rappresentano scene di caccia o di combattimento o fanno riferimento, come ha notato la Hagedorn per le pseudo–epigrafi della “Brocca Blacas”, all'epica persiana.⁵⁵ Se è dunque in termini di analogie che bisogna cercare gli indizi, bisognerà analizzare altre manifestazioni figurali della scrittura, spostandosi in mancanza di meglio, a un periodo posteriore.

⁵³ GRIL 1988.

⁵⁴ Vedi ad esempio l'iscrizione araba nella Brocca del Museo Estense di Modena sopra citata, in cui per altro si verifica l'uso di lettere “riempitive” in genere caratterizzate da *hastae*: (collo) *al-'izz wa' l-iqbāl L / wa' l-dawla wa' l-baqā'* «Gloria, posterità L / longevità [al proprietario]»; (iscrizione sul piatto di copertura del corpo)

al-'izz al-sa'da wa' l-salāma wa' l-'ināya wa' al-'āfiya wa' l-qādīra wa' l-baqā' dā'im al-'ālā' [li]ṣāhibihī wa' L «Gloria, fortuna, integrità favore divino, salute, potenza perpetua, e grandezza al proprietario e L”, in *Eredità dell'Islam*, p. 236. Vedi anche *Ibid.*, p. 237. Analoghe iscrizioni sono riportate da Rice 1955.

⁵⁵ HAGEDORN 1992, pp. 127–153



5. Esplicitando le formule teografiche nella dottrina della sua corrente settaria, il mistico Fażlollāh di Astarābād elaborò nella seconda metà del secolo XIV una dottrina religiosa, l'hurufismo, che si diffuse verso Occidente seguendo la ormai praticatissima direttrice khorasanico-anatolica.

L'avversione per Fażlollāh, che porterà alla sua morte nel 1394, per mano di un figlio di Tamerlano, Mīrānšāh,⁵⁶ nonché le persecuzioni che successivamente furono portate ai seguaci della sua dottrina, da parte degli Ottomani, già al tempo della rivolta dell'eretico Bedreddin, con la successiva affermazione del hurufismo nella dottrina dei Bektaşi,⁵⁷ attestano più che di una novità, del risorgere di formule consolidate nella tradizione relativa alla figurazione della scrittura.

Si tratta di formule che fanno largo uso vuoi del bagaglio filosofico, vuoi di quello letterario, elaborati in precedenza. Se scarse sono le testimonianze di immagini riprodotte nei manoscritti hurufiti,⁵⁸ la dottrina segue esplicitamente però in termini figurativi molte delle teorizzazioni filosofiche precedenti — in particolare quelle di Ibn 'Arabī —, prestandosi così agli scopi propagandistici ma anche rendendo evidenti alcune connessioni con una tradizione che sicuramente nel contesto artigianale aveva sue sopravvivenze. Clément Huart, nella sua introduzione al volume sui testi hurufiti, apparso nel 1909, dava una indicazione di questa nuova concezione descrivendo il contenuto del *Kāšf ol-asrār* di Ishāq Efendi:

Dieu est une force qui se traduit par verbe, c'est à dire un phénomène, une voix, et se compose de trente-deux lettres de l'alphabet arabe-persan, dont vingt-huit ont servi à écrire le Qorân, qui est le verbe de Dieu transcrit, et les autres ont été ajoutées plus tard. Les lettres de l'alphabet sont les attributs de Dieu, et le son articulé au moyen d'elles, c'est l'essence de Dieu. Le visage d'Adam (ou de l'homme) est l'exacte représentation de la face de Dieu, mais à condition qu'on sache en analyser les lignes. Ainsi sur ce visage, il y a sept lignes qui, multipliées par le nombre des éléments, donnent vingt-huit, nombre des lettres de l'alphabet arabe. Le vers suivant montre qu'elles sont ces sept lignes:

ĉār može har do abrū mūy sar / haft haṭand az ḥodā-ye dādgar

Les quatre cils, les deux sourcils, les cheveux de la tête forment sept lignes tracées par le Dieu juste.⁵⁹

A questo programma teologico-mistico-figurativo, Ishāq Efendi aggiunge considerazioni di tipo più cabalistico notando l'importanza del numero sette nella costruzione del viso, formato appunto da sette parti, come i cieli e la terra e i primi versi del Corano, quelli della sura "Aprente", la *Fātiḥa*, composta di sette versetti. Si tratta di lineamenti detti "della Madre" o di Eva (*ḥotūt-e ommiye*; *Ḥotūt-e havā*). Non di meno le proporzioni di questo volto archetipale, ricordano quelle dei calligrafi, basa-

⁵⁶ Sulla vita di Fażlollāh vedi RITTER 1954.

⁵⁷ BALIVET 1995, pp. 108-111.

⁵⁸ Si veda ad esempio il catalogo di GÖLPINARLI 1989.

⁵⁹ HUART 1909, pp. XVIII-XIX.



te appunto sui punti e le linee e sulla loro disposizione. L'uomo adulto ha il viso formato da sette linee, due per i baffi, due per i peli della barba che si incontrano, due per i peli all'estremità della barba e uno per il barbiglio inferiore disposto sotto al labbro. Questi sono i tratti di Adamo, o del padre (*Hoṭūt-e ādamiye; Hoṭūt-e abiye*). Altrove sette tratti formano il viso, due linee sono le guance, due il naso, due i baffi, una il barbiglio disposto sotto il labbro.⁶⁰

Una simile costruzione, pur non nuova nella sostanza, fornisce ulteriore materia alla considerazione dei nostri alfabeti figurati: qui vediamo materializzarsi in maniera esplicita quel *tašbih* (analogia tra uomo e Dio), tanto esecrato dalla dottrina ortodossa.⁶¹ Il fatto che tale lettura sia iranica può essere controvertibile, forse proprio l'elemento turco-centroasiatico vi contribuì in maniera sensibile. Certo è che la materializzazione di una simile teologia trova il suo sviluppo più sostanziale nel mondo turco, in particolare nell'universalismo della dottrina bektāşi che per primo riprodusse in maniera sistematica questo linguaggio figurativo. Appaiono così immagini come la "Pentanomia" — come la ha definita Angelo Michele Piemontese —, illustrante un volto formato nei suoi tratti da nomi sacri.⁶² Compagno pitture composte da grafemi, come a Bursa dove il *naqqāš* (pittore), Maḥmūd *šāgerd*, viene descritto dal poeta *Lāmi'i Çelebī* come dotato di una fronte a mo' di "frontespizio" (*levḥe*), una pappagorgia rotonda come un *türünc* (medaglione a forma di cedro); le dita come *alef*, a loro volta calami.⁶³ Lo stesso autore descrive la decorazione all'interno della Grande Moschea della città, realizzata dal *naqqāš* Mūsā, invidia ovviamente dell'opera di Mānī, precursore di ogni pittore importante della tradizione islamica orientale: qui le *alef*, sono "scettri di Mosé" e appaiono al Faraone come aliti di drago; la bianca *mīm* è il novilunio; la *jīm* è il "ricciolo dell'uri"; la *rā* "sopracciglio rubacuori della volta celeste"; la *nūn* cupola siderea.⁶⁴

6. Questi ultimi esempi, danno un'idea tangibile dell'evoluzione che la concezione figurativa della scrittura ha conosciuto, rispetto ai suoi più antichi antesignani. Si può sottolineare quanto l'antropomorfismo hurufita sia stato indirizzato soprattutto al volto, mentre nella figurazione presente nei metalli era l'uomo intero, al pari del "modulo" presente nella scrittura proporzionata di Ibn Muqla che noi abbiamo ripreso tramite l'opera di Rāvandī. Ha scritto Piemontese in formula riassuntiva ed efficace:

L'antropomorfismo delle lettere è asserito dai simbolisti persiani e arabi, per cui l'uomo è un codice manoscritto. L'asta riflette a specchio la linea del corpo, la statura. La scienza del libro concerne il segreto scritto sulla faccia umana. Uso poetico persiano è descrivere la faccia dell'amata con le lettere figurali. Faḏlallāh

(Astarabad 1340–Alanjak 1394), come Ibn Muqla morto carcerato e in più giustiziato, elaborò la filosofica dottrina

⁶⁰ *Ibid.*, p. XIX.

⁶¹ QASIM B. IBRAHIM AL-RASSI 1996, p. 3.

⁶² PIEMONTESE 1982, fig. 1.

⁶³ BERNARDINI 2003, p. 61.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 52.



esoterica del “letteralismo” alfabeto–simbolico (hurufismo). La lettera è una «nube nera piena di scienza» e via simbolizzando». ⁶⁵

È anche necessario non superare i limiti che la ricerca su questa materia inevitabilmente impone: non esistendo un legame diretto tra la scrittura figurata sui metalli e l’antropomorfismo hurufita, i due fenomeni rimangono slegati a meno di individuare fonti ulteriori che ci informino sulle intenzioni dell’artista metallista. Si direbbe anzi, che alla profusione di testi hurufiti, si contrapponga l’assenza totale di fonti sulla più antica scrittura su metallo.

Di fondo però, il raccordo ideale portato dalla teorizzazione della calligrafia nell’Islam classico, permette di trarre alcune conclusioni: in primo luogo va sottolineato come l’apparizione della scrittura *nashī* sia stata accompagnata da una sorta di “liberalizzazione” di una materia altrimenti soggetta a restrizioni e imposizioni dogmatiche. Se è possibile affermare che il ruolo di colui che inseriva, principalmente per il tramite dell’incrostazione (*agemina*), le epigrafi negli oggetti metallici, non fosse quello di un calligrafo, quanto piuttosto di un esecutore, altri fattori come la presenza di firme figurate, vedi quella di *Šādī* nel portapenne di Marv conservato nella Freer Gallery di cui si è parlato, lascia supporre che questi artisti avessero una loro posizione e probabilmente fossero qualcosa di più che dei meri esecutori. Un fenomeno certo rilevante è costituito dalla fine della tradizione delle iscrizioni animate, così subitanea da sembrare il riflesso di un esplicito divieto: forse a questo tipo di scrittura si opponevano quei *mohtaseb*, che erano addetti nei mercati alla produzione materiale oltre che al rispetto delle regole di comportamento. Ma anche i trattati di *hisba*, non hanno lasciato tracce significative di un’eventuale censura.

Va anche sottolineato che gli artisti metallisti occupavano un ruolo di rilievo nei mercati islamici medioevali ed erano collocati nel loro cuore, sia per i materiali preziosi che trattavano sia anche per il pregio specifico che al loro mestiere veniva attribuito. L’episodio storico che vede la nascita della dinastia saffaride (da *šaffār* “calderaio”) nel IX secolo, in un contesto fortemente urbanizzato, può fornire un’idea del ruolo di questa componente nelle comunità cittadine. La scelta di questo titolo, non nobiliare ma pertinente le comunità urbane, fu forse fatta in opposizione ad altre definizioni di natura ben più infamante che venivano affibbate ai discendenti di Lays. ⁶⁶ Non va neanche dimenticato che i Saffaridi facevano parte di quel più vasto movimento antiaristocratico degli *‘ayyārūn*, tipico nelle città islamiche medioevali, e che costituirono un vero e proprio motivo di imbarazzo per il Califfato abbaside finché vissero i due esponenti principali del casato, Ya’qūb b. Lays e ‘Amr.

Se dei Saffaridi poco si sa in definitiva, è certo che il nome che adottarono riflette l’importanza della condizione sociale di una classe di artefici importante. D’altronde, le tecniche della lavorazione del metallo conoscono una

⁶⁵ PIEMONTESE 2000, pp. 114–115.

⁶⁶ Si veda su di loro BOSWORTH 1994.



loro letteratura antica — vedi le opere di al-Bīrūnī (secc. X–XI) e in seguito quelle di Nāṣeroddīn Ṭūsī (secc. XIII)⁶⁷ — che conferisce all’artista di quest’ambito conoscenze elevate, assai più di quanto non avvenga per altre tecniche.⁶⁸ Non ultime sono le competenze nel produrre metalli che vengono realizzati con una autentica ossessione di imitare l’oro e l’argento introducendo tecniche di origini varie, come il *hār ṣīmī*, “pietra di Cina” derivato dal *pai tung* (bronzo bianco) e noto nel latino medioevale come *argentum cazenī*, che rendeva il bronzo simile ad argento. Così dicasi per l’ottone, ignoto a lungo in Occidente e ottenuto per lega di rame e tuzia, soprattutto nel mondo persiano.⁶⁹ Si può forse affermare che l’apparizione dei Turchi selgiuchidi nello scenario islamico, portò ad un ulteriore rilancio di questa tradizione, con l’introduzione di tecniche e modalità di lavorazione dei metalli.⁷⁰

Da un punto di vista creativo, il metallo diventa comunque in epoca selgiuchide medium espressivo nuovo, il suo artefice è dunque al pari del calligrafo librario uomo di dottrina che non solo si adopera nella tecnica ma introduce temi nuovi, il *nashī* figurato ad esempio. Tale realizzazione tiene conto dei parametri imposti dalla canonizzazione e li mescola con quelli presenti nella letteratura di corte, a impreziosire la materia vile così come fa quando trasforma il bronzo in surrogato dell’argento o dell’oro. Possiede forse dei limiti nelle proprie conoscenze letterarie, ma a esse attinge, introducendo elementi di vernacolo, trasformando cioè, come spesso avveniva nei contesti mercantili medioevali persiani, la dottrina corrente in formula umoristica; oppure introducendo temi figurativi nuovi — in gran voga al tempo, quelli dell’epica nazionale iranica, sentita fortemente dai persiani e richiesta con riverente spirito d’emulazione dai sovrani turchi.

Proprio il Khorasan, e con lui la Transoxiana, sono le terre che più si attagliano a tale operazione creativa: centro vitale tra l’Asia centrale e il resto dell’Islam fungono da centro di distribuzione delle ricchezze e perciò di diffusione delle mode all’interno del Califfato. L’invasione mongola chiude questo capitolo importante e anticipa di poco la maturazione di una dottrina profondamente sentita. Questo sembrerebbe l’elemento traumatico vero, più che il rispetto della sacralità della scrittura, della scomparsa di questa manifestazione creativa.

Michele BERNARDINI

(Università di Napoli “L’Orientale”)

⁶⁷ Del primo va ricordato il *Kitāb al-jamāhir fī ma’rifat al-jawāhir* (al-Bīrūnī 1980); di Ṭūsī il *Tansūhnāme-ye Ilhānī* (Ṭūsī 1970).

⁶⁸ Si veda al proposito ALLAN 1979.

⁶⁹ BERNARDINI 1992, p. 782.

⁷⁰ La metallurgia è arte consolidata presso i popoli turchi d’Asia centrale. Presso i Turchi Celesti essa costituì un vero e proprio elemento di forza politica,

come nota SINOR 1990, pp. 296–297. D’altronde il nome di Temüjin, “fabbro” che viene attribuito a Chinggis al momento della sua nascita dal padre Yesügei, derivava dalla cattura di un capo tataro che aveva questo nome “totemico”; lo stesso nome Timur “Ferro”, usato non solo da Tamerlano, ma da diversi capi turchi e mongoli, sembra rientrare in questa trafilatura onomastica.



Bibliografia

- AGA OGLU 1943 = Mehmet Aga Oglu, *A Preliminary note on two artists from Nishapur*, in «Bulletin of the Iranian Institute», VI–VII (1943), pp. 121–124.
- ALLAN 1979 = James W. Allan, *Persian metal technology 700–1300 AD*, Oxford 1979.
- ALLAN 1984 = James W. Allan, *Sha'ban, Barquq, and the decline of the Mamluk metalworking industry*, in «Muqarnas», II (1984), pp. 85–94.
- ALLAN 1994 = James W. Allan, *Manuscript illumination: a source for metalwork motifs in late Saljuq times*, in *The Art of the Saljuqs in Iran and Anatolia. Proceedings of a Symposium Held in Edinburgh in 1982*, a cura di R. Hillenbrand, Costa Mesa 1994, pp. 119–126.
- ANADOLU MEDENİYETLERİ 1983 = *Anadolu Medeniyetleri*, III, *Selçuklu / Osmanlı*, Catalogo della mostra tenuta presso il Topkapı Sarayı, Istanbul, 22 maggio–30 ottobre 1983, a cura di Filiz Çağman, [Istanbul, 1983].
- ARCHETTI MAESTRI 1996 = Massimo Archetti Maestri, *La lingua primordiale nel Kitāb al-İbrīz di Ibn al-Mubarak*, in «Quaderni di Studi Arabi», XIV (1996), pp. 77–100.
- ARTE ISLAMICA A NAPOLI = *Arte islamica a Napoli*, Catalogo della mostra a cura di Umberto Scerrato, Napoli 1967.
- ATIL, CHASE, JETT 1985 = Esin Atil, W.T. Chase, Paul Jett, *Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art*, Washington D.C. 1985.
- BAER 1983 = Eva Baer, *Metalwork in Medieval Islamic Art*, Albany NY 1983.
- BAER 1994 = Eva Baer, *Foreign Models and Islamic Interpretations in Thirteenth-century Metalwork. A Preliminary Note*, in *The Art of the Saljuqs in Iran and Anatolia: Proceedings of a Symposium Held in Edinburgh in 1982*, a cura di R. Hillenbrand, Costa Mesa 1994, pp. 218–225.
- BALIVET 1995 = Michel Balivet, *Islam mystique et révolution armée dans les Balkans ottomans. Vie du Cheikh Bedreddin le «Hallāj des Turcs» (1358/59–1416)*, Istanbul, 1995 (Cahiers du Bosphore XII).
- BAUSANI 1978 = Alessandro Bausani, *L'enciclopedia dei Fratelli della Purità*, Napoli 1978 (Istituto Universitario Orientale, Series Minor IV).
- BERNARDINI 1991 = Michele Bernardini, *Alfabeto figurato. Islam*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1991, pp. 383–384.
- BERNARDINI 1992 = Michele Bernardini, *Bronzo. Islam*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Roma 1992, pp. 782–790.
- BERNARDINI 1999 = Michele Bernardini, *Un'iscrizione araba in una vetrata nella chiesa della SS. Annunziata a Firenze*, in *Arte d'Occidente. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di A. Cadei, M. Righetti Tosti–Croce, A. Segagni Malacart, A. Tomei, Roma 1999, pp. 1023–1030.
- BERNARDINI 2003 = Michele Bernardini, *Lo Şehrengīz-i Borūsā di Lāmī'ī Çelebī come fonte storica*, in *Turcica et Islamica. Studi in Memoria di Aldo Gallotta*, I, Napoli 2003, pp. 37–70.
- AL-BİRŪNĪ 1980 = Abī al-Rayḥān Muḥammad ibn Aḥmad al-Bīrūnī, *Kitāb al-jamāhir fī ma'rifaṭ al-jawāhir*, il Cairo 1980.
- BLOCHET 1905 = Edgar Blochet, *Catalogue des manuscrits persans de la Bibliothèque Nationale*, I, Paris 1905.
- BOSWORTH 1994 = Edmund C. Bosworth, *The History of the Saffarids of Sistan and the Maliks of Nimruz (247/861 to 949/1542–3)*, Costa Mesa 1994.
- CADEI 1991 = Antonio Cadei, *Alfabeto figurato*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, 1991, pp. 374–381.
- EREDITÀ DELL'ISLAM = *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia*, Catalogo della mostra a cura di Giovanni Curatola, Cinisello Balsamo 1993.



- ETTINGHAUSEN 1943 = Richard Ettinghausen, *The Bobrinsky «Kettle», Patron and Style of an Islamic Bronze*, in «Gazette des Beaux Arts», (1943), pp. 193–203.
- ETTINGHAUSEN 1957 = Richard Ettinghausen, *The «Wade Cup» in the Cleveland Museum of Art, its Origins and Decorations*, in «Ars Orientalis», II (1957), pp. 327–366.
- FARROḤĪ SISTĀNĪ 1957 = Ḥakīm Farroḥī Sistānī, *Divān*, a cura di Moḥammad Dabīr Siyāqī, Tehrān 1335/1957.
- FONTANA 1995 = Maria Vittoria Fontana, *The Influence of Islamic Art in Italy*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli», LV/3 (1995), pp. 296–319.
- FONTANA 2002 = Maria Vittoria Fontana, *Breve nota sugli ornati pseudo epigrafici di derivazione dall'alfabeto arabo in alcuni monumenti funebri del Quattrocento*, in *Europa e Islam tra i secoli XIV e XVI / Europe and Islam between 14th and 16th centuries*, a cura di M. Bernardini, E. Sánchez et alii, 2 voll., Napoli 2002, I, pp. 459–478 (Series «Matteo Ripa» XVIII).
- GJUZALIAN 1968 = L.T. Gjuzalian, *The Bronze Qalamdan (pen-case) 542/1148 from the Ermitage Collection (1936–1965)*, in «Ars Orientalis», VII (1968), pp. 95–119.
- GÖLPINARLI 1989 = Abdülbaki Gölpinarlı, *Hurûflük Metinleri Kataloğu*, Ankara 1989.
- GRABAR 1970 = Oleg Grabar, *The illustrated Maqamat of the Thirteenth Century. The Bourgeoisie and the Arts*, in *The Islamic City*, a cura di Albert H. Hourani e Samuel M. Stern, Oxford 1970.
- GRIL 1988 = Denis Gril, *La science des lettres*, in *Ibn 'Arabī, Les illuminations de la Mecque*, a cura di Michel Chodkiewicz, Paris 1988, pp. 423–426.
- GROHMANN 1955–56 = Adolph Grohmann, *Anthropomorphic and zoomorphic letters in the history of Arabic writing*, in «Bulletin de l'Institut d'Égypte», XXXVIII (1955–56), pp. 117–122.
- HADDAD 1982 = R.M. Haddad, *Iconoclasts and Mu'tazila: the politics of anthropomorphism*, in «Greek Orthodox Theological Review», XXVII (1982), pp. 287–305.
- HAGEDORN 1992 = Annette Hagedorn, *Die Blacas-Kanne. Zu Ikonographie und Bedeutung islamischer Metallarbeiten des Vorderen Orients im 13. und 14. Jahrhundert*, Münster – Hamburg 1992 (Orient–Okzident. Studien zu einem künstlichen Dialog, 2).
- HUART 1909 = Clément Huart, *Textes persans relatifs à la secte des Houroûffis, suivis d'une étude sur la religion des Houroûffis par le docteur Riżā Tevfīq*, Leyden – London 1909 (E.J.W. Gibb Memorial Series, IX).
- HUART 1972 = Clément Huart, *Les Calligraphes et les miniaturistes de l'Orient musulman*, Osnabrück 1972².
- KRATCHKOVSKAYA 1939 = Vera A. Kratchkovskaya, *Ornamental naskhi inscriptions*, in *A Survey of Persian Art*, a cura di A.U. Pope e Ph. Akerman, IV, Oxford 1939, pp. 1770–1784.
- KRAUS 1942–3 = Paul Kraus, *Jābir ibn Hayyān. Contribution à l'histoire des idées scientifiques dans l'Islam*, I. *Le corps des écrits jabiriens*, Le Caire 1942 ; II. *Jābir et la science grecque*, Le Caire 1943.
- KÜHNEL 1972 = Ernst Kühnel, *Islamische Schriftkunst*, Graz 1972².
- KURTH 1912 = B. Kurth, *Ein gotisches Figurenalphabet aus dem Ende des 14. Jahrhunderts und der Meister E.S.*, in «Graphische Künste – Mitteilungen der Gesellschaft für vielfältigende Kunst», XXXV/3 (1912), pp. 45–60.
- LANCI 1845–46 = Michelangelo Lanci, *Trattato delle simboliche rappresentanze arabiche e della generazione de' musulmani caratteri sopra differenti materie operati*, I, Parigi 1845; II, Parigi 1846; III (Atlante), Parigi 1845.
- LETTIERI 1839 = M. Lettieri, *Tazza e calamaio con caratteri arabi*, in «Real Museo Borbonico», XII (1839), pp. 1–11.
- NĀṢER-E ḤOSROW 1992 = Nāṣer-e Ḥosrow, *Divān-e Nāṣer-e Ḥosrow*, a cura di Mojtaba Minovi e



- Mehdi Moḥaqeq (Entešārāt-e Dānešgāh-e Tehrān, 1307), Tehrān 1370/1992.
- NEZĀMĪ GANJAVĪ 1954 = Neẓāmī Ganjavī, *Layli o Majnūn*, a cura di Vāḥid Dastgerdī, Tehrān 1333/1954.
- QASIM B. IBRAHIM AL-RASSI 1996 = *Anthropomorphism and interpretation of the Qur'an in the theology of al-Qasim ibn Ibrahim; Kitāb al-Mustarshid*. Edited with translation, introduction & notes by B. Abrahamov, Leiden, 1996, (Islamic Philosophy, Theology and Science: Texts and Studies, 26).
- PIEMONTESE 1980 = Angelo Michele Piemontese, *Arte Persiana del libro e scrittura araba*, in «Scrittura e civiltà», IV (1980), pp. 103–156.
- PIEMONTESE 1982 = Angelo Michele Piemontese, *Aspetti magici e valori funzionali della scrittura araba*, in «La ricerca folklorica», V (1982), pp. 26–55.
- PIEMONTESE 1991 = Angelo Michele Piemontese, *Alfabeto Arabo*, in Enciclopedia dell'Arte Medievale, I, 1991, pp. 369–372.
- PIEMONTESE 2000 = Angelo Michele Piemontese, *La proporzione dipinta nel canone persiano*, in «Critica del testo», III/1 (2000), pp. 111–143.
- PINDER-WILSON 1951 = Ralph Pinder-Wilson, *An Islamic Bronze Bowl*, in «British Museum Quarterly», XVI (1951), pp. 85–87.
- RAVANDĪ 1921 = Muḥammad ibn 'Alī ibn Sulaymān ar-Rāvandī, *Rāḥat aṣ-Ṣudūr wa āyat aṣ-Ṣurūr*, being a History of the Saljūqs, a cura di Muḥammad Iqbāl, London 1921 (Gibb Memorial Series, ns 2).
- RAVANDĪ 1960 = Muhammed b. Ali b. Süleyman er-Rāvendī, *Rāḥat-üs-sudūr ve āyet-üs-sürūr*, II, a cura di Ahmed Ateş, Ankara 1960.
- RICE 1954 = David Storm Rice, *The Unique Ibn al-Bawwāb Manuscript in the Chester Beatty Library*, Dublin 1954.
- RICE 1955 = David Storm Rice, *The Wade Cup in the Cleveland Museum of Art*, Paris 1955.
- RICE 1957 = David Storm Rice, *Inlaid Brasses from the Workshop of Aḥmad al-Dhakī al-Mawṣilī*, in «Ars Orientalis», II (1957), pp. 283–326.
- SA'DI ŠIRĀZĪ 1939 = Abū 'Abdallāh Mošarrāf b. Moṣleḥ od-Dīn Sa'dī Širāzī, *Kolliyāt*, a cura di 'Abbās Eqbāl Āstiyānī, [Tehrān] 1317/1939.
- SCERRATO 1966 = Umberto Scerrato, *Metalli islamici*, Milano 1966.
- SINOR 1990 = Denis Sinor, *The Establishment and dissolution of the Türk Empire*, in *The Cambridge History of Early Inner Asia*, Cambridge 1990, pp. 285–316.
- STEINGASS 1984 = F. Steingass, *Persian-English Dictionary*, London 1984⁷.
- ṬŪSĪ 1970 = Nāṣeroddīn Ṭūsī, *Tansūhnāme-ye İlḥānī*, a cura di M. Rażavī, Tehrān 1970.
- WATT 1947-49 = W. Montgomery Watt, *Some Muslim discussions of anthropomorphism*, in «Glasgow University Oriental Society Transactions», XIII (1947-49), pp. 1-10.



Saggi