

ANGELO MICHELE PIEMONTESE, *Arte persiana del libro e scrittura araba*, in «Scrittura e civiltà» (ISSN: 0392-1697), 4 (1980), pp. 103-156.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/scrciv>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler. Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Scrittura e civiltà», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con Aldo Ausilio editore, erede dei diritti della Bottega d'Erasmus

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



La digitalizzazione della rivista «Scrittura e civiltà», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con Aldo Ausilio editore, erede dei diritti della Bottega d’Erasmus

ANGELO MICHELE PIEMONTESE

ARTE PERSIANA DEL LIBRO E SCRITTURA ARABA

a Luisa

*« abest enim historia litteris
nostris »*

(Cicero, *De Legibus*, 1.2.5)

P R E M E S S A

L'argomento di cui si tratta è, nel suo complesso, materia vergine. L'ho affrontato senza ipotesi precostituite, dirigendo l'analisi laddove la consistenza e l'evidenza interna dell'oggetto d'indagine la guidavano, e tendendo a presentare un inquadramento essenziale delle questioni, con spunti e prospettive su cui specialmente l'arabista e il cultore di filologia semitica potranno intervenire e apportare obiezioni e rettifiche. Nel rinviare a una prossima occasione, per limiti oggettivi, l'esame di certi aspetti e particolari pur rilevanti (p. e. implicazioni di natura magica), credo di aver delineato una traccia di caratterizzazione delle principali scritture librarie arabe e persiane, e d'interpretazione del canone scrittorio arabo-islamico. Sarà da approfondire la portata di alcuni risultati o rilievi circa forme e comportamenti dei grafemi arabi. Questi, con le norme che li governano, non corrispondono a simboli affatto arbitrari o a pure convenzioni scrittorie, bensì rimandano logicamente a un codice determinato che pone una correlazione, in qualche modo avvertita e registrata, fra segno grafico e valore morfologico (se non fonologico) del suono rappresentato.

Problemi inediti, e tentativi di spiegazione di fatti finora neppure notati, hanno richiesto l'escogitazione di termini specifici nuovi, che i paleografi vorranno scusare (sono un profano nel loro campo). Ne preciso l'accezione nei luoghi opportuni; fra gli altri, adopero

‘agrafia’ («disturbo della scrittura», Martinet) per denominare una principale norma canonica della scrittura araba la quale non ammette il legamento di alcuni grafemi con i restanti, comportando il troncamento del tracciato (anche più volte) in una stessa parola. Per definire o classificare in sintesi fatti caratteristici e regole cruciali ho fatto spesso ricorso a parole greche che, a modo di glosse, ne rendessero corrispettivi concettuali o pertinenti equivalenze.

Un raffronto terminologico oppure di un etimo comune intende suggerire l'eventuale allineamento di parole tecniche greche, latine ed europee accanto a quelle arabe, persiane ed orientali, relative alle tecniche scrittoria e libraria. È un semplice richiamo: scandagliato, tolto il tranello di qualche falsa categoria linguistica, questo repertorio di termini rivelerebbe di scaturire in parte, fundamentalmente, da un terreno culturale unitario o, — lungo sponde, percorsi e momenti diversi, — di risalire a una comune civiltà. I dizionari etimologici del greco (idem per il latino) tramandano come oscure o isolate voci quali τύπος ‘impronta (su creta); matrice, modello, tipo’, quando per esse sarebbe possibile risalire ad antecedenti vicino-orientali fino al 3° millennio a. C., vedi nel caso sumerico DUP- ‘intagliare’ e accadico *tuppu/duppu* ‘tavoletta’*.

Roma, luglio 1979

1. LA LETTERATURA PERSIANA.

La civiltà persiana non ha espresso una scrittura nazionale, propria, bensì adattamenti di tre sistemi grafici mutuati dal mondo semitico, a cui la sua storia è intimamente legata: l'accadico (o l'elamico) e l'aramaico per l'età antica, l'arabo per l'età islamica e moderna.

Nell'età antica la scrittura è soprattutto manifestazione ufficiale, rappresentativa, dello Stato e della religione. L'adozione dei cuneiformi nell'impero degli Achemenidi (VI-IV secolo a. C.), — sebbene importante come progresso semplificativo del sistema d'origine sumerico-accadica, — costituisce un arcaismo culturale, un proseguimento dei modelli politici assiro-babilonesi e amministrativi elamici, sia per le famose iscrizioni monumentali, sia per le tavolette degli archivi

* Ringrazio i colleghi Giorgio R. Cardona, Giovanni D'Erme, Armando Petrucci, Umberto Scerrato, i quali, letto il dattiloscritto, mi hanno cortesemente segnalato osservazioni utili a migliorare il testo.

palatini: il cuneiforme è abbandonato con la comparsa di Alessandro. Prosegue invece la lingua-scrittura cancelleresca degli Achemenidi, esercitata da una classe di scribi (pahl. *dipīrān*) e interpreti aramaici, fino nei regni seleucide e arsacide (IV sec. a. C. - III sec. d. C.), quando idioma ufficiale fu il greco. L'aramaico era la lingua franca del Vicino Oriente, diffusa dall'Egitto alla Persia, e dotata di una scrittura alfabetica a base consonantica, che permetteva anche un *ductus* corsivo su materiali morbidi, con notevoli vantaggi pratici rispetto alla cuneiforme, incisibile su materia solida (mattone, roccia, metallo, pietra dura). Dal sistema di scrittura aramaico derivano, con evoluzioni particolari, le grafie con cui si registrarono poi: le due principali lingue della fase iranica intermedia, l'arsacide (dal II secolo a. C.) e la sasanide (dal III secolo d. C.), a complessa scrittura eterografica mista a ideogrammi, detta comunemente, pahlavica; l'*Avesta*, tramandata oralmente da tempo immemorabile, ma fissata in forma scritta verso il VI secolo d. C. con uno speciale alfabeto di 46 lettere; i testi manicaici, circa V-IX secolo.

L'attività scrittorica legata alla letteratura si sviluppò nella tarda età sasanide (c. V-VII secolo d. C.), però ce ne restano testimonianze assai posteriori o indirette. La trascrizione dei testi confessionali mazdei, in grafia pahlavica, sembra avvenuta, o ripresa, per sostenere la concorrenza e controversia con l'Islām, in piena epoca musulmana; in ogni caso, i « più antichi » manoscritti, provenienti dai Parsi d'India, risalgono al XIV secolo; mentre ciò che si è salvato dei testi profani, ci è giunto soprattutto in redazione intermedia araba e retroversione neopersiana. Davvero tanto s'è perso, se per il bibliografo arabo Ibn al-Nadīm (X secolo), gli antichi persiani risultavano « il popolo » raccoglitore di storie, redatte in libri e custodite nelle biblioteche. Se la conquista araba della Persia (650 c.) fu quasi fulminea, lungo e laborioso fu il processo acculturativo che sfociò nella supremazia islamica, con l'egemonia dell'arabo quale lingua della cultura, oltre che dello Stato e della fede, e quella del suo sistema di scrittura. Mentre a tale costruzione egemonica contribuivano spiccatamente, con opera mediatrice o formativa, e in arabo, gl'intellettuali persiani, fin verso il Mille la mappa culturale del territorio iranico restò molto complessa, per l'attività, seppure in via di assorbimento, conciliazione o espulsione, di comunità ebraiche, cristiane, zoroastriane, manichee, buddiste.

È significativo che le prime attestazioni del neo-persiano, il persiano moderno che si sviluppa con l'età islamica, siano non in

grafia araba, bensì ebraica (dal 750 c.), e anteriori di un secolo alla nuova letteratura persiana: con la poesia, modellata su quella araba, poi con la prosa, che esordisce con la volgarizzazione dei testi arabi. Il più antico manoscritto persiano della nuova letteratura, in scrittura araba, a noi pervenuto, è un trattato di farmacologia datato 447 Egira/ 1056 (« *Codex Vindobonensis* »).

Ma questo codice si situa in un'età di piena fioritura dell'espressione letteraria neopersiana, sbocciata in corti e città orientali (Khorasan, Transoxiana) sotto principi autonomi dal Califfato di Baghdad (Samanidi, Ghaznavidi), e già avviata a conquistarsi una sua egemonia in diversi generi, come la poesia epica, lirica, romanzesca, mistica. Sorretta da un assetto cancelleresco evoluto, un diffuso mecenatismo, e una messe di grandi opere e autori, la maniera accademico-retorica e il gusto del libro persiani fecero scuola, espandendosi nell'intera area islamico-orientale, dall'Asia centrale all'India, e verso l'Anatolia. Fu l'aristocrazia tribale-militare turca (e mongola), dominatrice dell'altipiano iranico per quasi un millennio, e conquistatrice di quelle terre, acculturatasi al mondo urbano islamico per il tramite persiano, ad adottare e patrocinare i modelli cancellereschi, cortigiani e accademici persiani. Con la migrazione dalla Persia di stuoli di artigiani, artisti, letterati, intellettuali, burocrati, mistici, la scuola si estende a Occidente (Impero Ottomano) e Oriente (Impero Moghul).

L'attività letteraria e scrittorica persiana abbraccia così un arco amplissimo di tempo e spazio; comprende una produzione del libro manoscritto, eseguita dentro e fuori i confini della Persia, estintasi solo sul principio del XX secolo; presenta un corpo testuale immenso, a tutt'oggi non completamente raccolto, sistemato, notificato. Esempio indicativo: una prima rilevazione generale del trascorso decennio, ha annoverato in Persia circa 60.000 manoscritti; forse a un numero simile assommano quelli conservati nelle maggiori collezioni del mondo: India, Unione Sovietica, Turchia, Egitto, Europa, ora anche Stati Uniti.

Questo patrimonio librario, i cui esemplari sopravvissuti prodotti prima del XII-XIII secolo sono molto scarsi, cominciò ad affluire in Europa durante il Rinascimento e ad essere studiato dal Seicento. Poi le conoscenze si accumularono, ma non nella progressione e con l'affinamento che ci si poteva attendere. La mira per la cernita e l'acquisizione dei testi (catalogazione, pubblicazione, traduzione, sviluppatasi nell'Ottocento), appannò la cura di ogni altro

loro profilo materiale-produttivo e storico-culturale. Paleografia, codicologia, critica testuale non hanno qui oltrepassato livelli rudimentali, metodi autodidattici, momenti frammentari. L'indagine sull'aspetto più appariscente del libro persiano, la miniatura, è allo stadio della classificazione ricognitiva (materiale noto, un 10% del totale). Come per il campo primigenio della paleografia araba, poco ancora sappiamo della produzione libraria (fabbriche e tipi di carta, officine scrittorie, laboratori artigiani, scuole calligrafiche e pittoriche, biblioteche, storia, evoluzione e generi di scrittura) a proposito di una letteratura che, in quanto egemone nell'Asia media, è stata certamente una delle maggiori del mondo.

2. LA SCRITTURA NELLA CIVILTÀ ISLAMICA.

Pure, il posto della scrittura nel mondo musulmano è centrale. La parola scritta è l'immagine predominante, il fondamento corporeo, la manifestazione ideale della cultura musulmana, siccome essa stessa è nata e si è divulgata sulla base del Corano: la sua sacra Scrittura, il Testamento definitivo, abrogante l'Antico e il Nuovo, 'dettato' letteralmente da Dio, tramite l'angelo (Gabriele), a Muhammad, eletto sigillo (*ḥātām*) di ogni profezia. La teologia-giurisprudenza musulmana discriminò le genti della terra con il criterio della « biblioetnia », tra popoli sprovvisti di Scrittura, e popoli biblici (*ahl al-kitāb* « gente del Libro »): ebrei e cristiani, quindi sabei, zoroastriani e altri. Il Corano, rivelazione divina in lingua araba « eloquente », è la fonte della scrittura, il modello formale del libro, la pietra di paragone di ogni attività scrittoria.

Con tali premesse, che la pongono su un piano di prestigio incomparabile, la scrittura araba (oggi la più diffusa nel mondo, dopo la latina) seguì il movimento espansivo dell'Islām, ed ebbe momenti, luoghi, campi, modi, scopi, sviluppi e generi d'impiego vasti e diversi, difficili da distinguersi. Senza paragoni fu la sua utilizzazione ornamentale, introducendosi la calligrafia, esaltata dal ruolo di preziosa rappresentatrice del Verbo e riproduttrice del Libro, in tutti i settori dell'arte plastica (dai secoli X-XI), dove assolve una funzione iconica.

Il copista è amanuense tutt'al più quando lavora in proprio, altrimenti è calligrafo (cfr. par. 5.7). Modellatore della scritturazione, mediatore del sistema decorativo d'ogni arte, il calligrafo assurge alla

dignità di « scienziato delle lettere », è artista e dotto, pratica una professione che lo classifica tra i gruppi intellettuali rispettati della società, gli istruiti (*ahl al-qalam* « gente di penna »), dirigenti dell'ideologia 'assicurata' dai militari (*ahl al-sayf* « gente di spada »). Nell'età persiana matura, il produttore della scrittura e del libro può designarsi come *kātib* 'scrittore, scriba, scrivano, copista, scrittore'; *nāsib* 'epigrafo, trascrittore, copiatore'; *rāqim* 'cifratore, punteggiatore, rigatore (di stoffa), ricamatore, disegnatore, copista, calligrafo' (cfr. it. 'ricamo' < ar. *raqam/raqm* 'cifra, figura, segno, scritto, stoffa rigata'); *muḥarrir* 'consacratore, chiaritore, precisatore, redattore, illuminatore, calligrafo'; *ḥattāt* 'tratteggiatore, scrittore, calligrafo'.

Le sfumature terminologiche indicano una stratificazione di competenze tecniche e gamme produttive diverse, il collegamento fra arte libraria e ogni altra in un nesso a doppio filo: con l'esperienza del libro, il calligrafo prepara su carta i modelli delle iscrizioni (epigrafi, brani coranici, versi poetici, eulogie, formule augurali) da trasporre su tutti i media e manufatti possibili (marmo, pietra, mattone, stucco, legno, ceramica, avorio, metallo, stoffa, seta, tappeto) a cura degli artigiani del ramo, ricevendone di rimbalzo gli stimoli delle applicazioni specifiche per i futuri perfezionamenti. La docile carta permette al calligrafo di conseguire la massima raffinatezza dell'arabescato, e al libro, con la sua illuminazione bidimensionale, di proporsi come un'arte maestra, dove il senso decorativo dell'artista persiano si dispiega a pennello.

D'altronde, in termini storici la carta (*kāḥad* < turco centroas. *kagas* 'scorza d'albero'; *qirtās* 'foglio di papiro', cfr. gr. *chartēs* e sir. *qartīsā*), la cui fabbricazione era stata importata a Samarcanda, dalla Cina, già in età sasanide, fu forse l'elemento decisivo per la pratica della scrittura sul territorio musulmano, e per l'accrescimento delle doti di rappresentazione grafico-figurale della scrittura araba. Con i suoi insostituibili pregi di supporto (facilità di trasporto e lavorazione, basso costo, leggerezza, resistenza, e — con trattamento speciale — levigatezza di superficie), la carta fu fattore rivoluzionario per la vita intellettuale, incidendo con forte impulso su pratiche cancelleresche, scambi commerciali, trasmissione delle scienze, modi di produzione scrittoria e letteraria. Potenziatesene l'industria, da Samarcanda trasportata anche a Baghdad e in Egitto, grazie all'utilizzazione di prigionieri cinesi, tra l'VIII e il IX secolo la carta aveva soppiantato del tutto pelle, papiro e pergamena. Il califfo Harun

al-Rascid (786-809) ne aveva disposto l'impiego esclusivo nell'amministrazione, una volta scoperto che risultava difficile o impossibile correggere con rasure un documento scritto su carta senza lasciare traccia e tradire la falsificazione. Dall'uso della carta derivò l'incremento delle tecniche e dei ritmi di esecuzione della scrittura, fino allora basata su lenti moduli epigrafici, cancellereschi, e da rotolo.

La scrittura-calligrafia, — significato inscindibile dei termini ar. *ḥatt* ' tratto, linea, viluppo, grafia ', e *qalam* ' calamo, grafia; pennello, disegno ' che la designano, — estrasse dalla struttura formale della scrittura araba un'essenza di figuratività visiva funzionale alla natura dell'arte islamica: il riempimento di superfici piatte tramite moduli reticolari a intrecci e cornici (gli ' arabeschi '). Distribuiti, come nel libro, per righe o fasce e nastri, geometricamente calcolati in tratteggio e scansione, i ricchi stili grafici (da qualche autore definiti « *expanded alphabets* ») aderiscono come interstizio ornamentale su qualsiasi spazio predisponibile, particolarmente in ceramica, tessitura, metallistica, — dove si giunse a modellare grafemi zoo- e antropomorfi, — architettura, dove la striscia assume forme monumentali su ogni genere e parte d'edificio.

La fascia scrittoria è talora in chiaro ed esplicita un messaggio, programmato da necessità religiosa o circostanza politica precisa, dettato dall'affermazione dell'onnipresenza divina o del potere autocratico, che se ne legittima; ma per lo più, entro un viluppo vegetale-geometrico, esso giace impenetrabile, scomodo e lontano per la vista nei monumenti, incomprensibile, volendo, anche a persona colta. Essa non ha altra funzione che quella d'immagine simbolica, interapedine artistica, striscia apotropaica.

La qualità oggettiva di disegno sviluppata dalla scrittura islamica, la sua validità di schema figurale e ornamento interstiziale, fu percepita anche nell'arte europea. Tra Medioevo e Rinascimento, la neo-iconografia della fascia e del cartiglio fu adottata di peso, o adattata di riflesso, come incastro e tassellatura di superiore raffinatezza. L'iscrizione musulmana, sacra o profana, si affermò nelle chiese, e suggerì ai pittori il contorno di aloni di madonne e vesti di santi.

L'estrema valenza estetica della fascia scrittoria islamica non deve trarre in inganno, siccome, in fondo, proprio il malocchio essa intende stornare dall'« osservatore » della superficie, che con essa si arma a difesa. Nel suo eccezionale sviluppo, può aver influito l'asserita tendenza aniconica, o anti-iconica, dell'ideologia musulmana e

di certi movimenti vicino-orientali con cui condivide qualcosa (l'iconoclasmo bizantino). Ma quella, seppure la si voglia teorizzata in talune tradizioni canoniche e sentenze teologiche, non ha impedito perfino ai primi califfi vicari del Profeta di farsi affrescare e mosaicare paganamente, come un *basileus* e uno *šāinšāh*, i castelli di refrigerio al deserto, o a principi e signori di farsi miniare scene erotiche e festose nei libri belli a guardarsi; e storicamente condiziona l'arte islamica, se altri non ne sono i motivi, al solo livello delle manifestazioni ufficiali, massimamente la moschea.

Si fosse trattato semplicemente di evitare l'immagine umana per non offuscare la divina, inesprimibile e irrapresentabile (ma evocata con molta terrestre corporeità nella parola coranica), dirottando la figuralità verso la sublimazione di ornamenti cifrati, l'artigiano islamico disponeva di tutto un repertorio di griglie e orditi astratti, idonei al caso, e si sarebbe potuto limitare a quelli. Contano, invece, l'intreccio del grafema e l'orditura del discorso, in quanto custodiscono il rotolo del segno segreto, definiscono la capsula dell'elemento salvifico, portano il fascino del tracciato e la potenza del graffito.

La preziosità formale, l'imponderabile, talvolta prevale: « come lo zafferano è il profumo delle donne, l'inchiostro è il profumo degli uomini » (al-Mawardī, XI secolo); o appare il veicolo fine, squisito, del pensiero: « la scrittura è una figura (*šūrat* 'faccia'), il cui spirito è il discorso » (sentenza attribuita a un visir di Harun al-Rascid), « la scrittura è la geometria dello spirito » (detto riferito a Platone). Ma se il senso della parola può essere indifferente o subordinato rispetto alla sua perfezione formale (così il trattatista arabo al-Šūlī, m. 946), il motivo profondo è nell'intuizione (ricordata dal trattatista persiano Qādī Aḥmad, 1616) che « la parola scritta è un talismano » (ar. e pers. *tilism/tilismāt*, τέλεσμοι).

Il mastro calligrafo fabbrica un'icona la cui forza suprema sta nell'immagine segnica stesa su una striscia, scavata su una lastra, scritta su un foglio. L'arte scrittoria islamica ha l'impronta del pittogramma primitivo, del cartiglio egizio, della tavoletta sumerica. Essa celebra il mistero della cattura del linguaggio nella trappola del segno, conserva il potere del tuono/lampo nella custodia del simbolo. Incastrata con la traccia sacralizzatrice della cedola, tanto meglio se velata dall'ombra d'una frasca, la parola custodita-esibita può emanare il beneficio salvifico per la comunità e l'individuo, il tempio e il palazzo. Il segreto dell'intelleggibilità appartiene al suo esecutore

materiale; la comprensione e la lettura sono prima di tutto affare di altro professionista; il ruolo della società è la contemplazione del segno, il godimento del suo effluvio. Il libro realizza la scrittura in chiaro, e svelata, ma nel colofone il copista persiano confessa l'intenzione della sua opera, rivolgendosi più spesso a un « osservatore » (*nāzir*) che a un lettore.

3. IDEOGRAFIA E PRATICA DELLA SCRITTURA.

L'elemento pittografico, d'interpretazione visiva della scrittura, si dice sia insito nell'alfabeto arabo, in quanto residuo caratteristico della famiglia semitica cui appartiene. Ma forse potrebbe dipendere, più che dal modello diretto (aramaico, nabateo?), da quello originario della geroglifica 'corsiva' egizia, ispiratrice — secondo una controversa teoria — dei sistemi scrittori semitici, fenicio compreso, dalla metà circa del II Millennio a. C. Poiché la scrittura normale non registra le vocali brevi, e riflette un consonantismo proprio dell'arabo classico (c. VII-XI secolo), le stesse lingue arabe vive non sono rappresentate nel suo alfabeto, che ne è l'espressione « ufficiale », codificata, e vivono il dramma della diglossia.

La valenza anfibologica e ideografica si accresce e complica assai nel persiano che, appartenendo al ramo linguistico indoeuropeo orientale (isoglossa del *satem*, pers. *šad* 'cento'), ha struttura fonomorfologica naturalmente diversa da quella propria dell'arabo. Il travaso dall'arabo classico, nel persiano, di un enorme fiume lessicale (ciascuna parola araba che qui citiamo vale sempre anche per il persiano, forme verbali comprese: non fosse altro, per le citazioni costanti dei testi sacri, le commistioni letterarie, la casistica dell'ar. *ya'nī* « egli voleva dire » > ar. e pers. 'cioè') non risulta un correttivo. Anzi, immerge, in un sintagma allogeno, l'elemento lessicale e grammaticale indigeno, che vi rimane paradossalmente estraniato. La parola persiana risulta magari, in tale contesto, ideogramma di maggiore osticità di quella araba, che almeno in seconda battuta (veduta) è riconoscibile con l'osservazione/ricostruzione della sua forma paradigmatica, per riflessione analogica. Similmente, i termini e nomi europei oggi calati nel sistema grafico arabo-persiano, stentano ad essere captati dal primo interessato, l'occhio di un occidentale che ne sia anche esperto studioso.

Esemplare è poi il surplus grafemico che si è creato con l'innesto

dell'alfabeto arabo in Persia, almeno nella diacronia recente del persiano: 11 lettere stanno a notare 4 soli distinti fonemi, o veramente 3, visto che uno, /^c/, non è realizzato, cfr. Tab. 2. Anche il mullà colto, magari teologo che scrive in arabo, pronuncia questa lingua a suo modo, alla materna maniera persiana (questione dei « latinorum »). Le scritture persiane sono state perciò, sotto il puntolo dell'estraneità, quelle che maggiormente hanno sviluppato le linee formali del tratteggio grafico arabo (perfezionamento degli stili calligrafici) e la latenza ideografica del sistema; tra esse, le cancelleresche ne portarono il canone a una vera devoluzione.

La scrittura araba procede, come la maggior parte delle semitiche, da destra verso sinistra, lungo un piano orizzontale; i corpi dei grafemi riposano sul rigo, allungandovisi sotto eventualmente con le code, ma alcuni di essi vi si distanziano verso l'alto per certi tratti astati, ed altri diluiscono il flusso del tracciato per una regola che non li vuole legati (a sinistra; cfr. Tab. 1 e 2). Ora, muovendosi il tracciato per corrugamenti e fratture, — con ondulazioni proclinari sinclinari anticlinari rispetto all'asse di scorrimento, — l'esecuzione normalizzatrice, sistematica, escogita una modulazione conveniente agli scopi funzionali e/o estetici (figurali) che ci si propone, cercando una combinazione equilibratrice, coordinata, delle linee verticali orizzontali troncali. La ragione della validità di una scrittura, leggibile ed elegante, starà nella misura di trattamento della dialettica generata dai tratti orizzontali (base dei grafemi), che procurano la continuità e la significanza; dei tratti verticali (le aste), che impartiscono la misura; dei tratti interrotti (stacchi), che impongono la spaziatura.

Le cancelleresche persiane (*ta'liq*, *dīwānī*, *šekasté*, cfr. par. 4), invece, sono dettate per l'economicità dell'esecuzione, prestandosi al codicillo simbologico, e rivolgendosi al « colpo d'occhio ». Per esse, il fine è la sveltezza, il canone l'allacciamento, il mezzo l'elusione o la soppressione di ogni norma del sistema che vi contrasti, salvo il tabù dello spezzamento di parola in fine di rigo e il divieto dell'alineatura. Metodi di accelerazione della sequenza: sposta il foglio, tenendolo in obliquo (con un angolo di c. 45°) sulla mano; modifica l'angolatura del ductus, puntandone l'orientamento dal basso verso l'alto, o viceversa; spiega i segmenti verticali, arricciola gli orizzontali, accalappa le agrafe; sposta e/o riassume la punteggiatura diacritica (1, 2, 3 punti: un ricciolo o un baffetto); avviluppa/dissocia grafemi parole sintagmi come conviene al getto parabolico: il « lettore », tuo pari, distinguerà e ricollocherà ciascuna cosa a suo posto,

come sa, a prima vista. Risultato: ductus in tralice (*ta'liq*) e involuto, tipo atavici rotuli dei *dipīrān*.

Il cavalier francese Chardin (viaggiatore in Persia, 1665-77) tramandò: « Non c'è al mondo scrittura più bella della persiana; le loro lettere son formate di tratti, grossi e minuti, rimpicciolentisi in fine, con un getto ben trovato, graditissimo alla vista. Notate nella loro scrittura code di lettere sì sottili da non potersi quasi scorgere: altre tornite, tonde da compasso, o tracciate rette con la riga, eppure estendentisi per spazi di cinque, sei dita. Essi scrivono così alla miglior grazia, la più propria al mondo, reggendo il foglio con la mano, non steso su un piano, come noi facciamo. Qualcuno, perché la carta stia più ferma, la posa su un piccolo portafoglio di sei o otto pollici, fatto di semplice cuoio senza cartone, per poterla piegare a suo grado: ma d'ordinario, la tengono *en l'air à la main*. Se i fogli sono grandi, li girano dal basso, spiegandoli nella misura in cui riempiono il bianco; piegano così la carta a tutti i movimenti della penna, ciò che li aiuta a compiere i tratti tanto rotondi, e sciolti, tutt'assieme. Gli scrittoi di cui si servono sono piccolissimi, e il cartoccio non ha il foro più grande dell'unghia del mignolo. Eppure essi scrivono tanto svelto con tutto ciò, che mi pare di non averlo mai visto fare in Europa. Non sollevano la penna, e si direbbe, siccome non guardano la carta, ch'essi non tirino che linee: chi scrive bene, dicono invece loro, deve tenere e muovere la penna con tale leggerezza, che, se ci volasse sulla punta, una mosca la farebbe cadere sul suo fianco. Spostano e girano la carta come la penna, di sorta che talvolta è la carta a passare sotto la penna, non la penna sulla carta; è ancora ciò che li sostiene nel formare le lettere d'un getto, grosse in certi tratti, minute in altri, come io ho osservato ».

Si riconosce ai calligrafi persiani la rielaborazione stilistica più raffinata del sistema grafico arabo; occorre aggiungervi la sua esecuzione più produttiva, a opera degli amanuensi delle cancellerie di Persia, donde uscirono la *dīwānī* 'cancelleresca' (poi *ta'liq*) e la corsiva comune persiana (*šekasté*) valida per ogni scrivente, ieri e oggi. L'angolo visuale necessario alla decodificazione di una grafia allogena, ne ha portato in Persia il grado ideografico non al minimo riducibile, come qualcuno si sarebbe aspettato, ma al massimo amplificabile: l'elemento agrafico (la scrittura difettosa, con i vuoti di vocali, e interrotta, con i troncamenti di grafemi) non si traduce in elemento alettico (impedimento alla lettura) se la mano trova il

tratto coglibile d'un lampo all'occhio: l'ideografia si scioglie nella sinteticità figurale, se ciò che si scrive non va letto, ma colto a volo, come in aria si traccia il segno sulla carta. Questo in registri, quaderni e missive. Nel libro persiano, la scrittura araba si schiarì e squadrò in misure eccellenti, egualmente per lo stimolo dell'estraniamento, lo scarto che, aguzzando l'occhio, e guidando la mano, ne indusse l'osservazione complessiva, l'oggettivazione; ricavato: lo standard adatto a un'attività scrittoria secolare, inarrestabile (non fosse stato per i sommovimenti di marca europea), comunque indispensabile alla produttività di serie richiesta da un'editoria letteraria « multinazionale ».

4. GENERI E STILI DI SCRITTURA.

In principio era la *kūfi*, che « come il collirio illumina la vista ai dotti », poi il visir abbaside Ibn Muqla (m. 940) elaborò le « Sei Scritture » (*aqlām-i sitta*) derivate: *tult*, *nash*, *rayhān*, *muḥaqqaq*, *tawqīc*, *riqāc*; con i Mongoli (1250 c.) apparve la persiana *ta'liq*, sgorgata dalle ultime due, infine la *nasta'liq*: così recita lo schema tradizionale della trattatistica calligrafica persiana. La storia dell'evoluzione della scrittura araba è naturalmente più complessa.

L'organicità del sistema sembra fissata nel VI secolo d. C., quello precedente l'Islām. Durante il primo califfato, l'omāyyade (650-750 c.), correvano i caratteri della diplomatica *ḡalīl* 'eccelsa' (« il padre di tutte le scritture »), e delle indotte cancelleresche *tūmār* 'rotolo', *nişf* 'metà', *tult* 'un terzo', cui più tardi si aggiunge la persiana (?) *dībāḡ*: ar. *tūmār* 'rotolo; capsula (di amuleto); pergamena' (*tamara* 'seppellire'), τράχιον 'piccolo tomo; carta', τόμος 'taglio, pezzo; volume a rotolo; tomo'; ar. *dībāḡ* (pers. anche *dībā*) 'tessuto di seta, broccato', *dībāḡa* 'prefazione; frontespizio' (pers. anche *dībācā*).

Il periodo del successivo califfato abbaside fu cruciale nella formazione di tutta la civiltà arabo-islamica: il suo centro geopolitico, l'Iraq, la fucina viva della nuova cultura del mondo; la fresca capitale, Baghdad, davvero « dono di dio », come dice il suo nome iranico. Si producono i mutamenti decisivi della scrittura (750-950 c.), teorizzati quindi nella trattazione; perfezionati, i principi allora elaborati restarono validi fino all'arrivo dei Mongoli, per ciò che con-

cerne la Persia, quando cominciò una diversa epoca per l'arte della scrittura e la produzione del libro, il cui fulgore pieno fu con l'umanesimo timuride (XV secolo). Le magnifiche realizzazioni timuridi determinarono le direttrici per le scuole scrittorie e librerie safavide e moghul (Persia e India, XVI-XVII secolo; idem per l'ottomana), e qagiara (Persia, XIX secolo; il XVIII, illuminismo per noi, fu oscurantismo per loro, sembra): ciascuna delle quali seguì caratteristici gusti propri. I grandi centri che interessarono la Persia: (Cairo), Baghdat, Tabriz, Esfahan, Shiraz, Mashhad, Herat. Però molto, troppo del periodo antico, pre-mongolico, è andato perduto.

4.1. *KŪFĪ*. Poiché la fede consacra la scrittura, e ne è consacrata, la prima ad entrare nel libro, fu anche la prima canonizzata con la codificazione coranica (c. VIII-IX secolo). È la *kūfi* 'cufica', unica fra tutte le scritture islamiche a prender nome da un suo luogo di nascita: la città di Kūfa (Iraq sud-occidentale, sul ciglio della via per l'Arabia), fondata all'alba della conquista da una colonia araba (638 c.). Di origine epigrafica, dotata dell'autorevolezza simbolico-monumentale, adattabile alla pergamena, fu la sola scrittura dei corani degl'inizi (c. VIII-metà X secolo) (Tav. 1).

La cufica non era esattamente l'ideale per gli scopi prefissati, presentando: numero e genere limitati di lettere, in embrione, contratte e uniformi, sguarnite di punti diacritici e indecifrabili. Il Corano la sciolse, distinse, arricciò; corpo dei caratteri schiacciato sul rigo, statico, tracciato nero (come poi sarà in ogni scrittura) e solido, 'pennellatura' di una scorza ingombrante, di lenta esecuzione; effetto voluto: solennità ieratica, impreziosita e un poco animata dalle ornamentazioni. Snellita, rifilata, nell'angolazione, scandita, la cufica, scrittura del tipo 'posata', conservò l'immobilismo e lo squilibrio, fra registro lineare compatto e registro superiore della fascia quasi sgombro, congeniti; cedette il posto alla *nashī*, che parrebbe sgusciarne fuori, quale ossatura dall'involucro (X-XI secolo). Mentre i corani accolgono altre scritture più svelte, al passo con il moto di divulgazione della fede, la cufica è dirottata verso le parti di facciata e ornamentali del libro: aggiunta di palmette in alto, uncinature in basso, accerchiamento con un tracciato di sottofondo a spire vegetali ne camuffarono la pesantezza originaria, « smuovendola » nella fascia scrittoria (Tav. 2). Fu il modello del trattamento classico delle rubriche nei corani e libri di lusso: scrittura a ganci, specialmente la *tult*, in un campo di volute vegetali, macchiate eventualmente da piccoli fiori e foglioline.

I progressi della crescita esecutiva e ornamentale della cufica, registrati sul *medium* cartaceo, ne stimolarono lo sviluppo artistico su marmo, mattone, stucco, ceramica, metallo e stoffa, dove si mostrò invece duttile e ricca di gamme: rettangolare, fiorita, ricamata, rotonda, stilizzata, perfino 'scorrevole' (in ceramica). Votata all'impeiosità e alla pietrificazione, la cufica trovò la sua vera realizzazione nell'epigrafia monumentale e nell'ornamentazione architettonica, dove fu solida, marcata, straordinariamente longeva, un po' come la capitale quadrata romana. Scrittura di specie ideologica, preferita dalla moschea, s'inerpica sui pinnacoli, si staglia in facciate e pareti, s'annida nelle mattonelle, esprime ideali e dettami di dinastie (quale la ghaznavide dell'Iran, XI-XII secolo): le sue varietà classiche, sole, si definiscono per regioni politiche; qualcuna delle ornamentali, e delle rubriche librerie (dove essa fu usata fino al XV secolo c.), ha carattere vicino alla gotica, che secondo qualche autore proprio da essa avrebbe tratto impulso (cfr. par. 9; si ricordi anche il probabile contatto fra scrittura araba e scrittura latina nel caso della « corsiva mozarabica »).

4.2. *MUḤAQQAQ*. Contemporaneamente alla formazione della minuscola carolina nelle curie del Regno franco, le cancellerie dell'Impero arabo lavoravano all'elaborazione di una corsiva emancipata dalla coltre antica di scribi e lapicidi. Le cancelleresche omàyyadi erano grosse e tozze (la *tūmār* e compagne richiedevano enormi calami), a scarsa funzionalità, ma sotto il califfo abbaside Harun al-Rasid il raggio d'azione della diplomazia musulmana s'era esteso, avvalendosi della carta, dai T'ang a Carlomagno. Ne venne fuori la « calif-fale » irachena, la *muḥaqqaq* 'realizzata'.

Questa è scrittura compatta, tagliata, decisa, ariosa. Affila i denti dei grafemi (classe IV, cfr. Tab. 1, 2), ne tornisce gli occhielli (III, V-VI, VIII), allunga i lacci distesi (VII-VIII), arcua le code, affonda sotto la linea del rigo i tronconi (XII-XIII) facendoveli poi risalire con propaggini a uncino, infilza il tutto con alte aste perpendicolari (Vb, IX-X), costellandolo di una netta punteggiatura romboide. Risultato, nella fase matura: barre verticali (sopra) posanti a grande angolatura sull'asse di scorrimento, dove si svolgono nelle ondulazioni dei nodi (centro, base), o allacciano fino al limite opposto dei ferri sciabolati (sotto la linea del rigo); l'asta dell'*alif* (X) fa da sestante o barra di timone, scandisce gli spazi interletterali, compassa gli angoli, definisce l'altezza della fascia. Maestosa di conformazione, impetuosa per i tratti 'spazzolanti', la *muḥaqqaq* fu la

scrittura favorita dei corani a grande formato, segnando forse l'apice delle corsive (secoli XIII-XIV), ma crescendo fin troppo in dilatazione di spazi e allungamento di lacci, e tirandosi dietro il tratteggio denso della cufica, la cui aulicità liturgica restava ineguagliata. Spreco eccessivo perché questa « cubitale » facesse molto cammino, anche soltanto come decorativa, sulla strada del libro, che la scartò infine a favore della *tult*.

Poiché il sistema non prevede la differenziazione del grafema in maiuscola e minuscola lungo il sintagma, né interpunzione (cfr. par. 6), si rimedia con il graduare la scala del modulo su varie misure: *ğalī* 'splendente, radiosa, ostentata; piena', grande; *ħafī* 'annidata, nascosta; sottile', minuta; *ğubār* 'polvere': minuscolissima, tanto da essere distinguibile a occhio annacquato di collirio, in mancanza di lente d'ingrandimento, e piuttosto delizia, *divertissement* calligrafico in cui si specializzerà la *nashī*, non per nulla la più ordinata delle scritture (Tavv. 3, 12). La variazione di scala è però ammessa, praticata, in parti diverse del libro (i titoli / il testo), che solitamente ne comporta e accetta un'unica, la mediana tra la *ħafī* e *ğalī*, pertanto anonima, salvo quando si abbia un testo misto o bilingue (es. dizionario, commento, arabo-persiano, turco-persiano). Pure, in tal caso è buona norma adottare una grafia in corpo maggiore per il testo principale, e una di tipo diverso in corpo minore (es. *nashī/šekasté*) per il secondario, a inchiostro ugualmente nero, o rosso per il testo glossato; è regola comune scrivere in una sola grafia, scala e coloritura, come vuole l'esigenza fondamentale di compattezza del sistema, limitandosi a una soprilineatura in rosso delle parole/frasi richiamate.

La bicromia nero (testo ordinario e principale) / rosso (testo secondario o membro particolare, eccezionale del primo) assicura l'alternanza grafica, con molta maggiore chiarezza del « tondo/corsivo » dei nostri libri stampati, siccome sul foglio bianco e lucido di quelli persiani manoscritti spicca il più chiaro contrasto, più lucente alla vista, tracciato nero continuo/punta di rosso (cfr. gl'incunaboli greci in rosso e nero, l'*incipit/explicit* dei mss. tardo-antichi in rosso e nero alternato ecc.). Naturalmente, sempre in titoli e glossature, il libro di lusso ricorre a inchiostri colorati o iscrizioni dipinte, e altre minuzie di fiorettatura (es. per spaziare convenientemente i versi della poesia), ma il canone è anche qui: testo netto, solido, nero, continuo, puntine e linee rosse.

Come già si è visto dalla cufica, il libro seleziona le scritture

prodotte dal sistema, e ne ripartisce i còmpiti, non rifiutandone a priori nessuna (arrivano, o si assegnano, al libro dopo la prova del Libro). Le scoordinate, ingombranti, sgraziate, civettuole o prepotenti, sono sfavorite, finiscono negli spazi predisposti di rubriche e cartigli. La *rayhān* 'basilico' o *rīhānī* « basilica », derivata a scala ridotta della *muḥaqqaq*, perciò economa, ne smorza l'estroversione: restringe la spaziatura sul rigo, modera lacci e tratti, ma, con quel suo nome, non ne corregge certo l'impostazione esuberante. Alla breve, finì anch'essa la carriera con il grado delle pensionate del lusso librario: ornamentazione delle rubriche e testate.

4.3. TULT. Rubricata anche questa, tra le cancelleresche califali era emersa la *tult* (o *tulut*, 'un terzo', non è chiaro rispetto a cosa: forse, l'inclinazione dei tratti verticali dei grafemi in confronto alla retta del rigo; secondo qualcuno $\frac{1}{3}$ è il modulo originale di questa scrittura rispetto alla misura del rotolo tradizionale di papiro, cm. 14.5×18). Fra prolungamento dei tratti orizzontali ed elevamento dei verticali, restiamo nell'esagerazione tipologica della *muḥaqqaq*, e, contro la finitezza di questa, sul ramo della goffaggine. Gli sgangherati, però, fanno pasticci senza molestia: smuovono le acque, fanno colore, mettono allegria. Sproporzionata, malpiantata, la *tult* regge così il passo grazie alla sua flessibilità: l'ondulazione della *muḥaqqaq* sulla linea mediana è estesa all'intero ductus, con caratterizzazione e omogeneità generali. I lacci dei grafemi si trovano ora a essere piegati e stesi (curvati, contratti, allungati) a piacere nel senso del tracciato (avanti a sinistra), che anzi favorisce, per la possibilità di sovrapporre elementi grafici finali di striscia a lettere o tratti che lasciano uno spazio vuoto sulla destra, e di predisporre per un movimento a fisarmonica, con cui è garantito il gioco della spaziatura.

Ma la malleabilità, se fa comodo in una singola fascia scrittoria, nel riempimento di un primo rigo, non è replicabile in successione infinita, come per una vera corsiva, che è assegnata dalla legge dell'uniformità. Se non ha trovato questa, il libro ha in compenso la rubricatrice adatta alle sue parti di rappresentanza, la standard del cartiglio, dove la *tult* si ebbe posto fisso o prevalente, e uso ininterrotto: primato fra le consorelle *aqlām-i sitta*, che non toccò neppure la corsiva ideale *nashī*, per un lungo periodo in desuetudine, causa un rivolgimento del gusto librario persiano. Al pari di ogni scrittura ornamentale che si rispetti, la *tult* servì la decorazione monumentale e artistica: in età timurido-safavide, eseguita su mat-

tonelle lustrate, fu la *ḡalī* tout court, e spesso la variante *musalsal* 'incatenata' (Tavv. 3, 5, 6, 8, 9).

Incrocio di *tult* e della 'cancelleresca' (*dīwānī*) persiana sembra la *tuḡrā*, la concatenata per eccellenza, firma monumentale a preziosi inchiostri colorati, icona meandrica, piramide di grafia e carta d'imperatori safavidi e, specialmente, ottomani (ma anche, a inchiostro nero, di règoli, governatori e visir), che talora s'intrufola nella chiusura del libro pomposo. Qui, nel colofone dove è una sottoscrizione autografa, tipicamente nei corani di grande formato, scivolano di solito altre scritture da cartiglio, indotte della *tult*: *tawqīc* 'registrazione, annotazione, siglatura', e la sua variante a scala ridotta *riqāc*/*riqācī* ' (da) pezza, cedola, biglietto', esercitate dai calligrafi su singoli foglietti, come la mista *ḡarī* ' scorrente, brava', a sua volta tipica delle intestazioni oblique dei firmani (diplomi) timurido-safavidi. Proporzionata nell'assetto, sanzionata, la *tult* è scrittura coranica, come *muḥaqqaq* e *rayḥān*.

4.4. *NASHĪ*. Omologazione di tratti grafemici ed equilibrio funzionale alla loro giusta esecuzione (dimensione, forma, angolatura, spaziatura, cadenza) sono trovati con la *nashī* ' trascrizionale', o *nash* ' trascrizione', da ar. *nasaha* ' trascrivere, copiare', *nusha* ' scritto, copia; manoscritto, codice, libro', (pers. di solito *nusha-yi hattī* nelle ultime accezioni). Di origini, sembra, epigrafiche e introdotta (meglio sanzionata) nella cancelleria califfale da Ibn Muqla, « l'inventore » delle sei consorelle, la *nashī* si trova già sulle vette della perfezione in un celebre corano d'Ibn Bawwāb (1000 c.). È la prima, vera corsiva libraria, l'esito della complessa sperimentazione plurisecolare di *kūfī*, *muḥaqqaq*, *rayḥān* e *tult*.

Sostanziale, concreta, ferma-e-mossa, la *nashī* trova il modulo medio, produttivo, di tali « corsive », aggiustandone contorno, ossatura, inclinazione, distribuzione, efficacia del *ductus*, la cui ondulazione ritmica è seminascosta, portata dal proprio flusso interno, non basaltica (*kūfī*) o esagitata (*muḥaqqaq*) o scombinata (*tult*). La chiave del sistema grafico, che schiude il ductus fluente e chiaro, — quindi adattabile all'espressività calligrafica, da cui è arricchito e variato senza però lasciarsi spostare dai connotati fondamentali, — è la coordinazione degli sbalzi alto/continuo/basso e del contrasto legatura/cesura nell'azionamento del calamo sul piano del foglio, lungo la linea del rigo. La praticità operativa è raggiunta.

La *nashī* è la scrittura coranica e libraria del secondo classicismo islamico (il primo persiano, c. metà secoli X-XIII), la più

diffusa e importante dall'Egitto all'« Islàm orientale », la Persia e regioni circconvicine (da essa egemonizzate); l'Occidente musulmano fu invece dominio della 'maghrebina', corsiva cugina della *nashī*. Questa si adattò bene, sulla grande scala, alle esigenze del libro ornato, miniato, di lusso e monumentale; altrettanta validità dimostrò nei libri comuni, dove spiccò anzi intera la sua vitalità; l'apice, sia della standardizzazione nel libro scarno, sia della canonicità nel libro di pregio, si estende dal Mille al Trecento circa.

Sotto i Mongoli e i Timuridi parte e s'accentua la sua parabola discendente nella frequenza dell'uso, soprattutto per i libri di bella letteratura, causa il sorgere di una nuova corsiva concorrente, di generazione persiana. Forse perché figlia dell'autentica madre, la *kūfī* « cresciuta » sui libri, la *nashī* possiede una certa spigolosità angolare, conserva una sfumatura di rigidità nella sua linea caratteriale, che è poi l'essenza di questa « tonda minuscola », classificabile come una semicorsiva: il tenue rallentamento che ne consegue sul piano esecutivo, è precisamente l'appoggio segmentale e l'attimo di calma che conviene a una scrittura « ragionata » qual è la *nashī*. Misurata sulla chiarezza mediana, essa è guida alla distinzione per la lettura, e stimolo per la riflessione: trasmette il pensiero, siccome appunto è concepita per « trascrivere » un messaggio. Quando questo è davvero importante, preminente, e detta la scritturazione del libro, con cui non si pongono altri fini ludici, anche nei periodi d'eclissi parziale la *nashī* resta la tonda libraria insostituibile: allora essa è con maggiore nettezza la scrittura specializzata, oltre che per i corani, per la letteratura storiografica e scientifica.

L'incisività della *nashī* è canonica, sapientemente modulata, nella copiatura di testi storici, matematici, geometrici, astronomici, e a ben guardare si potrebbero scorgere sue varietà caratteristiche, come la 'matematico-astronomica'. D'altronde, dopo il declino (secoli XIII-XV) e l'eclissi (secoli XVI-XVIII) la *nashī* si prese la rivincita: forte della sua natura, il rigore del giusto mezzo, essa fu la prescelta nella stampa (secolo XX). I caratteri standard della *nashī* sono oggi la scrittura « stampata » normale nell'intero mondo islamico (Tavv. 2-5).

4.5. *NASTA^cLĪQ*. Ora, la vocazione libraria della *nashī*, e la sua tendenza alla cristallizzazione, accettano modulazioni sul registro del suo basso ostinato, la distinzione, ma non sopportano di essere troppo tese sulla corda, vuoi dell'elaborazione calligrafica (la quale, più che altro, vi gioca sulle misure scalari), vuoi dell'evoluzione

continua della corsiva: è un limite, quando la produzione del libro è diretta da fini e gusti estetici. La *nashī* era pertanto destinata a perdere terreno sul campo librario, quando una nuova arte o concezione di questo si affermò nella Persia di Mongoli e Timuridi (fine secoli XIII-XV), grazie all'incontro della grande esperienza della produzione egiziano-irachena (e, nella Persia stessa, selgiuchide), con la tecnologia esecutiva e pittorica di provenienza cinese: dall'innesto sorse un modo diverso, un gusto più raffinato di scritturazione e ornamentazione del libro.

La scrittura concorrente era la cancelleresca *ta'liq* 'sospesa', obliqua rispetto al rigo, sorta (sembra) nel XIII secolo, codificata nel XIV, adottata nelle cancellerie post-mongoliche persiane o di scuola persiana (timuride, ottomana, safavide, moghul). Potente e arbitraria, come qualcuno l'ha definita, la *ta'liq* premette per entrare nel libro: si era conquistato il nome di tipica scrittura persiana, la prima di madre patria. Ma per riuscirci veramente, aveva bisogno di una corsiva adatta, che ne stemperasse il carattere cancelleresco. Quale poteva essere, l'ardita, da scalfire la serenità della *nashī*? Questa aveva un limite estetico che la metteva in difficoltà, ma dopotutto, tra le antiche sei sorelle, era la sola evoluta a libreria: non poteva essere sostituita, e pace.

Dunque, una mediazione era necessaria, fra le pretese della *ta'liq* e l'integrità della *nashī*. Sorse la mista *nasta'liq*, artificiale e ibrida anche nel nome (*nashī* + *ta'liq*). Le coincidenze saranno casuali, ma non del tutto insignificanti: suppergiù nello stesso periodo, gli umanisti italiani, insoddisfatti del rigido linearismo della gotica, confezionavano la 'semigotica' libreria (cos'altro è la *nashī* in correlazione alla *kūfi*?) per giungere all'ariosa eleganza della *littera antiqua*, raffinata ed inclinata come « cancelleresca italica »; era, in sostanza, grosso modo, la linea di ricerca di umanisti tardo-mongoli e timuridi, persiani e turchi. Innesto di tempi maturi, la *nasta'liq* « persica » emigrò con i suoi amanuensi verso le aree dove predominava il gusto letterario persiano: Impero Ottomano (già sotto Maometto il Conquistatore) e Moghul, evolvendo in rispettive varietà (grassoccia e pesante l'indiana, di scarsa rifinitezza la turca).

La *nasta'liq* è di tipo sintetico-figurale, e calcolata ad effetto: « assorbimento » del tracciato e dello scritto nella cornice del libro-oggetto. Essa ama la stesura lunga e la sfumatura morbida delle lettere: distende e tornisce a pennello i lacci stesi sulla linea del rigo (classi VII, VIIIa), unisce e allunga a falce le dentature (IV),

ottenendo un tratto orizzontale sinuoso che fa da regolo della fascia scrittoria, come l'asta (X) era il sestante della *muḥaqqaq*; quindi, rassoda gli occhielli (III, V-VI), gonfia a semiluna le code (I-II, IV-Va, IXb), scioglie il ricciolo (III), immerge le tronche (XII-XIII).

L'obliquità cancelleresca della *taʿlīq*, appresa la lezione d'angolatura della *nashī*, è corretta con un *ductus* disteso e turgido; guida spaziale-lineare, equilibratrice del campo alto, è la barra allungata di IXa, il cui sghembo carattere complessivo s'addolcisce a ⟨S⟩, mentre le aste perpendicolari (Vb, IXb, X) s'assottigliano, quasi a figurare da « quinte ». È un po' il rovescio dell'impianto della *muḥaqqaq*, che era naufragata nello spreco dello spazio (svuotamento della fascia di scrittura).

Come « distensivo », il tracciato della *nastaʿlīq* lo riempie invece in pochi getti: in fine di rigo, specialmente con i versi poetici, è frequente la scrittura di un tratto (o lettera) finale sopra uno piatto (es. VIIc), con ritorno indietro a destra, e riempimento dello spicchio vuoto in alto. È un ripiego cui ricorrono anche altre scritture (*tult*, *nashī*), se non preferiscono rattrappare o accartocciare il carattere che si viene a trovare al limite del margine sinistro del rigo, invalicabile per il divieto dello spezzamento della parola e la sua alineatura; nella *nastaʿlīq* il rimedio diventa funzionale, assicurando un equilibrio maggiore sulla verticale del campo: possibilmente, se è presente la « lettera finale » VIIb ⟨ī⟩, lo stacco del tratto soprascritto, rispetto alla linea del rigo, è sanato con lo stiramento a ritroso della coda di VIIb, tipo il nostro ghirigoro che sottolinea p. e. una firma. Sanzionata dai calligrafi Mīr ʿAlī Tabrīzī e Sultān ʿAlī Mašhadī (XV secolo), la scorrevole e capricciosa *nastaʿlīq* fu la scrittura libraria preferita fino all'Ottocento, specializzata nel libro d'arte, e nella rappresentazione del testo poetico o d'intento letterario: entrò in epigrafia (dal XVI secolo), ma tanta civetteria non la rese accetta alla scritturazione coranica (Tavv. 6-12).

4.6. DIVERSE. Variante safavide della *nastaʿlīq*, una sua scala ridotta (perciò affilata nel *ductus*) a ritorno di fiamma cancelleresco (verso il *taʿlīq*), è la *šekasté* 'spezzata/spezzante', scrittura sintetica che frantuma grafemi, parole e norme grafiche, componendosi a spezzoni di getti di penna omogenei di per sé. La *šekasté* è la corsivissima: si perfeziona (XVII secolo), entra nel libro (secoli XVIII-XIX), diventa ministeriale, mercantesca, epistolare, quotidiana, ordinaria (Tav. 11).

Altre scritture importanti che entrano di straforo, in qualche

punto momento luogo del libro persiano, sono: la *bihārī* indiana, specializzata nel corano o suo commento (*tafsīr*) con il testo arabo al centro e il commento persiano in margine (*nashī*); la *siyāqat* ‘ scrittura cifrata, da conto ’, la riccioluta mercantesca, omologata sulla scala dei numeri (di origine indiana, questi si scrivono da sinistra a destra, come da noi). Inoltre le fantastiche o figurali, banco del virtuosismo calligrafico, combinazioni di falci e ganci in un tracciato serpeggiante (a ⟨S⟩) che delineano animali, edifici, imbarcazioni ecc. con il pre-testo di brani coranici o poetici: *ṭā’ūs* ‘ pavone ’, *larzé* ‘ tremula ’, *golzār* ‘ aiuola ’ (corpi delle lettere disseminati di fiori), *zolf-e arūs* ‘ ricciolo da sposa ’ (con lettere ovali e code arricciate), *hilālī* ‘ a mezzaluna ’, *badr al-kamāl* ‘ a lunapiena ’ (riempiendo le code), *manāšīr* ‘ da diplomi ’ (code torte in un senso o nell’altro, secondo si scriva di elogio, promozione, o biasimo, derogazione), *mutannā* ‘ ambigua, duplice, doppia ’: una stessa scritta affrontata e unita sul piano, quindi « visibile » specularmente, a dritto e rovescio in contemporanea; e via disegnando.

5. LA PRODUZIONE DEL LIBRO.

5.1. La NUQTA. Se crisma e modello è il corano, il sistema grafico effettuale una giravolta di lacci (*estīmī* ‘ intreccio, cordona-tura ’ nell’arte del tappeto), la scritturazione del libro si perfeziona con la calibratura geometrica del foglio e del ductus. Il calligrafo persiano (e musulmano) analizza la lettera per tratti di disegno: linea piena (*pāšān* ‘ flusso ’), sottile (*košeš* ‘ curva ’ ovvero ‘ smorzatura ’), orizzontale (*siwā* ‘ eguale ’), continua (*donbālē* ‘ coda ’), di riporto o aggancio (*peyvand* ‘ legamento; trapianto ’); sminuzzandola entro una gabbia rettangolare (o circolare), che è la sua area di tracciatura (*korsībandī* ‘ intelaiatura ’); e strutturandola in una serie di punti o ‘ tratteggio ’ (*ostohwānbandī* ‘ ossatura ’).

Il punto, ar. *nuqta* ‘ goccia, stilla, macchia; punto; briciola ’, è l’atomo del sistema, — si scopre, — il suo motore interno, che non per nulla aveva preso a girare quando fu tornita anche la pun-tuazione diacritica, con il minuscolo rombo della *muḥaqqaq*, poi ripreso con enfasi dalla *nastāliq*: ristrutturando la lettera per cal-colo ricompositivo delle sue componenti atomiche, si ottiene il seg-mento desiderato. Nell’età classica, base e scala elementare della scrittura è la goccia nera d’inchiostro impressa sul foglio dal calamo

puntato di sghembo, per ottenere un rombo perfetto: il quadratino del *nuqta* è il ' punto ' di riferimento cardinale per l'impostazione geometrica e la modulazione proporzionale del rettangolo del foglio, dal riquadro o cornice (*ğadwal*) che lo definisce, alla fascia del rigo, all'intervallo dell'interlinea, e ai tasselli di testata e cartiglio, tutti spazi fondamentalmente rettangolari, come la finestra o facciata della miniatura.

5.2. Il *QALAM*. La conformazione della *nuqta* è data dall'ampiezza del taglio del becco (*ğilfa*) del calamo (ar. *qalam*, sir. *qalûmâ*, lat. *calamus*, gr. κάλαμος e καλάμη). Il taglio della canna è un'arte essenziale, la « metà dell'opera »: si ottiene dando, con uno speciale coltello dal lungo manico (pers. *nay-qat* ' trancia-canna '), un colpo secco trasversale al tubo di canna infilato in un sostegno d'osso o avorio (ar. *miqatṭa*); il calamo è quindi temperato con un'apposita spatola (pers. *qalam-tarāš* ' spuntapenna ').

Ci sono tipi diversi di calami per ciascun genere di scrittura, però a partire dalla conformazione del loro becco, sbizzato in due facce o lati: la sinistra, *insī* ' umana ', la destra, *wahšī* ' animale '; convenzionalmente, la seconda è larga: il doppio della prima per la *tult* e la *nashī* (il contrario per la cancelleresca *dīwānī*), pari per la *nastāliq*. Il tubo di canna, ricavato tra due nodi dello stelo, è medio in tutto (lunghezza, spessore, larghezza), fermo (per non correr troppo) e liscio. La canna può venire dalla Persia (Āmul, sul Caspio, Fars) o dall'Egitto, ma da tempo immemorabile la migliore è importata da Wāsiṭ, sul Tigri, tratta dalla grande palude mesopotamica posta verso il Golfo.

Il calamo è conservato, con ogni attrezzo del mestiere, in astucci portatili (spesso legati alla cintura) di cuoio, metallo, cartone, decorati con arabeschi, motti, versi, e provvisti di scomparto per il vasetto dell'inchiostro o calamaio (ar. *ḥuqqa*, *dawāt*); fabbrica, ornamentazione e pittura della scatola degli attrezzi scrittorii (pers. *qalam-dān* ' portapenna ') è tutta un'arte « minore » persiana.

5.3. La *SAFĤA*. Dai punti atomici s'irradiano le linee d'impianto geometrico della pagina: la quadratura correla il rigo con la striscia di scrittura che vi è compresa fra un'interlinea e l'altra, proporzionate al tipo di grafia prescelto, e rapportate a ogni altro scomparto segmentale o figurale. La faccia del *waraq*, ar. ' foglia; foglio ' (cfr. pers. *barg*, lat. *folium*, gr. φύλλον) e ' lamina, piastra metallica; pagina; carta ' (ar. *warrāq* ' cartolaio, cartai, legatore, copista, libraio '), è una piastra cartacea reticolata dalla cornice (*ğadwal*) nella

sua superficie di scrittura, che è l'ar. *ṣafha* 'superficie, faccia, pagina'; *ṣafīha* 'piastra, lastra, tavola, lamina, lama, pannello'; (con la metatesi) *ṣahfa* 'piatto, disco', *ṣahīfa* 'foglio, pagina, volume', *ṣahḥāf* 'cartolaio, legatore, impaginatore, libraio'; *muṣḥaf* 'pagina, foglio scritto, volume, libro, codice'; anche *liber*, *cōdex* e *Buch* indicavano tavole o lamine lignee.

La *ṣafha* è una griglia diagrammatica, una stele a scanalature orizzontali grandi (testate, cartigli) per le titolazioni eventualmente dipinte; medie (strisce dei rigli) per la scritturazione; piccole (interlinee). La rettangolarità, scandita in varia grandezza da questi elementi strutturali, è alternata fra le fettucce degli spazi neri (scritti) e bianchi (vuoti), getti d'inchiostro e stacchi di carta, spicca completamente quando, con un testo poetico, s'inserisce sulla pagina la doppia colonna (fusti e scanalature perpendicolari) dei versi. Per la prosodia araba, su cui la poesia persiana è modellata, un verso è una coppia di emistichi metricamente identici e logicamente finiti, intervallati da una pausa, disposti su un'unica linea (« *stichos* »). I primi semiversi formano una colonna (*sutūn*), affrontata sulla pagina all'altra dei secondi; la pausa ritmica si traduce in un'intercapedine spaziale, bianca. Le colonne con l'interstizio sono classicamente ripartite da una sub-cornice, e quand'è il caso (titoli, clausole), « targate » con cartigli, o distinte con asterischi a forma di stelline di fiori.

Se la poesia è un poema epico romanzesco erotico didascalico mistico di una certa lunghezza, gli scomparti colonnati sono raddoppiati (2 versi, 4 stichi), talvolta triplicati, riducendo proporzionalmente il modulo della scrittura. Talora si prosegue il testo (specie ove si tratti di commento) lungo il margine dei tre lati esterni della *ṣafha*: l'interno, il perpendicolare sinistro, la zona del tabù scrittorio (il 'varco' al rigo successivo è come un cerchio di fuoco), fa da cerniera con la pagina a fronte, con cui è sempre appaiata (venendo da destra, il senso dell'impianto è f.v-f.r, la doppia pagina squadermata). In tal caso, al centro del margine destro si piazza un piccolo triangolo rettangolo (pers. *lačakī* quadrante d'angolo, *lač* 'lato, faccia', *lačak* mantella triangolare da donna) per fare da sestante al tracciato, qui necessariamente obliquo rispetto al quadro della superficie.

L'elaborazione geometrica può essere « imbottita » di ornamentazioni, e continuare, forse sull'ammaestramento di diagrammi scientifici e tavole astronomiche: allargando le maglie della griglia, le caselle rettangolari di ciascun semiverso si ampliano a quadrati; conducendo il tracciato in obliquo (la graticola, tra scanalature e

modanature mangia spazio, minacciando di risucchiare il testo) si fa respirare lo scritto in via di soffocamento: il semiverso è una diagonale che trancia la casella in due triangoli; alternando eventualmente il *ductus* in un moto basso-alto/alto-basso, si ricava una sottoripartizione triangolare multipla, i due semiversi creando due triangoli rettangoli dentro ciascuna casella, più un terzo formato rispetto alla linea portante, base complessiva, della linea del rigo. Il piano di scrittura, la lastra della *ṣafḥa*, diventa una scacchiera, decorabile in ciascun spicchio triangolare con giochi di vuoto/pieno, colori e motivi contrastanti: trattamento tipico di pagine a fronte e tergo di una *ṣafḥa* miniata, specie se la miniatura è a tutto campo (Tavv. 4, 5, 8, 10).

5.4. *Il REGOLO e la CARTA*. L'assetto teoremico di pagina e scritturazione non sarebbe possibile se il calligrafo non avesse l'ausilio d'un geometra, e l'impaginatore un supporto a spettro. La « guida larvale » è lo strumento del *mastār* (ar. anche *mistār*) 'lineatrice, tiralinee, allineatore', ar. *saṭr* 'linea, riga, retta', non la matita, né la squadra.

Il *mastār* è un semplice arnese a stampino: una tavola di cartoncino, a forma e misura di foglio, su cui sono predisposte linee-guida ricoperte di fili di seta attaccati alle estremità, in maniera da configurare il quadro del foglio con tutte le sue righe e interlinee di base; ponendo la tavola sopra la filza della carta da scrivere, che è « saponata », e passandovi sopra le dita della mano (o strisciandovi la manica), la filettatura lascia un'impronta sulla carta, squadrandolo d'un colpo due pagine, l'una con la rigatura in crudo, l'altra in rilievo. Si ha così il retino di guida alla scrittura. Finito di riempire il foglio quando si scrive (ar. *mastūr* 'scritto'), basta ripassare la rigatura con il dito, e ogni traccia dei raggi scompare (ma ci sono calchi malriusciti, pesanti, ancora osservabili in certi codici).

La griglia è permessa da un trattamento speciale della carta, i cui tipi comuni sono la persiana samarcandese, l'araba baghdadina e l'indiana di Daulatabad, solide ed economiche; la cinese (*hitā'i*; *hānbalīq*, di « Cambaluc », Pechino), fabbricata a Samarcanda e Tabriz, è di tipo serico, giallina e crespata, roba di lusso. La carta ordinaria, anche nei libri di pregio, è bianca avorio (per la « patina »); è marmorata, screziata, colorata (comportando colori diversi d'inchiostro) in manoscritti speciali, es. album antologici di poesie. Il processo di fabbricazione (poltiglia di tela e lino lisciata, seccata, appiattita a pellicola) si conclude con una politura particolare della

carta, che prima è impastata con una colla a base di farina di frumento (pers. *ābār* « amido », pula); poi, essiccata, inumidita (passata col sapone), levigata con un apposito uovo di cristallo, o conchiglia di mollusco (pers. *mubra* 'conchiglia; perlina', *mubr* 'sigillo').

In tal modo, la superficie del foglio, la *ṣafḥa* è davvero una lastra cartacea, semilucida, liscia come il ghiaccio, soffice più della seta: l'inchiostro può scorrervi sopra quasi attirato, senza bisogno di pigiarvi il calamo. Speciale è la carta *abrī* (« nubila »?), screziata, fiorita, dorata, serica, d'origine centroasiatica (cinese), usata con ornamenti e pitture come *margin-passepartout* o pagine intere in codici e album di lusso. Se questa è roba da signori, pure la lamina di carta comune è preziosa. Per i persiani la carta scritta era venerabile, e ripugnante bruciarla o strapparla; la si disfaceva, nel caso, come nasceva: sciogliendola nell'acqua, e seppellendola nel buco d'un muro (Chardin).

5.5. *Il ĠADWAL e il SAR-LAWḤ*. Mentre il *mastār* regola la coordinazione linee-interlinee-fasce-colonne, la quadratura del foglio e la delimitazione del piano scritturale della pagina sono date da un riquadro rettangolare (*ḡadwal*), tracciato con una doppia lineatura nera sottile, e l'interstizio classicamente dipinto in oro. Ar. *ḡadwal* (pers. *ḡadval*) 'rivo; quadrato magico; cornice, riquadro', οχέδη 'tabella' (it. 'scheda'), lat. *schaedula*, ingl. *schedule* (cfr. anche it. 'cedola').

La misura convenzionale della lamella aurea, determinante anche quelle delle sub-cornici (in particolare delle colonne), è lo spessore del coltello spuntacalamo. L'intercapedine principale può essere affiancata (all'interno, verso il campo di scrittura) da un secondo canale dipinto in blu, e/o altri filetti colorati (verde, rosso ecc.). Come la *ṣafḥa* fa dittico con la compagna a fronte (foglio *verso* - foglio *recto*), in struttura geometrica il *ḡadwal* è il rettangolo determinato su ciascuna di essa dalla diagonale perpendicolare che vi corre in mezzo, secante la superficie quadrata unitaria.

Nel libro « completo » classico (ornato, di lusso, non necessariamente sfarzoso), specialmente nelle due pagine d'apertura di codice (dove la prima fa da frontespizio), il dittico è riunito da una supercornice, un canaletto dorato continuo, che circonda la coppia di *ḡadwal* con un 'laccio' (pers. *kamand*) quadrangolare. È la ricomposizione, o duplicazione (che fa lo stesso), della *ṣafḥa* in quanto lastra, tavola. È la 'frontalità' iconica.

La *tabula ansata* romana, già ampiamente riadattata nel Vicino

Oriente preislamico, sembra sia stata la fonte ispiratrice per il trattamento, in ambito arabo e islamico, sia della lastra epigrafica, sia della facciata del libro: piatto della legatura, sua replica interna (anteporta), testata (apertura del testo) del codice. La struttura ornamentale della testata dei corani, in particolare, opera illuminativa di artigiani cristiani greci armeni copti (IX secolo), pare si sia basata sulla riproduzione di graticci tratti dall'arte musiva-architettonica romana e bizantina, o di motivi geometrico-vegetali dei tessuti copti (a loro volta collegati con le stoffe persiano-sasanidi), segnatamente per i cartigli che stagliano i titoli-principi delle sure, accompagnati da una palmetta laterale, sul margine. Di qui, una norma libraria cogente per il *muṣḥaf* (la copia coranica, il « *Codex* »), valido modello per ogni manoscritto che si rispetti (Tav. 1).

La replica, su carta, con ornamenti dipinti, del « coperchio » della legatura, che corrisponde alla nostra anteporta e spesso trattata a medaglione, è sul f. 1r (se non vi sono fogli a guardia), ma ordinariamente manca: il 'frontespizio' è costituito dalla 'testata' (pers. *sar-lawḥ*), sul f. 1v. Il « fronte-tabula » (pers. *sar* 'testa, capo, cima', ar. *lawḥ* 'tavola') è una targa (forse quella della *tabula ansata*) poggiante sul lato superiore del *ḡadwal*, e portante, classicamente su fondo dorato e in scrittura ornamentale (la *tult*, in particolare), il cartiglio-insegna, l'epigrafe della sura o il titolo del libro (ar. 'unwān' 'titolo; indirizzo'), o la didascalia (nelle sezioni interne del testo). La targa è sovente sormontata a sua volta da una sagoma triangolare o cuspidata, il cui rovescio è una triangolazione entro cui, alla fine del codice, s'inscrive il termine del testo o il colofone del codice (ar. *ḥātima* 'conclusione, sigillatura', *ḥātam* 'sigillo') (Tav. 9).

Per via del dittico, l'impostazione del *sar-lawḥ* può essere replicata nella pagina a fronte, una « post-porta », raccordata, nel libro ornato, almeno nel campo di scrittura. Nell'elaborazione completa, è duplicazione perfetta, immagine speculare dell'intera pagina del *sar-lawḥ*, a formare le ante d'un unico portale: la targa, riprodotta per simmetria anche nel registro inferiore, si quadruplica, predisponendosi per titolature ed eulogie concatenate. Nelle ante può inserirsi allora, rimbalzando dall'antiporta o dall'occhio, il medaglione (ar./pers. *turanġ/turunġ* 'cedro'), di apparenti prototipi copto-bizantini, — piuttosto un rosone (« *oculus/ovulus mundi* »), dilatazione di battenti, occhi di portale, — eventualmente cerchio riservato a epigrafi solenni, tracciato nell'intera area delimitata dagli stipiti-pila-

stri del *ğadwal* (Tav. 3). Se vi s'inscrive il principio del testo, nel caso del corano lo spazio scritturale basta appena per i versetti della prima sura (*fātiḥa* 'aprente').

Lo schema complessivo del *sar-lawḥ* classico persiano appare non di rado come una trabeazione di monumento a fregio e frontone, poggianti sul piedestallo del *ğadwal*, richiamando l'immagine d'una facciata di *palatium* formato tabulare, o tutto un portale di tempio. Con lo spiegamento del dittico, l'icona è completa, e, quando il codice sia solenne o sontuoso, — e il libro contenga una cronaca universale, una pentalogia di poemi, o un singolo canzoniere e un poema articolato, — il portale è replicato, in forme più sobrie, ad ingresso delle singole sezioni. Il dittico frontale, specialmente nei casi dei corani (anche in quelli odierni, stampati), tagliando la cupola del *sar-lawḥ*, e quadrando il cerchio del medaglione, si conforma a (doppio) tappeto. Il tappeto, oggetto essenziale nella preghiera musulmana, in quanto isolante (sacralizzante), non è altro che una *tabula lanigera*, perciò l'arte della sua tessitura (e di quella delle stoffe preziose) è assai vicina, in ogni senso, a quella del libro (Tav. 6).

L'ornamentazione delle facciate (armonia coloristica prediletta dei fondocampi: oro e blu), con arabeschi e motivi vegetali (pers. *barg-o-golhā* 'fiori-e-foglie', *boté* 'cespuglio'), si può protendere dalla cornice verso i margini (ar. *hawāšī*, plur. di *ḥāšīya* 'lembo, bordo, margine; glossa') in una vera imbottitura (*ḥašw*) di drappi e frange da broccati.

Il quadrante d'angolo del *lačakī*, — una piastrella tutt'fare nella tecnica libraria persiana: es., piazzata nell'angolo inferiore sinistro del *ğadwal* al f.v, fa da cerniera che punta alla saldatura del dittico, — in termini geometrici ricavata tranciando $\frac{1}{4}$ del circolo del *turanğ*, si atteggia qui a vero scialletto (viene da una sciarpa muliebre) di ripartizione e orientamento della decorazione (tessitura) marginale. Questa, eseguita su carta speciale e con varia tecnica, a disegni vegetali e scene animate, fu un'altra arte particolare, specialità timuride (poi safavide) di pittura fra la miniata e la decorativa, d'origine cinese (Tavv. 8, 12).

Il libro comune, o povero, non si sogna né si permette simili sfarzi, però non rinuncia a un *ğadwal* (e *sar-lawḥ*) semplice almeno nel 'frontespizio', se non può replicarlo in ciascuna pagina del manoscritto, come vuole la tradizione. Almeno, il *ğadwal* iniziale è tracciato con una doppia rigatura rossa. Il libro persiano sprovvisto di *ğadwal* (\pm *sar-lawḥ*) è sciatto e misero, o tirato in fretta; non è

un libro, è manuale da lavoro, quaderno, brutta copia (ar. *musawwada* 'negrore, negrume').

5.6. *La LEGATURA e la MINIATURA*. Come il codice è infagottato nella sua pagina d'apertura, alla maniera dell'antico rotolo, così il piatto della legatura riproduce spesso modelli ornamentali di tessuti, o tappeti, in cui campeggia il medaglione (circolare, poligonale, ogivale), ma anche geometrico-architettonici, se la *ṣafḥa* è lastra sacrale, da tenere sotto coperchio, quale arca di sarcofago.

Il piatto della legatura (*ḡild* 'pelle') è una *ṣafḥa* di cuoio di capra, agnello, cavallo, colorata in nero, marrone, rosso. Decorato variamente, — almeno incisione del *ḡadwal* e stampo a secco del *turanġ*, — con graduazione, gerarchica, secondo si tratti di dritto o rovescio, piatto anteriore o posteriore, anche su tutte e quattro le facciate, più l'aletta o falda di protezione del taglio del codice, unita al piatto posteriore; in qualche esemplare classico, particolarmente elaborato, si è portato il conto di un'esecuzione di 550.000 stampi a secco + 43.000 dipinti con pennellino a oro liquido (due anni di lavoro); più tardi (XVI secolo) arrivò in Persia la tecnica cinese del cartone dipinto e laccato. Come il *ḡadwal* del libro è eseguito da un artigiano specializzato (pers. *ḡadwal-kaš* 'tracciariquadro'), — e così il *sar-lawḥ* ornato da un *mudahhib* 'doratore, illuminatore' di professione, — conciatrice, incisioni, stampigliature, pitture della legatura sono prodotto di altri operai-artisti.

Il percorso dell'arte della legatura persiana è simile a quello generale della cultura islamica: radici antiche, basi tardo-classiche e cristiane, livelli cosmopolitici (es. iracheno-persiani, persiano-cinesi), biforcazione europea: la rifinitezza delle legature persiane (e islamiche) fu ben nota, e ripresa, nel nostro Rinascimento.

L'altra grande arte della miniatura (ar. *taṣwīr* 'raffigurazione', *maġlis* 'simposio, conciliabolo, assemblea; scena') ha un legame molto stretto con la scrittura: ci sono due calami, il vegetale che serve al calligrafo, l'animale che usa il pittore (Qāḍī Aḥmad), penna/pennello. Arbitraria, solita a farsi, è la considerazione della miniatura persiana avulsa dal con-testo ed estrapolata dal codice. Fino ai Mongoli, la miniatura era una vignetta o finestra scoordinata rispetto al campo scritto, che ne era squarciato o scorciato, senza « reazione » (la validità artistica della pittura è un altro discorso). Ma i miniaturisti svolgevano un tirocinio da calligrafi (secoli X-XIII), e il *taṣwīr* aveva la funzione d'illustrare il testo in via « subordinata », siccome era l'illuminazione ornamentale a impreziosire e consacrare il codice:

nell'età mongolica-timuride, fra Trecento e Quattrocento, si coordinò la dialettica pagina scritta-pagina miniata, chiave la geometria, leva la fascia scrittoria della poesia.

Il testo poetico, i canzonieri e i poemi, sono il campo prediletto dall'arte della miniatura, poiché esso comporta (si ricordi il caso della scacchiera) il massimo assetto geometrico del foglio, e il verso un elemento geometrico-figurale integrato, autonomo: una casella rettangolare definita o definibile a cartiglio. Basta asportarlo con uno « stacco ». Il cartiglio del testo « entra » dunque nel *mağlis* e, — come anche questo, in quanto sezione o parte intera della superficie riservata alla scrittura, è reticolato dal cordone aureo del *ğadwal*, — provvisto di adatta cornice-riquadro. Secondo che dettano inventiva e gusto, necessità di spazio e ornamento, lo spicchio testuale, — tassello rettangolare di diverse misure e forme a quadrato, ripartibile internamente, già sappiamo, con triangolazioni, — può giostrare nella o sulla scena miniata (sovente una veduta di vita festosa fastosa dentro e fuori la corte) come più aggrada: base, piedistallo, colonna, trave, soffitto, quadro, pannello, fondale, boccascena, insegna, cuscino, incastro, ritaglio, e via disponendo (Tav. 7).

Si combina la prospettiva speculare, o il gioco al rimbalzo, e si fa il teatro nel teatro. Perché sui muri di monumenti e palazzi, cortili arcate cupole pinnacoli, ricoperti di mattonelle smaltate e dipinte, o sugli oggetti di lusso, quali il parasole a tappeto che corona seggi e troni di principi, scorrono intanto le riproduzioni delle scritte in grafie ornamentali proprie della realtà architettonica e tessile. Sono, magari, le iscrizioni dettate dagli stessi calligrafi del testo, o dai loro passati maestri, ora imitate a ritroso. La nera *nast'liq*, o la *nashī*, del testo, può quindi, sul campo bianco entro listello dorato, spiccare nel cartiglio inserito nella miniatura, a fronte delle iscrizioni monumentali che vi decorano i palazzi rappresentati, a superficie azzurra blu cobalto. È la festa della grafia: ciascuna iscrizione è di generi (e colori) diversi, a cominciare dal cufico e finire al *musalsal*. (Scuole miniaturistiche di Tabriz, Herat, Shiraz, Bukhara, in particolare, secoli XV-XVI). Tanto meglio se il cartiglio, — che poi può giocare inversamente da pannello e ritaglio staccato, fuori dal *ğadwal* della pagina miniata, che si segmenta in parallelo, — conserva per sfumatura di raffinatezza un brano testuale relativo alla scena; ma poco importa in caso contrario: esso appartiene comunque ai « dintorni » di essa, e lega indissolubilmente miniatura e codice, scena e testo.

5.7. *Lo STANDARD LIBRARIO*. Ormai, le risorse tecniche avevano esplorato, affinato, messo in funzione e ornamento ogni parte del libro. La produzione libraria era un'arte conchiusa, di alta specializzazione: l'officina-biblioteca di Bihzād (1450-1535 c.), massimo maestro della miniatura persiana, tolti gli operai della carta e gli specialisti di particolari, comprendeva copisti-calligrafi, illuminatori, pittori, legatori, marginatori, artigiani dell'oro e del lapislazzulo. L'inesauribile inventiva calligrafica dovette scaricarsi sul foglio singolo, già campo d'esercitazione e prova, poi incollabile a soffietto con altri, a costituire un nuovo prodotto extra-librario: l'album pittorico-calligrafico (ar. *muraqqā'*).

Il foglio, di cartoncino o carta arabescata, è espressione esemplare dell'arte calligrafica in quanto 'pezzo, frammento' (*muraqqā'*, stessa radice della scrittura *riqā'* 'biglietto') irripetibile che condensa tutte le arti connesse con quella del libro, ma ora emancipate, liberate da qualsiasi vincolo rispetto al codice e al testo. Il *muraqqā'* consente al (pittore-)calligrafo di sprigionare ogni dote, compresa finalmente quella di erudito e poeta, accumulata nella sua ricca esperienza artistica. È il ricamo dei propri versi, o, a propria discrezione e capriccio, il disegno di schegge di poeti differenti, come una fascia di lirica erotica contornata da cartigli-*excerpta* d'un poema epico. Il calligrafo è l'autore (Tav. 12).

Quanto al libro, con il lavoro secolare di perfezionamento di grafie e apparati ornamentali, si trovava a disporre di un sistema di scritturazione e composizione molto evoluto, amalgamante praticità ed eleganza. Le due corsive librarie, la minuscola tonda *nashī* e la minuscola inclinata *nastā'liq*, avevano acquistato gradi di omogeneità e finitezza, sulla carta levigata (patinata), proprie da produzione di serie, edizione stampata. Uniformità e continuità di scrittura, riga per riga, portava l'inchiostro, di due specie (ar. *hibr* ' [segno di] tripudio', *midād* 'concime'), — a base di noce di galla, nero fumo, vetriolo verde o bianco (solfato di ferro, zinco), gomma, miele, — grasso, nero, lucido, compatto, indelebile.

La normalità (calli)grafica non ammette né scarti né errori evidenti: in caso di lapsus, la correzione va eseguita a ritocco di calamo, non a rasura con il temperino, perché « i calligrafi non sono chirurghi » (Maulānā Sultān °Alī, m. 1520); e si conquista con un esercizio durissimo (18 ore al giorno, regola di un maestro) l'analisi minuta, fino alla saturazione, per la mano e l'occhio, di « forma

e debolezza », « ascesa e discesa » delle lettere, essendo il tirocinio prima *nazārī* 'visivo', quindi *qalamī* 'scritto' (M. Sulṭān ʿAlī).

Ora, lo standard grafico non era solo patrimonio di copisti e calligrafi legati alla catena di produzione del libro di pregio e serie, con un lavoro, almeno in età safavide, remunerato a forfait, senza riguardo a opera e autore, sulla base convenzionale di 1.000 versi o 50.000 lettere (1 verso di poesia: 50 lettere); ciò nella Persia del Seicento rendeva un salario giornaliero da 10 a 30 soldi francesi (Chardin), procurando « il pane a un'infinità di gente » negli agglomerati urbani. Si producevano libri anche lussuosi e artistici senza marchi di fabbrica, citazioni di committenti, sottoscrizioni precise, firme individuali (perfino un Bihzād si firma eccezionalmente), titoli e didascalie (*ʿunwān* lasciati vuoti), per la pressione e l'anonimato dell'industria; mentre il destinatario del bel libro di letteratura, — salvo apposizione di sigilli, iscrizioni di oroscopi e necrologi, e simili, — per lo più lasciava anch'egli « bianco » il codice (se si limitava a guardarlo), spesso giuntoci quasi intatto.

Ma il manoscritto del mistico, teologo, medico, matematico, il libro che si copia per amore, si studia per pensiero, si consulta per professione, il ferro del mestiere, è invece usato, zeppo di appunti e glosse, e di regola scritto e prodotto da chi se ne serve. Inoltre, « come essi [i persiani] sono dotti, e amano assai la scienza, l'Arte della Scrittura, — succede, — è una tra le loro più nobili Arti liberali, quella a cui tengono maggiormente » (Chardin), vi era una moltitudine di non professionisti che praticava la scienza della scrittura, applicando i ritrovati dei calligrafi, perché la riproduzione del libro era opera pia delle più meritorie: prometteva all'individuo la salvezza spirituale e la conservazione del nome, il riscatto dal peccato e dall'anonimato.

Se è vero il detto arabo: « Insegnate ai vostri figli la scrittura, che è tra le cure dei signori », una massima attribuita al Profeta risalta su un foglio di *muraqqāʿ*: « Chi scrive la *basma* [l'eulogia musulmana: 'In nome di Dio misericordioso e clemente!'], entra in paradiso senza giudizio ». Il libro ordinario, prodotto per acquisire un fioretto e guadagnarsi un punto per l'eternità, più oggetto di obolo che di compravendita, è allora scritto con perizia, tal quale il prodotto di un professionista del calamo: e, al contrario del libro di serie, industriale, commerciale, la sottoscrizione, non più manchevole e reticente, è espressa: motivata e firmata.

Esempi di clausole persiane, accompagnate dalla firma del copista, costanti nei colofoni, in versi un poco zoppicanti: « L'ho scritto perché restasse una traccia: io non rimarrò, questo rimarrà in ricordo »; « La scrittura (*ḥatt*) rimane magari cent'anni nel foglio (*waraq*) del tempo, misero è lo scrittore (*navīsanda*), che se ne va nella terra »; « La copia manoscritta (*nushā*) resta, nero su bianco, per lo scrittore non v'è speranza di domani »; « Chiunque legga: imploro una preghiera, io, schiavo peccatore ». La formula può essere interamente in arabo, contenere e chiedere giaculatorie, massimamente invocare la preghiera della *fātiḥa* coranica, e la divina misericordia per sé (lo scrittore), i propri figli, il maestro, l'autore del testo, il proprietario, il lettore, il 'dicitore' (ar. *qā'il*) del libro manoscritto « e chi vi getta uno sguardo (*wa li-man nazara fi-hi*) e ne corregge gli errori, e tutti i credenti e le credenti » nell'Islām.

Era pertanto una pia illusione quella di chi, come i promotori della romana Stamperia Orientale Medicea (c. 1584-1614), programava uno smercio in Persia e negli altri paesi musulmani, di vangeli in arabo e libri, stampati, in lingua turca e persiana. Il libro stampato arrivò in quella parte del mondo, fu ammirato, ma la tipografia non attecchì, perché avrebbe rubato il pane materiale e spirituale, il mezzo e la ragione dell'esistenza, a una miriade d'individui. Certo, uscirono le sentenze dirimenti dei dottori musulmani, si sollevarono obiezioni e resistenze rispetto a una tecnologia sospetta di blasfema, come proveniente dal mondo infedele e compromettente uno strappamento tipografico del Libro.

Ma il punto, che il fumo aposterioristico (quindi spostato ad apriori) dell'ideologia capovolge e nasconde, era proprio qui: nella sostituzione meccanica della mano dell'uomo. In quanto salvava la manualità originaria dell'arte scritturale, permetteva di riprodurre in ogni particolare il manoscritto tradizionale, assorbiva la manodopera di calligrafi copisti decoratori pittori, la litografia di Senefelder (1798), al contrario del sistema di Gutenberg, s'affermò in un lampo (in Persia, a Tabriz, la Costantinopoli iranica, 1816), restando la preferita per un secolo tondo, producendo cose mirabili, suscitando per la prima volta l'affermazione del gusto popolare nel libro « pubblico » (in quanto « stampato »). Poi s'impose la « civiltà » contemporanea, completamente europea, almeno fino alla Rivoluzione islamica.

6. IL CANONE ARABO.

Il sistema grafico arabo comprende 28 lettere (*ḥarf*, plur. *ḥurūf*), estese a 32 nella sua applicazione persiana, cfr. Tab. 1, 2. Esso è regolato dalle seguenti principali norme: a) *sinistrorsità*: senso del tracciato condotto da destra verso sinistra (ἐπιδέξιος), procedura sumerica, conservata in ambito semitico: lo scriba si teneva di fronte alla stella polare, *sedes dei et omnium rerum origo*, a destra l'*oriens* e a sinistra l'*occusus, via mortuorum per ignem*; b) *linearità*: distesa del tracciato lungo una linea orizzontale (γραμμαιτικός), ar. *saṭr* 'riga, fila; linea'; c) *continuità*: testo avanzante a esaurimento, con il divieto di spezzare la parola in fine di rigo, e di allineare il periodo (συνέχεια); d) *monograficità*: scala unica del tracciato escludente un'alternanza maiuscola/minuscola (μονοείδεια); e) *anortografia*: rigetto dell'interpunzione, opzionalità della *scriptio plena*, riservata ai corani e a occasioni speciali, normalità della *scriptio defectiva* (κανόνιον).

Come si vede, l'esigenza fondamentale del sistema è di assicurare la compattezza dello *ḥarf* (e della scritturazione), e il suo allineamento sul rigo, in una sequela continua, lunga e infrangibile per l'intero scritto: fusione allineamento uniformità. Da questo principio sembra discendere la conseguenza che il testo sia una striscia dipanantesi per singole fasce orizzontali, secondo una scansione propria della tavola e un movimento tipico del rotolo. L'omogeneità lineare dello scritto è assicurata dal registro della linea del rigo, su cui riposa il tratto pertinente del grafema, e si « scarica » il getto d'inchiostro e tracciato. L'asta verticale, perpendicolare al rigo, caratteristica di alcuni grafemi (Vb, IXb, X, questi ultimi a grande frequenza), misura l'altezza del registro (spessore della fascia). Il registro inferiore, sub-lineare e sub-rigale, è essenzialmente campo morto, sede di prolungamento dei tratti ridondanti finali, ossia area di svolgimento di code.

Il canone (ar. *qānūn*, κανών, accad. *qanū(m)* 'canna, giunco', *qan-tuppi(m)* 'stilo da scrittura', sumer. *GĪ-DUBB*; *qanū* > κάννα / κάννη / κάνη, ar. *qanyā* 'canna', *qanāt* 'asta, lancia; canale'; lat. *canalis* 'canale': a forma di canna) è però contraddetto da alcune irregolarità di tratto (plagiografie) che intralciano il *ductus* (grafemi delle classi I-II) o lo portano a sghembo (es. grafema IXa), in quanto contrarie al senso della scrittura; e soprattutto da troncamenti forzati (agrafie) che ne infrangono la continuità (grafemi delle classi X-XIII).

Con ciò pare rompersi, per lo meno incrinarsi, la logica del sistema. (Analizziamo sulla base della corsiva libraria canonizzata *nashī*. Un discorso diacronico-ricostruttivo non è qui possibile; origini ed evoluzioni della scrittura araba sono assai controverse).

Ora, il grafema arabo è predisposto, (s)componibile, in funzione dell'interdipendenza dello *ḥarf*, siccome l'amalgama basilare di due o, normalmente, tre di essi « suona » il semantema (cfr. *infra*). Delle quattro differenti sue forme date dalle tabelle grammaticali, vuoi arabe, vuoi persiane, la più autentica, cioè la funzionante, è un'unica, ancipite: figura segnica \pm gancio di legamento; quindi, nella messa in opera: forma iniziale-mediana / forma finale-isolata \pm trattino di congiunzione (un piccolo gancio ad apice) che serve appunto a collegare un *ḥarf* all'altro.

Nelle forme indicate dai grammatici: isolata iniziale mediana finale (cfr. Tab. 1), — « variabili » secondo la posizione assunta dallo *ḥarf* nella parola, — occorre veramente distinguere le due parti componenti il grafema: l'una figurale, l'altra posizionale. La prima, che è il suo corpo, riposante sopra il rigo (a parte il problema del grafema XII, su cui torneremo, v'è l'eccezione apparente della classe XIII), ne è il tratto distintivo, la marca pertinente (che è sul rigo anche nel caso di XIII), e come tale resta fundamentalmente unica, se non immutata, ove si tolga, appunto, l'aggancio. La seconda, che è la sua coda, un prolungamento a semicurva o falce (pendulo nella classe VI; disteso lungo il rigo in casi del tipo VII, dove il tratto pertinente è costituito dall'apice destro; attorcigliato in testa nel caso di III), è svolazzo finale, più o meno estensibile o avvolgibile, ossia manovrabile, secondo il genere di grafia, ovvero il fine funzionale e/o ornamentale; è dunque inevitabilmente tagliato, soppresso, nel collegare un grafema a un compagno. Poiché il legamento, dato il senso della scrittura, avviene a sinistra del grafema, il fianco destro funge da appoggio, sostegno, puntello del tracciato.

Controprova: le classi di grafemi (X-XIII) che non ammettono il legamento, comportando interruzione (agrafia) nel tracciato, sono tutto corpo e niente coda, o sono costituiti da un tratto unitario non segmentabile, sebbene manovrabile come « laccio » per esigenze di stile.

È un fatto che i fonemi forti della lingua, inoltre sprovvisti di connotazioni morfematiche, sono contrassegnati da grafemi solidi, torniti, perfettamente allineati rispetto alle norme fondamentali del canone della scrittura (specialmente le classi IV-V). Tale genere di

grafemi, che per così dire comportano un *ductus sanus et continuus* o un tracciato compiutamente integrato, parrebbe rientrare in una categoria di piena ortografia. Da questa, invece, sembrano uscire i *hurūf* disturbati da fattori di plagiografia e agrafia.

Ai tratti grafemici sghembi, contorti, complicati od opposti rispetto al senso della scrittura e alla logica delle sue norme canoniche, consegue un tracciato in qualche modo catalettico, o una sorta di *ductus metastaticus* (segnatamente, classi I-III, VIII-IX). Le turbe e anomalie parziali (plagiografie) mi pare possano connettersi alla natura morfematica e connotativa degli *hurūf* che le presentano. P. e.: VIIa e VIIb, nella messa in opera uguali ai compagni di classe (VIIc), si gonfiano e contorcono in posizione finale-isolata, a conclusione della sequenza grafica, probabilmente perché lì è la loro realizzazione sintagmatica più frequente o costante, caratteristica: VIIa nota /n/, marca nominale e verbale ad altissima frequenza (anche in congiunzioni, es. /'an/ 'che'). L'apertura del tratto di I e l'angolosità di II, opposte al senso del tracciato, costringono, nella posizione mediana-finale, a un recupero complesso, con un percorso grafico tortuoso: corrispondono a tratti fonetici dirompenti, i fonemi notati essendo uno stop consonantico (occlusiva glottidale /^c/) e un'acca aspirata (/h/) molto caratteristici dell'arabo. Il contorcibile grafema III, parente dell'*eta* greca, e quindi della nostra ⟨H⟩, sta per un segno morfematico (/h/) importante, nei pronomi arabi. IXa ⟨k⟩, — in antichi manoscritti eseguito con l'asta di IXb sormontata dal segno dell'attacco vocalico duro (Ix), lo stesso che gli si ritrova in seno nella sua attuale forma finale-isolata, — costituisce numerosi pronomi suffissi e dimostrativi, di cui /k/ può chiamarsi la marca caratteristica per la lingua. IXb, il grafema più inerpicato (un'asta), nota /l/, presente con grandissima frequenza nell'articolo determinativo /al-/, di cui si propone come marca denotativa: in determinati casi (costrutti, preposizionali) la vocale dell'articolo può assimilarsi a quella d'una parola precedente, o elidersi; anche la /l/ dell'articolo può essere assimilata alla consonante iniziale della parola seguente, realizzando foneticamente un geminazione, ma resta sempre presente e distinta nella scrittura: es. « all'ambasciatore », *li-al-safir* > *li'l-safir* [li ssafi:r], scritto ⟨li-l-safir⟩. Al contrario, un grafema quale VIIIa è perfettamente regolare e allineato: nota /f/, che può essere anche la congiunzione prefissa della coordinazione sintattica /fa-/, in grafia normale ⟨f⟩.

La varietà combinatoria dell'aggancio posta dall'esecuzione del

tracciato, la necessità/possibilità (convenienza) di un tragitto efficace (\pm sinuoso, diretto), è un fattore di disturbo dei canoni del sistema, comportando l'esito configurativo di nessi di valore autonomo e specie ideografica, che chiamerei tentativamente supergrafemi. Qui siamo a una seria incrinatura del sistema, siccome tali nessi speciali sono retaggio da scrittura sintetica, verso cui rifluiscono alcune cancelleresche persiane (cfr. par. 3), che non per nulla, in massimo grado la *šekasté*, ne abbondano.

Il « supergrafema » più semplice e comune, corrente anche nelle grafie canoniche, è il *lām-alif* (IXb+X: ⟨lā⟩), di norma trattato dai grammatici in sede di illustrazione e integrazione della tavola alfabetica. Per evitare una sequenza altrimenti ambigua o fastidiosa, — la successione immediata di due aste, di cui la seconda non collegabile a sinistra (X), — l'asta che è il tratto pertinente di IXb, si ripiega ad arco e adagia a semiluna (solco) sul rigo: e, con una mossa di stacco nel *ductus* e rientranza contraria al senso della scrittura, l'asta (vanga) di X la infilza nel grembo, formando un vomere (Ψ). La metafora stilizzatrice della poesia ne evocò un'immagine erotica assai usuale. Nel tracciato del nome di *Allāh*, peraltro di per sé tendente a monogramma, ogni sospetto è allontanato, con l'abbreviatura grafica (e riduzione fonica) della *-ā-*; l'omissione dell'*alif* con /ā/ è frequente, nei corani e in poesia.

Pure i comuni grafemi danno spago alla fantasia poetica, e stura agli almanaccamenti cabbalistici (movimento « hurufita », quadrature magiche con l'uso di lettere), assegnandosi a ciascuno di essi un valore numerico convenzionale, cfr. Tab. 1: sistema mnemotecnico dell'*abğad*, così detto dal primo raggruppamento numerico di quattro lettere dell'alfabeto (che valgono 1, 2, 3, 4). È questo, in pratica, l'unico impiego puntato, siglato dei grafemi arabi (in astronomia/astrologia, scienze, magia, crittografia).

Ma le irregolarità plagiografiche e le particolarità supergrafemiche sono turbe tutto sommato secondarie, scarti e rimescolamenti del sistema. Più forte incidenza ha invece l'agrafia, la norma che non ammette il legamento per alcuni grafemi (classi X-XIII), i quali risultando così tronchi: interrompono la continuità del tracciato, spezzano la parola, frantumano l'unitarietà grafica della base armonica (i tre *hurūf* complessivamente significanti), frastornano il sintagma. Es.: (آءم) *ādam* 'Adamo; uomo; tizio' compare veramente nella scrittura normale (*defectiva*) sul rigo più o meno in questo modo (| « cesura », || « dieresi »): || ā | D | M ||. Ossia:

decomposizione della parola, discontinuità del tracciato; stacco, pausa di scritturazione, spazio bianco sul rigo; sezionamento del segno; scansione casellare, per bande, della fascia scrittoria (consona a strisce, cartigli, nastri: prediletti ornamenti dell'arte islamica).

La *scriptio defectiva*, la normale assenza della segnatura delle vocali, o la loro scrittura fuori la linea del rigo nel caso della *plena*, è fattore (questione) di « cavità » del segmento grafico, di cui i *hurūf* sono i tasselli « rigali », le costruzioni figurali basate sulla piattaforma nascosta (la linea) del rigo. Ne viene un vuoto, un momento di risucchio alla vista dell'« osservatore » dello scritto: un elemento ideografico orizzontale. L'elemento agrafico è invece verticale, la cesura portante della latenza ideografica del sistema, reagente principale dell'opera di decodificazione necessaria per la « lettura ». La norma del troncamento, l'agrafia, un'ἀπόθραυσις, dovrebbe essere propria di un sottosistema, o di un sistema allogeno, come elemento non integrato dal/nel canone (comporta un *ductus interruptus*).

Il troncamento è giustificato per il segno XIII /w, ū/, pers. /v, ū, o, ou/. Da solo nota la congiunzione 'e', ar. /wa/, pers. /va/ (in poesia, eventualmente enclitica; parimenti nelle endiadi: /-u, -o/). Date le norme canoniche, XIII è l'unico segno a disposizione del sistema per ripartire i sintagmi: significare la conclusione logica di un discorso e il principio del successivo. Perciò è classificato da grammatici arabi come *ḥarf* di 'connessione', *ʿatf*, al pari di VIIIa /f/; ma, si è visto, /fa/ (<f>) è la congiunzione prefissa e unita alla parola (e a forme verbali), per cui VIIIa è grafema normale, allineato sul rigo. Frequentissima, causa la paratassi semitica di cui risente anche il persiano, di fatto /wa/, scritta normalmente <w>, significa <.>. Similmente, la clausola ar. /wa qāla/, pers. /va goft/, « e disse / e rispose », introduttrice del discorso diretto e caratteristica dei dialoghi, vale <: >, <:—>, <:« ... »>. Perciò XIII /w/, portandosi dietro anche la notazione di /ū/, dovrebbe essersi distaccato dalla classe parente di VIII, scivolando per l'apice inferiore o la coda sotto la linea del rigo. Come XIII è il segno διακριτικός, /w/ è monema autonomo: perciò, troncamento, dialisi, agrafia.

L'*alif* (accad. *alp*- 'bue', il simbolo egizio da cui pare derivi; gr. α, ἄλφα, asta perpendicolare unideterminata (X), che sembra giunta all'arabo tramite l'aramaica e/o nabatea *alaf*, è un (semi)grafema ambiguo. In posizione mediana-finale è il segno della semivocale /ā/. Se iniziale (caratteristicamente, ma anche nelle altre posizioni), questa è resa distendendo a berretta, sopra la prima, un'altra asta (*alif* di

« estensione », *madda*; cfr. l'es. di (ādam)), con una sorta d'esito grafico di ritorno verso l'archetipale incornatura egizia (se tale ne è l'origine), rivoltata in (α). Inoltre, X regge o sta per il segno dell'*hamza* (Ix, Tab. 2), l'attacco/stacco vocalico duro, in posizione mediana-finale appoggiabile anche su grafemi delle semivocali XIII /w/ e VIIb /y/: ar. /'a/, /'u/, /'i/, pers. protasi ed epentesi /a/, /o/, /e/. Lo iato (/a/, /a'/ ecc.), o dieresi, si risolve spesso in dittongo, allungamento vocalico, semivocale: es. *qur'ān* 'Corano', è da tutti normalmente pronunciato [qura:n] e scritto *qurān*.

La *hamza* 'puntura', parente dello spirito vocalico greco, è il 29° *ḥarf* costitutivo della lingua araba, l'occlusiva glottale sorda. Assente nella *scriptio defectiva* e nella tabella alfabetica, compare nella *scriptio plena* come una minuscolissima del tratto pertinente di I, grafema costitutivo della classe. Questo nota l'occlusiva opposta, l'attacco consonantico duro (lo spirito leno nel caso del greco), ed è detto 'ayn 'disco solare; occhio; fonte'; il segno sembra risalire al simbolo egizio dell'occhio e, s'è detto, si presenta con un'angolatura concava, o con un tratto aperto e contrastante rispetto alla direzionalità della scrittura araba. Le due occlusive glottidali possono (secondo che a me pare) communtarsi, particolarmente in principio di parola: es. (أرض) 'ard 'terra' / (عرض) 'ard 'distesa, suolo, superficie, latitudine'.

Dunque: *hamza* è incostante, variabile, discreta come la vocale a cui si accompagna o cui si assimila, che « allunga » (caratteristicamente /a/): *scriptio defectiva* (assente) / *scriptio plena* (presente: sopra la linea del rigo), pari il trattamento grafico delle vocali; 'ayn, che in quanto fonema laringale può indebolirsi talora nell'articolazione comune (essere soppresso in persiano), è solo occasionalmente fonema autonomo, e, come mostra l'es. di 'terra', la « semivocale » rispettiva di *hamza*: è presente sul rigo, al pari delle altre semivocali. *Alif* e *hamza* (difficile è separare questi due semigrafemi) segnano una discrasia (disfonia), una dieresi (sincope): dialisi, agrafia.

Prova e contrario. La semivocale /y/, e vocale /ī/, notata da VIIb, ha il grafema catalettico (solo in posizione finale), ma non tronco, spezzante, una turba del tipo *alif-hamza* e /w/: VIIb è grafema (fonema) integrato, in quanto morfema funzionale: correlativo, derivativo, concatenante; vocale, è marca nominale, indicante relazione, origine: es. 'arab 'Arabo; Arabi /'arabī 'arabo, arabico', fārs 'Persia' /fārsī 'persiano'; (semi)vocale, annulla lo iato, o lo

sostiene, reggendo (tipicamente in posizione interna di parola) il segno di stacco di *hamza* con la perdita dei suoi due punti diacritici (già eccezionali, cfr. sopra): in questa tensione, normalmente risolve la discrasia, assorbendo la 'puntura' e riprendendosi la propria punteggiatura: es. < بئر > *bi'r* 'pozzo' / < بير > *bīr*. VIIb può dirsi il segno ἀναφορικὸς della lingua araba.

Le restanti grafie non sembrerebbero riconducibili ad alcuna ragione apparente. Ma i 28 *harf* alfabetici (27 sottraendo l'autarchico *alif*) vanno ridotti a un numero esiguo, circa la metà, se si guarda ai grafemi veri e propri, alle strutture segniche di base: forse 12, se è un riflesso di un'antica notazione astrale-oroscopica la loro tradizionale suddivisione in « solari/lunari », stabilita dalla geminazione (solare)/non geminazione (lunare) dello *harf* prefisso dall'articolo determinativo ar. /al/ (X+IXb, cfr. *supra*).

La distinzione fonologica dei segni era ignota (indifferente) fino alla prima scrittura arabo-islamica, la *kūfī* (cfr. par. 4.1), quando il sistema conservava la sua natura epigrafica (funzione simbolica); poi, con il pungolo della scritturazione coranica, essa fu assicurata con il ricorso alla punteggiatura diacritica, azzerando (o quasi) il repertorio grafico rispetto al quadro fonemico della lingua. Gli attuali grafemi risultano raddoppiati in sèguito all'apposizione della *nuqta* ('goccia; punta'), da 1 a 3, sopra (anticamente dopo) il *harf*, o eccezionalmente sotto (1 punto: due casi, cfr. II, VIIc; 2 punti: il caso particolare di VIIb); il punto vero, ordinario, è l'1 sopra (8 casi, cfr. Tab. 2), gli altri discenderanno da motivi di ripiego o specifici. La *punctatio* è riferita al grafema la cui marca fonetica è la più vicina a quella richiesta. Per analogia estensiva, il metodo moltiplicativo dei segni fondamentali, costitutivi del sistema, fu applicato negli adattamenti di questo a lingue allogene, prima la persiana (cfr. Tab. 2). Le grafie residue vere, quindi, riguardano i grafemi senza punto (costitutivi) di XI /d/ e XII /r/.

Come per i grafemi catalettici, anche queste ultime dialisi dovrebbero discendere da motivi fonomorfemici. Poiché le forme di XI e XII si differenziano sostanzialmente per il fatto di stare (XI) / scendere (XII) per la linea del rigo, parrebbe trattarsi di una sola, terza grafia generale. Invero, gli *hurūf*, i grafemi/fonemi, secondari delle due classi /d, z/ potrebbero considerarsi segni di variazioni articolatorie di /d/, tanto che /z/ sembra mal piazzato in XII, un ripiego *faute de mieux*; quanto al persiano /ž/ (cfr. Tab. 1-2), è fonema talmente raro che non ci si fa caso (è marginale, conferma

la regola). Ora, segnatamente per la costruzione delle forme derivative del verbo e in combinazione con le varianze contestuali di /t/, — il morfo in ciò costitutivo, — /d, d̲, z/ svolgono sovente un ruolo da « *portemanteaux* » (stampelle) o morfi vuoti. Tra questi, in varie lingue e differenti misure, generalmente secondarie (episodiche, residue, cfr. ingl. /child/, /children/), il più tipico è /r/. Inoltre, /d̲/ è il morfo caratteristico in ogni pronome arabo di relazione e dimostrazione: /d̲ū-/ , /d̲ā-/ , e così via.

Nella base triconsonantica con cui l'arabo suona armonicamente ogni sematema e costruisce ciascuna parola correlata con l'affissione morfematica (cfr. par. 8), /d/ è poi caratteristicamente presente in contemporanea al 2° e 3° posto. Queste sono basi di articolazione o realizzazione fonica subordinate rispetto al 1°. In ciò vige, a mio parere, il principio fonico della frase ritmica (περίοδος): /—/, /u/, /v/ ovvero (σύνταγμα): /+ 'forte'/, /± 'semiforte'/, /— 'debole'/. Può darsi in teoria che il discusso biconsonantismo semitico originario (e non solo quello) si sia ampliato a triconsonantismo per il rispetto omogeneo di tale principio: la terza consonante sarebbe allora un esito eufonico, un morfo-stampella. L'estensione o ripetizione (ripercussione) di uno stesso suono in posizione di (semi)-debole, al 2° e 3° dei τόποι, ne sembra provocare nella base triconsonantica araba una contrazione-geminazione, e una funzione connettiva/disgiuntiva della consonante interessata. In una base così fatta /d/, — e di più /r/, — viene a trovarsi di frequente ad agire da morfo-stampella, scemando e scolorendosi la sua connotazione di consonante costitutiva. Es. /^cadada/ ⇌ /^cadda/ 'numerare'; /^cadad/ 'numero', /^cadd/ 'enumerazione': in scrittura normale rispettivamente ⟨^cDD⟩, ⟨^cD⟩.

Dunque, a una diafisi o discrasia di /d/ corrisponde una dialisi sul piano grafico, l'agrafia di XI ⟨d⟩. Forse anticamente ci fu un rapporto di commutazione o rotazione fra /d/ e /r/; XI ⟨d⟩ sembrerebbe, come forma e norma grafica, un arretramento (paravento) di XII ⟨r⟩, perciò dev'essersi mantenuto, secondo il canone, in buon ordine sulla linea del rigo: XI ⟨u⟩ / XII ⟨v⟩.

Ma è piuttosto XII ⟨r⟩ a dar da pensare. È l'unico segno del sistema che si distingue per un fatto quasi sovversivo e impossibile. Non solo scende sotto il rigo, — (anche XIII, però questo solo di coda, nel prolungamento: è il distacco eccezionale, già visto, dal gruppo VIII), — ma vi affonda sotto la linea anche il resto del suo tratto pertinente. Questo somiglia, tutt'intero e veramente inscindi-

bile, a una coda, o a un'unica zeppa. Così, si direbbe, l'emblema/ragione d'esistenza di XII, in quanto grafema, cozza contro ogni norma grafica comune e l'anima stessa della scrittura canonica araba, il segno divenendo, appunto, sostanzialmente sommerso, nascosto sotto il rigo (che è campo inerte nel sistema grafico, cfr. *supra*). XII parrebbe quasi una *littera absens*, e rinviare a una « catagrafia », segnatura del grafema (o del suo tratto pertinente) sotto la linea canonica del rigo.

Come XI ⟨d⟩, XII ⟨r⟩ sembrerebbe incorrere nella norma del troncamento (agrafia), e dell'incomunicabilità con il grafema seguente, in quanto rappresentante un dimorfo, una bifonia (diastole/sistole); es. /ħarara/ > /ħarra/ 'scottare', ossia $\sqrt{HRR} = \sqrt{H_R^R}$, in scrittura normale ⟨HRR⟩, ⟨HR⟩. Ma /r/ è il fonema arabo caratteristico di tali disgiunzioni-unificazioni e anomalie radicali; basi triconsonantiche (sorde o concave per i grammatici, cfr. par. 8) e lessemi arabi (il vocabolario intero) ne son pieni, in misura assai maggiore di /d/. Perciò nella lingua araba il ruolo da « portemanteau » di /r/ apparirebbe centrale (sviluppato, non marginale o residuo). Se /r/ è il morfo-stampella tipico nel triconsonantismo della lingua, XII ⟨r⟩ pare sottolinearne, come simbolo grafico, tale funzione di gruccia o sterpo, e in quanto segno vuoto, « a-morfo » per eccellenza, incorrere nella « catagrafia », essere assegnato a una sotto-scrittura.

La logica del canone arabo sembra rispondente (conseguente) alla natura della lingua che registra, così sensibile, anche nella teoria dei grammatici, alla patologia del linguaggio (cfr. par. 8).

Non sfugga il tratto pertinente del gruppo V dei grafemi, così solido e tornito, si direbbe, per rappresentare i fonemi più forti dell'arabo, detti propriamente « enfatici ». In questa classe l'asta dell'*alif*, — per un'eccezione altrimenti inspiegabile piantata sul corpo di Vb (costituendone il tratto pertinente distintivo rispetto a Va), — pare esprimere un ⟨!⟩, o simboleggiare la *hasta* di una rocca.

7. SCRIPPIO DEFECTIVA/PLENA E NEUMAZIONE.

Con la scrittura ordinaria, le vocali non si trovano rappresentate nel sistema grafico arabo. È un serio impaccio identificativo per la lettura dell'arabo classico (un fattore di alessia), grave per quella delle parlate arabe storiche e reali, gravissimo nel caso del persiano,

a mano a mano che aumenta la gamma vocalica di cui è provvista la lingua notata, accrescendosi il grado alettico. Peggio di tutti si ritrovava il turco (ottomano), lingua ad armonia vocalica, perciò nella grafia araba, con il solito trasloco dei bagagli lessicali, apparente \pm arabo/persiano; alla fine (1928) se n'è infatti liberato, malgrado l'ideologia islamica, aggrappandosi all'alfabeto latino (dove tra diresi e cediglie soprasedimentali si ritrova un po' più chiaro; le parlate turche centroasiatiche sono ormai glagolitiche), mentre per le altre lingue il tasso di alessia continua a rimanere tollerabile: il persiano, cancelleresco, s'è limitato a una devoluzione del sistema (cfr. par. 3), e, artistico, s'è consolato con il suo abbellimento (par. 4). Il tagico, persiano del Tagikistan sovietico, si scrive da circa mezzo secolo in caratteri cirillici, ma non sempre e necessariamente; p. e. nelle edizioni dei testi classici si preferisce ricorrere alla tradizionale scrittura araba, spesso avvalendosi del calligrafo e stampando con tecniche litografiche.

Conseguenza del carattere imperfetto dell'alfabeto arabo, residuo del sillabismo semitico (esplicito: accadico, implicito: fenicio e seguenti), si dice. Ma s'è vista la fonologicità del canone arabo, tanto precisa da parere un cardiogramma. Comunque, la scritturazione coranica aveva spostato o annullato il residuo cuneiformistico, il problema del sillabario, elaborando un apparato ortografico perfetto, comprendente non solo la segnatura delle vocali, ma anche l'avvertimento della loro non presenza, della geminazione consonantica, e di altre minuzie tipiche della fonomorfematica araba. Come mai la *scriptio plena* non diventa dunque cogente, se poi il Libro (la Scrittura) fa testo in ogni altro senso, stretto e lato?

Il comportamento della scrittura riguardo a vocali, *hamza*/semivocali, *ʿayn* (consonanti), è un indice del principio dell'opzione *scriptio defectiva/plena*: assenza di vocali nella grafia comune/presenza sopra il rigo. È una norma regolatrice del canone ispirata all'alternanza fonica (prosodica, musicale). In quanto elemento soprasedimentale, fonologico (cfr. l'es. di $K^aT^aB^a$ al par. 8), la vocale è sulle vette della tribase armonica, quindi sopra della base grafica (linea, rigo); quando occorre (conviene) notarla, non ci rientra (a meno che non sia, diventi, semivocale: però, allora è consonante, o base), ma resta dove è, siccome è: *accentus*. Anche noi segniamo gli accenti sui grafemi (vocalici e consonantici) quando proprio vogliamo mettere i puntini sugli i, o notare un fatto soprasedimentale (l'intonazione) solitamente concesso all'intuito.

L'ortografia della *scriptio plena* è superflua: di competenza di istinto e riflesso; è fastidiosa, anzi nociva: materia d'ingombro nella scritturazione, rallenta e appesantisce oltre limiti tollerabili l'esecuzione del tracciato, già disturbato dalla punteggiatura e interrotto dalle agrafie; sarebbe una « pleonografia »: antieconomica, antifunzionale, per i canoni grafico-linguistici, e la rispondenza fonomorfema/grafema. Così, la *defectiva* non è, né sanata né recuperata, nemmeno nell'epoca contemporanea, con il processo dell'alfabetizzazione di massa, che conseguenze ne subisce (già lentissimo, vischioso, retrattile ovunque). Esperimenti di riparazione di governi, e reinvenzione di dotti: tutti sterili, ridicoli, vuoi nei paesi arabi, vuoi in quelli iranici. La canonicità del sistema è irremovibile, inschiudabile, e inevitabile il fattore alettico, il grattacapo della decodificazione, una turba acutizzatasi quando, con l'età moderna, si è cominciato ad uscire dalla cerchia degli antichi « lettori » e « osservatori ». La *scriptio plena*, invece, procedimento da « *schola cantorum* » e grafia/lettura rituale, restò normalmente riservata a circostanze speciali, solenni: un codice magnifico, un'*editio princeps*, un libro squisito, un portolano scrupoloso, un'epigrafe regia, e lasciata perdere dalla prassi.

La scritturazione coranica avvenne (Iraq, c. VIII-IX secolo) con il concorso di amanuensi di Kūfa (gli specialisti della *kūfī*, cfr. par. 4.1), e lettori (recitatori) di Bassora: tra le quali città, guarda caso, è a metà strada la produttrice della canna da calamo (cfr. par. 5.2), dal nome luminoso di Wāsiṭ (ar. *wāsiṭ* 'mediante'). Certo si avvale delle esperienze scritte dei libri sacri vicino-orientali, segnatamente cristiane (copta, siriana, armena), forse ebraiche, e altre (zoroastriane, manichee?): siamo nell'epoca del definitivo riassetto storico-geografico (geopolitico) delle religioni superiori (rivelate, codificate, provviste di libro). E fu fatto molto complesso (si partiva da *ostraca* e pelli): fissazione della rivelazione profetica, primo esperimento di produzione di un libro arabo, perfezionamento del sistema grafico, analisi della lingua, indicazione delle modalità di salmodiatura: problematica teologica, scrittoria, linguistica, prosodico-melica (musicale), a parte la tecnico-ornamentale. Difatti, è provato che i primi « lettori » diedero l'impulso per la sistemazione teorica della lingua araba, e richiesero agli scrittori segni di suggerimento, sia alla memoria (che dal Profeta in poi aveva imperato, e prima), sia alla recitazione. Il criterio basilare a scegliersi sarà stato, possibilmente, quello tipico della neumazione, siccome è il nome stesso del Corano a inferirlo.

La rivelazione del messaggio divino al Profeta cominciò quando l'angelo apparve a Muḥammad, e gli dettò, mostrando un rotolo di seta (secondo la tradizione accreditata, e verosimile: la fenomenologia profetica e millenaristica dell'ambito vicino-orientale e iranico, è zeppa di proclamanti per deserti e campagne provvisti di veli, sciarpe e stole auree o verdi, o color del dio e del cielo): « Salmodia! [*iqrā'*, vulgo 'leggi'] nel nome del Signor tuo, che creò, Creò l'uomo da un grumo di sangue. Salmodia: è, il tuo Signore, il generosissimo, Colui che insegnò con il calamo, Insegnò all'uomo ciò che non sapeva! » (*Cor.* XCVI 1-5). Il calamo (su cui cfr. par. 5.2) è per la tradizione islamica la prima cosa creata da Dio, il quale se ne serve per segnare sulla 'tavola' (*lawḥ*, cfr. par. 5.5; è l'ebra. *lūaḥ* di *Exodus* XXXI 18 ecc.; accadico *lē'u* 'tavoletta') gli avvenimenti futuri e le azioni umane (*Cor.* LXVIII 1, seconda sura rivelata, e intitolata appunto al calamo). La « tavola custodita » o 'memorizzata' (*Cor.* LXXXV 21-2) è un *χειρόγραφον*: il ricettacolo dei decreti divini, il tabernacolo della Legge, il Corano originale. Questo, dopo accese dispute teologiche, è per l'ortodossia musulmana ritenuto increato, dunque di piena appartenenza alla categoria vicino-orientale, e cristiana, dei *libri caelesti*. Siamo nel classico « Est digitus stylus iste: Dei est lex scripta per ipsum » di Orienzo (V secolo).

Il Libro non è in versi, il linguaggio dell'« *entrebescador* », o dell'ar. *šā'ir* 'vates', ma in prosa ritmica (ar. *sağc*), l'espressione formale tipica della sibilla araba che rilascia l'oracolo (*sağc* 'furor, trance'; nella letteratura classica, prosa cadenzata e assonante). Il Corano, naturalmente, discrimina la poesia come menzognera, e distingue (difende) il proprio linguaggio, proclama l'autenticità del *verbum* divino, fornendovi la prova della sua superiorità irraggiungibile (intangibile) rispetto a ogni antro arabo o delfico: l'inimitabilità dello stile coranico è *i* 'ğāz 'paralizzazione, congelamento', la pietrificazione del pagano, l'inchiodatura ferrea del suo segno. Il vaticinio, arma di difesa/offesa, si scaglia e declama. L'oracolo *superior* deve edificare, conquistare, con-vincere: si canta a voce mormorata, cadenzata, smorzata, così s'assopiscono i dèmoni e s'ammansano i cuori: col salmo. *Corano* non significa altro: 'salmodia' (ar. *qur'ān*), forse modellato sul sir. *qeryānā*, da *QaRa'a* 'salmodiare, recitare, leggere', ar. *qur'* 'ritmo, flusso, mestruo'. La sua esecuzione viva è la *qirā'at* 'salmodiatura, *lectura*', affidata alla voce del *qāri'* 'salmodiatore, *lector*'.

L'esigenza primaria della scritturazione coranica, con la fissazione del dettato divino al Profeta, dopo nemmeno una generazione controverso (sfuggente) alla memoria collettiva dei credenti, dovette essere l'empiria (o la scienza orientale?) del *cantus firmus*, indicante al recitatore (*qārī'*), — stabilita la *lectio* autentica e declamata dal portavoce della sua scelta, opera da *consensus communis* (*iğmā'*): memorizzatori accaniti, e capi della comunità, — la necessaria successione di toni accenti intervalli, servita a chiarire grammaticalmente l'analisi articolatoria della lingua araba (opposizione consonanti/vocali), e armonicamente la disposizione verticale della scrittura (linea/rigo), secondo il principio della neumazione.

L'officina coranica irachena di scrittori-neumatici e interpreti-grammatici, sembra aver sentito: σύμφωνος consonante base piede: suono grave *punctum positio* θέσις/φωνή vocale accento mora: suono acuto *virga sublatio* ἄρσις (prosodema). La *punctatio* originale dei corani (se ne sono salvati poco e male) sembra distinguere consonante (*ḥarf*, 'tratto', base, στάσις): *punctum nigrum* (tracciato: nero) / vocale (*ḥaraka* 'δύναμις' *accentum*): *punctum rubeum* (tracciato: rosso, tipico della soprilineatura libraria, cfr. par. 4.2).

In grammatica e terminologia, le vocali sono accenti melici acuto grave circonflesso: *fatḥa* 'apertura' (dominante, appoggio) /a/; *kasra* 'rottura' (ritardo, caduta) /i/; *damma* 'amalgama' (passaggio, passo) /u/. Per i grammatici venendo « nel rango » dopo il *ḥarf*, si segnarono accanto (poi perpendicolarmente) al grafema, rispettivamente: sopra la linea del rigo, sotto, in mezzo. I segni grafici delle tre vocali mobili, instabili, brevi per i prosodisti (comma, χρόνος), furono ricavati da un « frammento », il tratto iniziale (distintivo), di quelli delle semivocali corrispondenti, stabili, fisse, lunghe in prosodia (κῶλον), / ā, ī, ū /, *matres lectionis* X, VIIb, XIII, presenti nella grafia normale; e tali rimasero fino a oggi.

Anche gli altri tre segni ortografici principali del sistema grafico arabo rientrano in un fatto di *superpositio* armonico-prosodica, dicono i loro nomi: *sukūn* 'pausa', τμησις, marca un circoletto (°): vuoto, *ḥarf* nudo; *tašdīd* 'rinforzo', appoggio, battuta, marca doppio comma unito a forma di baffetto (ʷ); *tanwīn* 'nunazione', eufonismo del *nūn* (VIIa) /n/ « -an, -in, -un », terminazione canonica di ogni nome arabo indeterminato (*kitāb* 'libro', pronuncia/*scriptio plena* (*kitāb^{un}*)): μέλισμα. Siamo al diapason.

8. FONEMATICA E GRAFEMATICA ARABA.

Se le cose stanno così, il canone grafico arabo sembra pertanto intuito (concepito), consolidato, stabilito complessivamente, secondo una distinzione fonologica/grafematica prossima all'analisi della doppia articolazione, prima classe delle opposizioni binarie universali di Jacobson (consonanti, semiconsonanti / vocali, liquide).

L'arabo, come altre sull'armonia vocalica (turco, ungherese, finnico), è lingua che può definirsi basata e funzionante sull'armonia consonantica, data, di norma, dalla correlazione-concatenazione di tre *hurūf* (plur. di *ḥarf*). È un trimorfismo/trigrafismo la cui sincronicità costituisce la parola, denota il semantema: costruisce il segno: triade, triedro, trigramma. In tale contesto sinfonico, il *ḥarf* è la base (il fonema), la *ḥaraka* o vocale l'accento discreto, l'elemento complementare e distributivo, morfematico. Il *ḥarf* è percepito dal grammatico arabo classico come un movimento degli organi articolatori a espirazione (*naḥās* 'pneuma'; *naḥās* 'anima') trattenuta, e definito 'tratto' (*ʿarād*; *ʿarūd* 'varco; prosodia') che si produce con un 'taglio' (*maqṭaʿ* 'rottura; passaggio') della 'risonanza' (*ṣawt* 'suono; voce'), da cui viene il suono pertinente, significante, che oggi si chiama fonema: *ḡars* 'eufonia' (χαρμητήρ; *ḡaras* 'campana'). Perciò i *hurūf* sono 'salubri, sani, robusti, corretti' (*ṣaḥīḥa*), e 'stabili, dimoranti, fermi, basici' (*sākina*), ma mobili o traslati (*mutaḥarrika*) quando seguiti da 'vocale': *ḥaraka* 'dinamo, movimento, moto, traslazione'. Articolate a espirazione non trattenuta (libera), senza 'taglio', le vocali sono invece 'aeree' e 'malate, cagionevoli, difettose' (*muʿtalla*), 'reagente' (*ʿāmil*) articolatorio, e bisognevoli del supporto del *ḥarf*. Però possono essere anche *sākina*, permanenti o continue come consonante, quindi a loro volta mosse da vocale pura (*mutaḥarrika*): sono le semivocali che conosciamo bene.

L'armonica realizza l'intera morfologia della lingua, sintagmatica e paradigmatica, tramite lo strumento morfematico, — in primo luogo le (semi)vocali, poi /l/, /m/, /n/, /t/ ecc., — o il metodo dell'*ʿrāb* 'arabizzazione, espressione, manifestazione' (un termine per il quale, si dice, sono stati supposti oltre 40 fallaci intendimenti), cioè fluidificazione, o meglio *affissione*, a mezzo di prefissi infissi suffissi, in termini metrici protesi epentesi paragoge. È la tastiera con cui si fa suonare l'armonica araba (e fluido o carburante nel motore d'ogni lingua). Mentre la vocale è la 'dinamo', il *ḥarf* puro, appunto, è un pezzo 'fisso', perciò in grafia base poggiante sulla

linea del rigo, salvo complicazioni (generalmente, un grado d'incidenza della connotazione morfematica).

Es. « egli scrisse » $\langle KTB \rangle K^a T^a B^a$ 'dettare; scrivere sotto dettatura; scrivere'; $K\bar{a}T_i B$ 'dettatore; scritturatore; scrivano; scrittore'; $K_i T\bar{a} B$ 'dettato, scritto, atto; libro', plur. $K^u T^u B$ 'libri'; $K^u T^a \check{y}_i B$ 'libriccino'; $m^a K T \bar{u} B$ 'dettato; scritto'; $m^a K T^a B$ 'scrittorio; ufficio', plur. $m^a K \bar{a} T_i B$; $m^a K T^a B^a t$ [maktaba] 'cancelleria; biblioteca; libreria'; $m_i K T \bar{a} B$ 'macchina da scrivere'; $t^a K \bar{a} T^a B^a$ 'scriversi, scambiarsi lettere, essere in corrispondenza'; $i K t^a T^a B^a$ 'scrivere, copiare; iscriversi, sottoscrivere; essere scritto'; $i s t^a K T^a B^a$ 'fare, o pregare di scrivere; tendere a scrivere; dettare'; $K^a T^a B t^m m$ 'voi [uomini] scriveste'; $t^a K T^a B \bar{a} n_i$ 'esse [due] scrivono' ...

Ma l'armonia consonantica è turbata (movimentata) dalle 'cagionevoli' o diatetiche semivocali. In quanto semi- (ancipiti, intermedie: fra vocali e consonanti), esse oscillano da un campo all'altro, secondo il loro maggiore o minore 'peso specifico'. Quando entrano come componente di base in uno dei tre *tópoi* dell'armonica, le semivocali infettano (indeboliscono) la tribase, nel processo dell'affissione andando soggette a iati, contrazioni, modificazioni ecc. Ne viene rimescolata o turbata quella fondamentale continuità o compattezza (*συνέχεια*) che, cementando la base triconsonantica, produce il *σημεῖον*: difatti, in pratica, anche al dotto accade che non sia facile ricondurre determinate parole e voci verbali alla forma radicale originaria, quando questa sia offuscata dalla presenza di una 'lettera debole'. La ricostruzione preventiva della base (per intuito o altro) è essenziale al fine della verifica del significato della voce oscura, poiché il dizionario arabo è articolato per basi semantiche, non lessemi.

Da 'salubre' e forte la base triconsonantica diventa così 'debole, malata', malferma, contaminabile nella sua distinzione fonica.

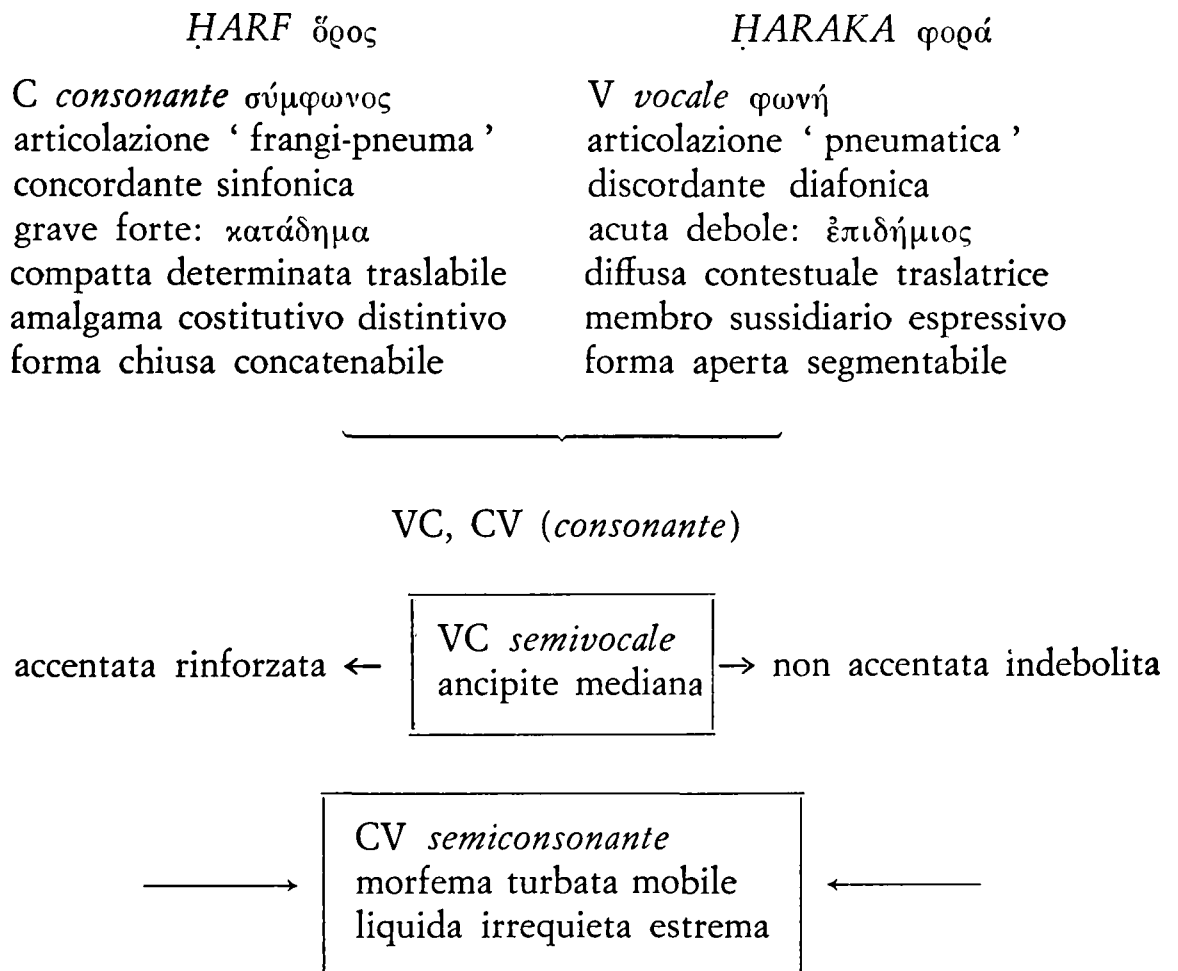
Si è visto (cfr. par. 6) un altro tipo di turbamento, — il moto di espansione/contrazione, — subito dall'armonia della base quando al secondo e terzo dei suoi *tópoi* si mettono i morfi /d/ e, segnatamente, /r/. In tal caso la base triconsonantica è avvertita e definita 'sorda', 'contratta', 'concava' dai grammatici arabi.

Esiste infine una classe speciale di *hurūf* che per la teoria grammaticale classica araba comporta egualmente metaplasmi e anomalie flessive di base (o talvolta serve, viceversa, a rimediarli). Essa è tra la natura delle semivocali e quella dei morfi-stampella, e comprende consonanti instabili o non autonome, variabili, che tendono

un po' a sfuggire (infiltrarsi) da tutte le parti, cioè a cambiare di classe (sarebbero « semiconsonanti »). È la categoria degli *hurūf* chiamati *al-dawlaqiyya* ' taglienti, irrequieti, agitati, viscidì ', ovvero « apicali », in quanto, secondo i grammatici arabi, sono articolati in punta di lingua: /r/, /l/, /n/. A essi si aggiungono, in sottordine, /b/, /f/, /m/. Si tratta sostanzialmente della categoria greca delle ' liquide ', i fonemi scivolosi e filtranti.

Dunque, nel cercare di raccogliere le fila di quanto ho analizzato (dal par. 6 sin qui), constato questo processo logico nella canonizzazione della scrittura araba:

(I f o n e m a t i c a)



[CV.XII: /r/: vuoto neutro a-morfo]

(II g r a f e m a t i c a)

C		V	
base orizzontale sincronia	+	segmento verticale diacronia	+
statica tesi <i>positio</i>	+	dinamica arsi <i>sublatio</i>	+
costante presente	+	incostante assente	+
base grafema	+	accento segmento	+
ὀρθοστάτης <i>punctum</i>	+	κομμάτιον <i>virga</i>	+
legamento	+	appoggio	+
entro il rigo e la linea	+	fuori il rigo e la linea	+
ortografia	+	grafia	+

VC, CV

± ancipite mediana	discratica estrema	±
± semibase incostante	instatica semibase	±
± legamento	legamento	±
± rigo linea	rigo linea	±
± plagiografia	plagiografia	±
± agrafia	agrafia	±

[CV.XII catagrafia —]

VC,CV (±): ταραχή
scriptio turbata

CV.XII (—): ἀπουσία
scriptio absens (abscondita)

C (+ ± —): ἀτέλεια
scriptio defectiva

V (+): πλήρωμα
scriptio plena

9. NOTA BIBLIOGRAFICA.

Orientamento e bibliografia generale: J. SOURDEL-THOMINE, A. ALPARSLAN, M. A. CHAGHATAI, voce « Khaṭṭ »: *Encyclopédie de l'Islam, Nouvelle édition*, Leiden-Paris, IV (1978), pp. 1144-60; in questa e nella vecchia edizione di tale enciclopedia, si troveranno anche le varie parole-chiave incontrate nel corso del mio saggio (*ḡadwal*, sotto « *djadwal* », ecc.), in particolare, per l'alfabeto e la

teoria linguistica araba classica: H. FLEISCH, « Ḥurūf al-Hidjā », vol. III (1971), pp. 617-620.

Inoltre: K. A. J. CRESWELL, *A Bibliography of the Architecture, Arts and Crafts of Islam to 1st January 1960*, Cairo-London 1961, pp. 624-714 (calligrafia), 981-1094 (miniatura), 1383-86 (rapporti cufica-gotica); *Supplement January 1960 to January 1972*, Cairo 1973. J. D. PEARSON, *Index Islamicus 1906-1955*, Cambridge 1958 e successivi supplementi, per la saggistica periodica; ID., *Oriental Manuscripts in Europe and North America. A Survey*, Switzerland, Inter Documentation Company (« Biblioteca Asiatica », 7). C. A. STOREY, *Persian Literature. A Bio-Bibliographical Survey*, London 1927-58 (nuova ediz. russa Mosca 1972) e fascicoli successivi.

Carattere introduttivo e annotazioni su scrittura e arte libraria hanno: Ph. Walter SCHULZ, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, Leipzig 1914, 2 voll. (ricco materiale); Ernst KÜHNEL, *Islamische Kleinkunst*, Berlin 1925, pp. 23-72 (« Buchkunst »); Thomas W. ARNOLD-Adolf GROHMANN, *The Islamic Book. A Contribution to its Art and History from the VII-XVIII century*, s. I. (Germania) 1929, Pegasus Press (anche ediz. tedesca); Adolf GROHMANN, *Arabische Paläographie*, Wien 1967-71, Teil I e II: *Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Denkschriften*, 94, Band 1-2, Abhandlung (introduzione alla cufica monumentale, soprattutto); L. FEKETE, *Einführung in die Persische Paläographie. 101 Dokumente aus dem Nachlass des Verfassers herausgegeben von G. Hazai*, Budapest 1972 (introduzione e soprattutto esemplificazione delle cancelleresche).

Tavole di stili e generi di scrittura: M. SILVESTRE, *Paléographie universelle. Première Partie Peuples Orientaux*, Paris 1841 (11 Écritures persanes pp. 194-6, 17 Textes Arabes pp. 190-2, 18 Écritures Turques p. 207); B. MORITZ, *Arabic Palaeography*, Cairo 1905 (fondamentale); E. TISSERANT, *Specimen codicum orientalium*, Bonn 1914; A. J. ARBERRY, *Specimens of Arabic and Persian Palaeography*, London 1939; G. VAJDA, *Album de paléographie arabe*, Paris 1959.

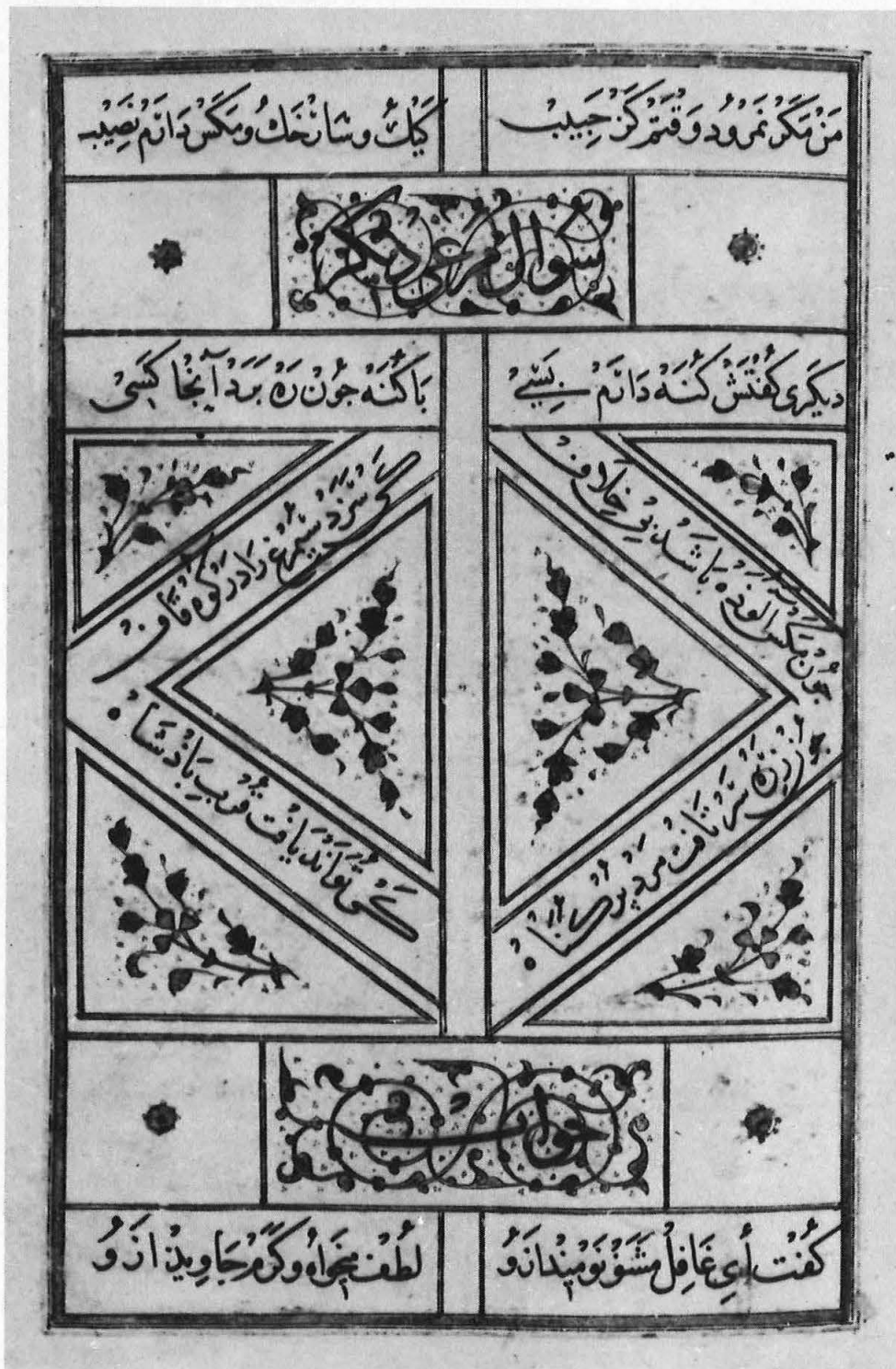
Scritturazione, ideologia e arte libraria coranica: Régis BLACHÈRE, *Introduction au Coran*, Paris 1959, 2ª ediz. (fondamentale); Arthur J. ARBERRY, *The Koran Illuminated. A Handlist of the Koran in the Chester Beatty Library*, Dublin 1967; Martin LINGS, *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination*, London 1976;

دل ما بجا یک بزمان نشست ز شاهان مراد نیه زردیست دلشادان بخندار با د بزم اندون شد تا بنده کی جوشستی تشبیر مندی مین مر اهلوانی بنای تودا د	همه جان ملجای بهمان نشست ز تودا دوزمن سنبند نیست بوسن منت اندر نگه دار با د بوزم اندون شتر پابنده کی بارام غشبین و طمش کزین دل را هر د هوش و رای تودا د	جهان اهلوان سام برای خواست بند بر بد شاه ایران توی تو از باستان یاد کار منی زین در زمان خاک نای تو با د ازین سن همه نو بنده است ززم سیر از پیش بخش کران بز سام	جنیر کز کای خنر و داند کزین سواران و شپران توی تجکی برنگار منی همان تجی سرفه جای تو با د ترا جانی بخشید و بهمان و بزم بیش اهلوانان همان در کام
کف تارا هر د ایستادان سپام ز میان مغان ز کله سرش از نادر و بیداختن سپام ز کله			
کنند ز شلفه یک داستاز چو طبع برین در حشمت و اهل شاهان بیدارند بود چهره نو بود بر ساس سبید شبهستان آن نامور اهلوان کی دایم بودش بگردان شپیر	بمندانم انکسما منان لله و جود در کی خدایه هر دو بود ولیک همه توی بود در سبید همه بش از خرد کوزل خوان هر اهلوان اندامد لبش	نگه کن که سپاس منگار کدام بر سازد حشمت و بهر جور از نادران کوه داد کسی سام بر اینا رسته گفت کی بر سام بر اینا رفته با د	خبر با زنی نه در در هر یک تاری و خوشه نگرند یک سه بر سام کی فرزند سپر انداز خوب حفت دل بدست کاران او کرده با د
سیر کرد ما محمدیل نا مجوی ز امر بهمان کش سبید سوکی چو فرزند نادر پیش سبید کی می بر ترا کزنی و کاستی بهرش مگر کرد کار جهان	یکی ما ک بوز امد از ماه دروک جنیر بر بخش توی نا مجوی بیوز از جهان سیر نا امبید بهری زان فرمایند کی تو خواستی بمیر بخشاید اندر همان	تنش نغم با ک در رخ جز بهشت فرو د امد از تخت سام ستوان سوی آستان سیر بر آورد راست اگر من گاه می گران کرده ام بیچدمی تره جام ز شرم	برو بر منی بیک اندام زشت پیرده اندامد سوی تو بهار با کرده کار یک کار خواست در کیش اهر من از زده ام بچوشدمی دردم خون گرم

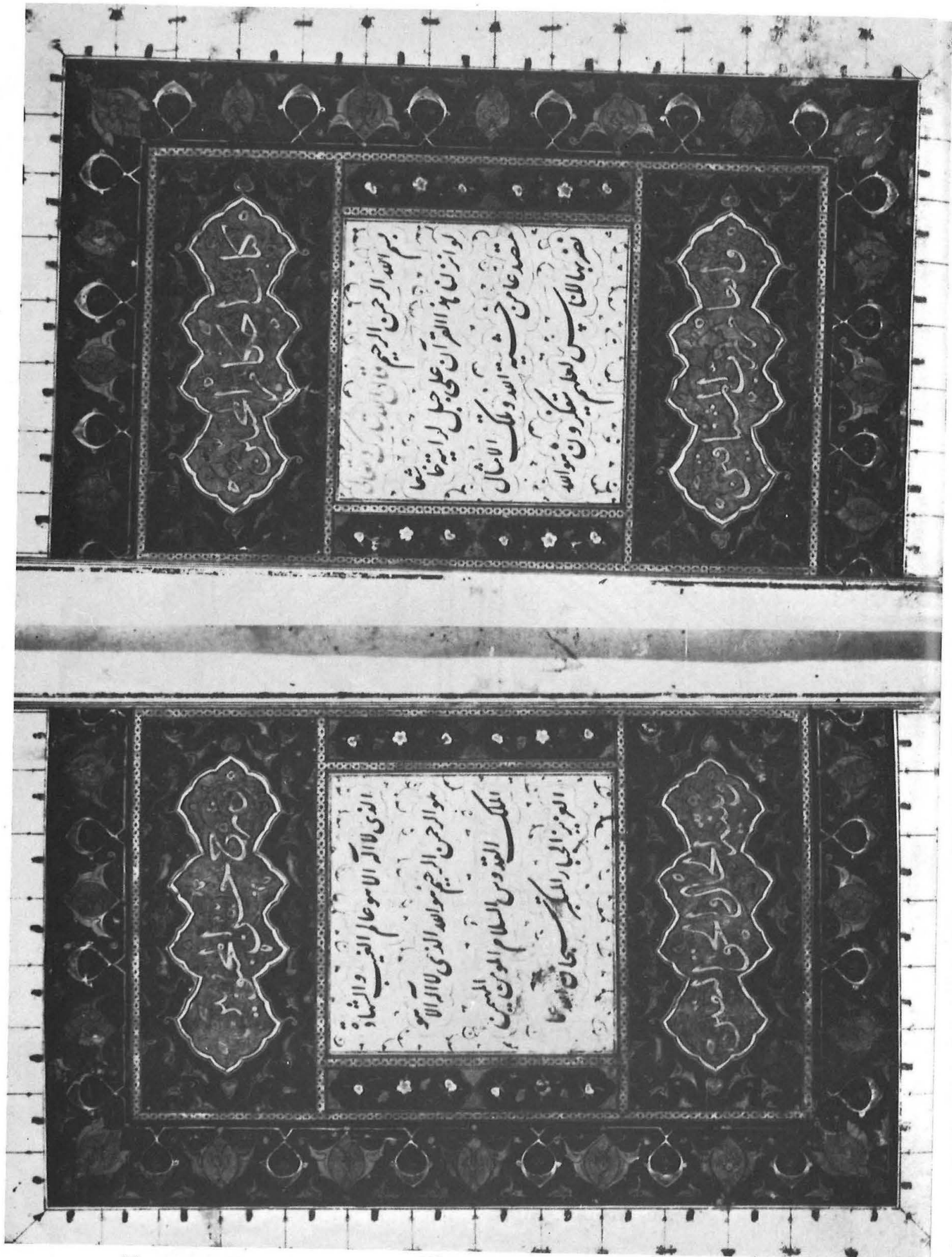
TAV. 2 - *Nashī* (semi-plena, con tratti corsivi), *kūfī* ornamentale nei cartigli. *Sāhnāma* di Firdusi, 614 H./1217 A. D., f. 30r: Firenze, Bibl. Nazionale, Ms. Cl. III.24.



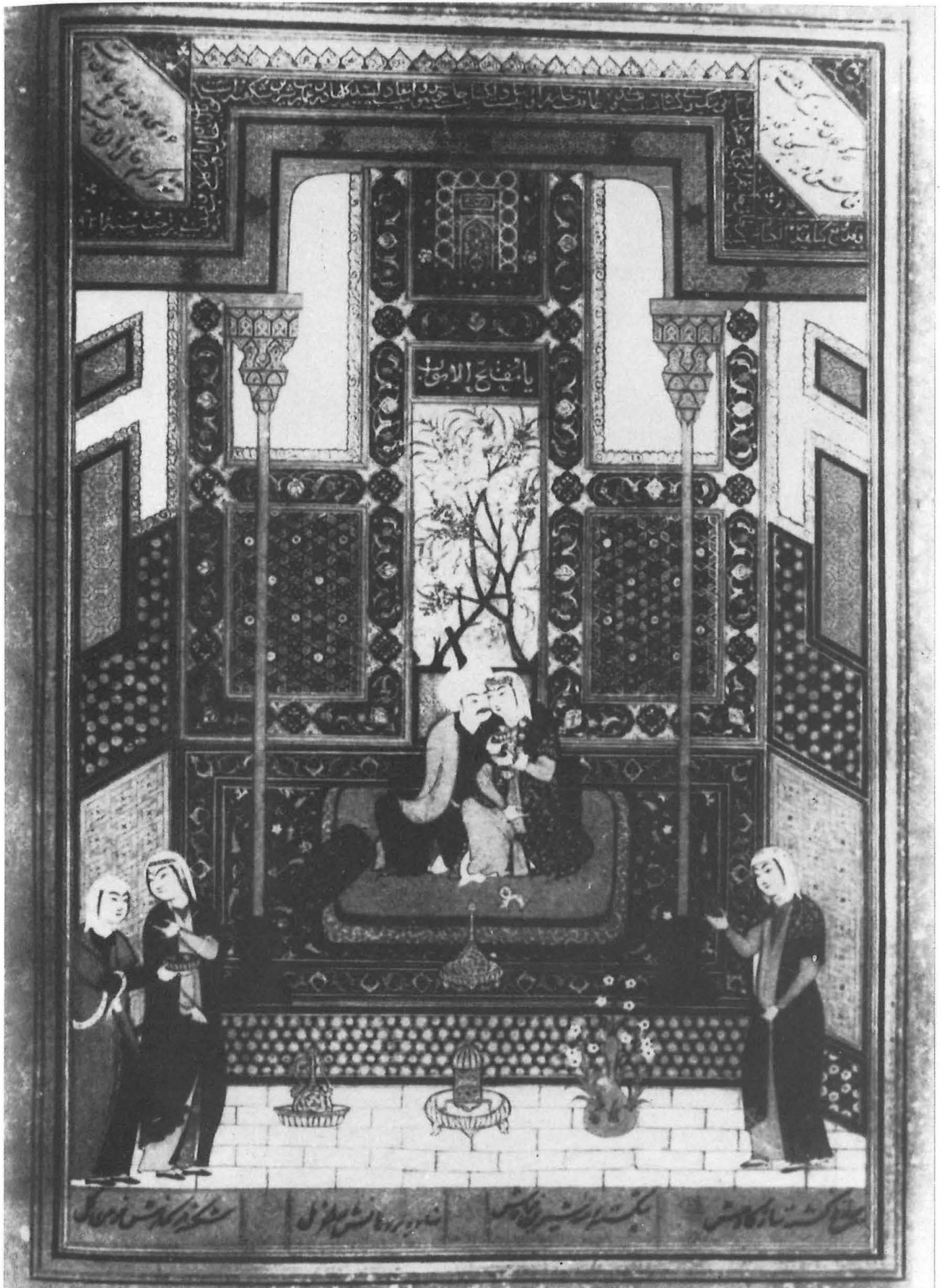
TAV. 3 - *Nashī* (modulo *gubār*), *tult* nei cartigli. « Cronaca di Tabarī », principio XIII sec.?, anteporta con la tavola dei 7 Climi, f. 2r: Venezia, Bibl. Marciana, Ms. Or. CXXVIII (171).



TAV. 5 - *Nashī* calligrafica (*plena*), *tulī* nei cartigli. « L'eloquio degli uccelli » di ^cAttār, 857 H./1453 A.D.: Torino, Bibl. Reale, Ms. Or. 40.



TAV. 6 - *Nasta'liq*, *tult* nei cartigli; *sar-lawh* e 'post-porta' (ditico). « I precetti degli amanti » di Pīr Gamālī, 885 H./1480 A.D., ff. 131v-132r: Venezia, Bibl. Marciana, Ms. Or. CXXIII (198).



TAV. 7 - Gioco teatrale della scrittura; spicchi di testo (« prosce-
nio » e angoli alti) in *nasta'liq*, epigrafi in *tult*. Miniatura
persiana (Tabriz 1524) al Metropolitan Museum (da E.
Kühnel, *Islamische Kleinkunst*, Branschweig 1963, Klink-
hardt & Biermann, p. 59).

چو آن قباب روشن تو حیدر الخلال
 بنمود رخ ز مطلع این غمزه الکمال
 گو کمالی در هر کجا این قبله گاه خود
 بیند و در سجود که در ایند خود
 بحر منقش عالم فزینش
 مناع عین

چه رنره خاک پسکین بر آنکه تو حیدر خدا گوید اگر مردم صفات صنع او گوید بدان مانند فضای حیرت اینجا دو عالم در پیشش بنی جایی که لا اخصی شانه گوید از حیرت در آن عالم که از آنی اما نه دم زدن سکت بهر دزه که زود در دستان کم کرد آن عقی در آن صوا که انوار جستی میکند جلوه چنان است که در آینه دل نور لا صوتی دو تا شد رشته لا و الف سوزن شده آلا ملک هم نام او داند و بس که نه اندازوی	بدین آلودگی ذات مقدس ما ثنا گوید که در دریافت نور و حدیث آنا گوید چه یار عقل مکره را که قطع این رضا گوید که یار و کویان آن کمال کبریا گوید مهابت در دل برابر ذات او با ما ثنا گوید که بر اعلا ی علین مقام احتملا گوید بحیر علم را پیوی عدم را ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه در آید تا خیال آرزو از ناپسوت اجلا گوید که دو چشم صورتیم و آنکه لن تری گوید جو نایسای مادر زاد کا و صاف صفا گوید
---	---

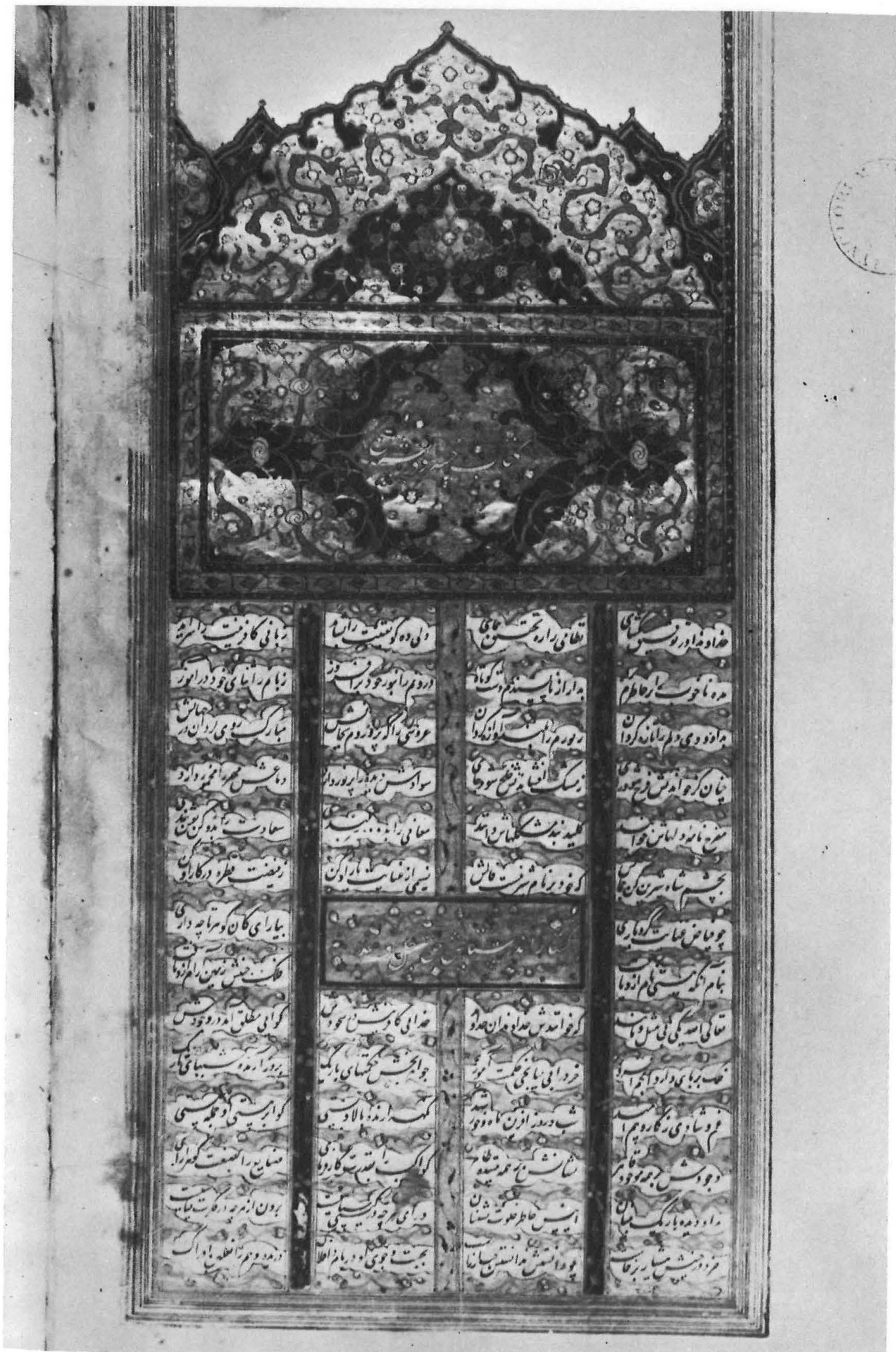
بسان کوفته ان علف خوار

در آن عالم که از آنی اما نه دم زدن سکت
 بهر دزه که زود در دستان کم کرد آن عقی
 در آن صوا که انوار جستی میکند جلوه
 چنان است که در آینه دل نور لا صوتی
 دو تا شد رشته لا و الف سوزن شده آلا
 ملک هم نام او داند و بس که نه اندازوی
 بدین آلودگی ذات مقدس ما ثنا گوید
 که در دریافت نور و حدیث آنا گوید
 چه یار عقل مکره را که قطع این رضا گوید
 که یار و کویان آن کمال کبریا گوید
 مهابت در دل برابر ذات او با ما ثنا گوید
 که بر اعلا ی علین مقام احتملا گوید
 بحیر علم را پیوی عدم را ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه
 در آید تا خیال آرزو از ناپسوت اجلا گوید
 که دو چشم صورتیم و آنکه لن تری گوید
 جو نایسای مادر زاد کا و صاف صفا گوید

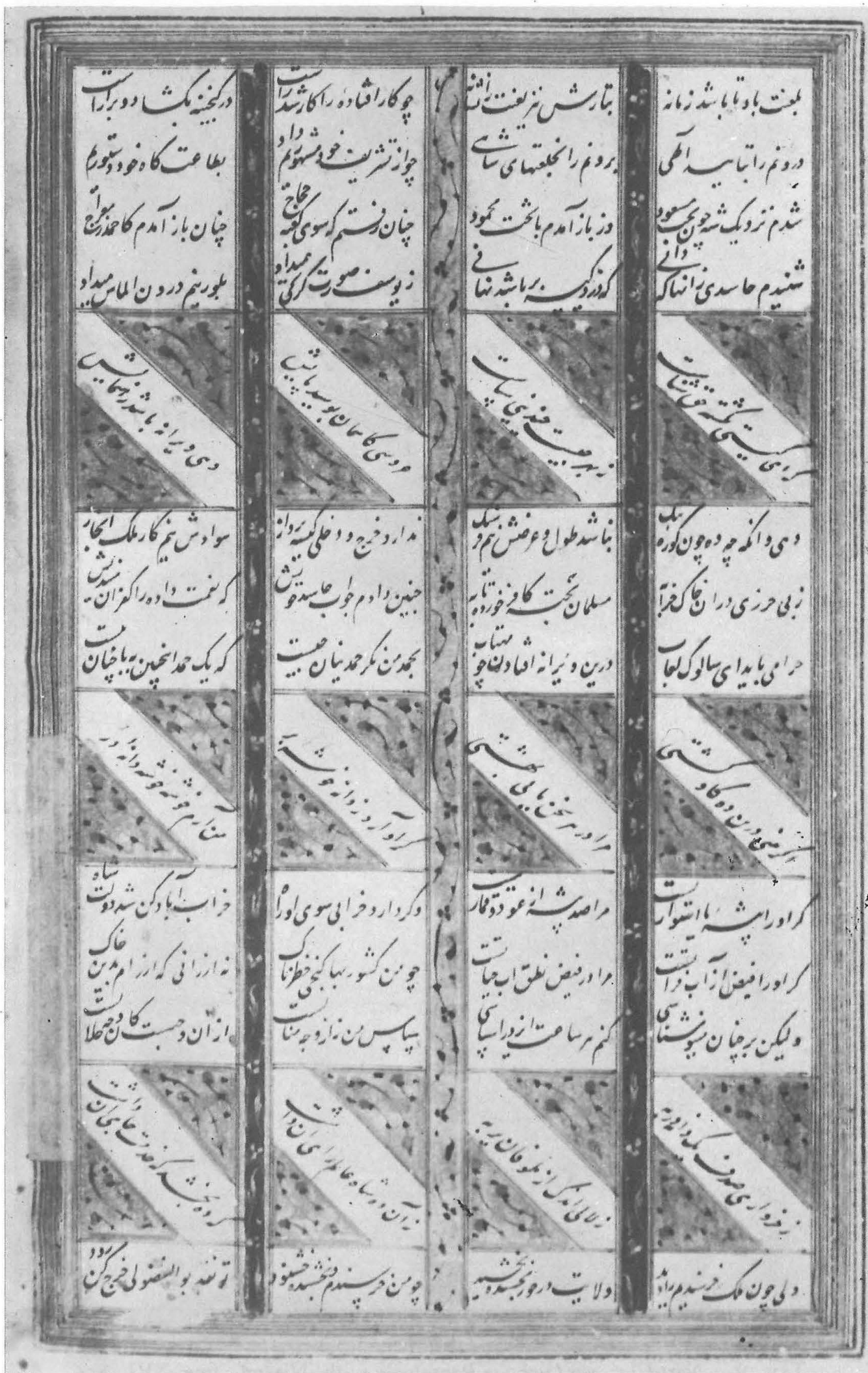
که در آن عالم که از آنی اما نه دم زدن سکت
 بهر دزه که زود در دستان کم کرد آن عقی
 در آن صوا که انوار جستی میکند جلوه
 چنان است که در آینه دل نور لا صوتی
 دو تا شد رشته لا و الف سوزن شده آلا
 ملک هم نام او داند و بس که نه اندازوی
 بدین آلودگی ذات مقدس ما ثنا گوید
 که در دریافت نور و حدیث آنا گوید
 چه یار عقل مکره را که قطع این رضا گوید
 که یار و کویان آن کمال کبریا گوید
 مهابت در دل برابر ذات او با ما ثنا گوید
 که بر اعلا ی علین مقام احتملا گوید
 بحیر علم را پیوی عدم را ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه
 در آید تا خیال آرزو از ناپسوت اجلا گوید
 که دو چشم صورتیم و آنکه لن تری گوید
 جو نایسای مادر زاد کا و صاف صفا گوید

که در آن عالم که از آنی اما نه دم زدن سکت
 بهر دزه که زود در دستان کم کرد آن عقی
 در آن صوا که انوار جستی میکند جلوه
 چنان است که در آینه دل نور لا صوتی
 دو تا شد رشته لا و الف سوزن شده آلا
 ملک هم نام او داند و بس که نه اندازوی
 بدین آلودگی ذات مقدس ما ثنا گوید
 که در دریافت نور و حدیث آنا گوید
 چه یار عقل مکره را که قطع این رضا گوید
 که یار و کویان آن کمال کبریا گوید
 مهابت در دل برابر ذات او با ما ثنا گوید
 که بر اعلا ی علین مقام احتملا گوید
 بحیر علم را پیوی عدم را ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه
 در آید تا خیال آرزو از ناپسوت اجلا گوید
 که دو چشم صورتیم و آنکه لن تری گوید
 جو نایسای مادر زاد کا و صاف صفا گوید

TAV. 8 - Nasta'liq; 'unwān (testata), sotto *tult*; margine (testo continuato) con il *laçakî*. « Opera omnia » di Amîr Ḥusraw da Delhi, 908 H./1503 A.D., f. 182r: Roma, Bibl. Accademia Naz. dei Lincei. Ms. Caetani 38-39.



TAV. 9 - Nasta'liq; sar-lawḥ. « Pentalogia » di Nizāmī, fine XVI sec., f. 32v: Roma, Bibl. Accademia Naz. dei Lincei, Ms. Caetani 58.



در کجینه بکشت دو برکت	چو کار افتاده را کار شد	بتارش ز لغت اندر	بخت باو تا باشد زمانه
باعت گاه خود و تو هم	چو از تشریف خود مسوم	بروم را بجمعی شایسته	دروم را تا بسبب امی
چنان باز آدم کاخد بروج	چنان زستم که سوی کعبه	وز باز آدم با سخت نمود	شدم نزدیک شوی چون مسعود
بلوریم درون الماس مباد	زیوست صورت کرکی	که در کعبه را باشد نما	شندیم حاسدی ز انساگر

دی در یازده باشد ز کماش	مردی کا ما ن بوسید با شین	ز به بیت خدی بی سپت	ز به بیت خدی بی سپت
-------------------------	---------------------------	---------------------	---------------------

سوادش نیم کار ملک ابحار	نه در خرج و دخلی کیه داز	بناشد طالع و عرض نم داند	دی و آنکه چه ده چون کوره
که نسبت داده را کز آن	جنین دادم جو ب حاسد تویش	مسلمان تحت کافر خورده	ز بی حرزی دران خاک خراب
که یک حمد انجمن بر با چنان	بخدمت مگر حمد میان	درین دیرانه افتاد کجا	حرای بیاید ای سالوک لجا

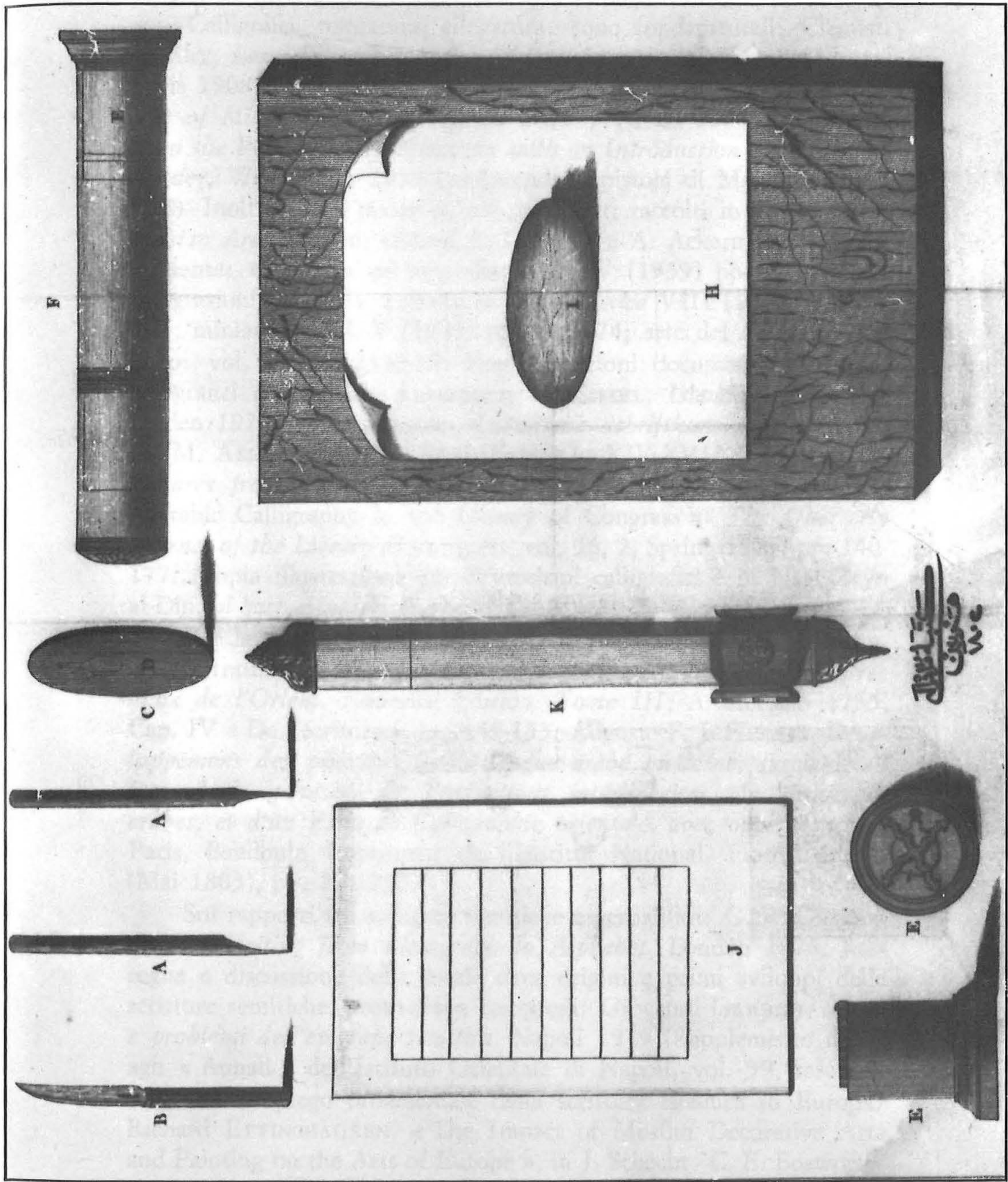
من از مومنه شوه دانه در	کر او از دوزانوش	مادر سخن با بی	مادر سخن با بی
-------------------------	------------------	----------------	----------------

خزاسب آباد کن شده دولت	و کردار و خرابی سوی او را	مرا صد پیش از غم و دو قمار	کر او را پیشه استوار
نه از زانی که از آرام بدین	چو من کشور به کجی خطانا	مرا در فیض نطق اب جاست	کر او را فیض از آب زاست
از آن دست کمان جملای	سپاس من ناز و بر ست	کم هر ساعت از زور اسیا	ولیکن بر چنان پیشه شای

رویش که قدرت با جان	ز آن در شاه عالم ای	ز راهی یکی از ملوکان بر	ز فزونی صفت که در او
---------------------	---------------------	-------------------------	----------------------

تو نه بوالصولی خرج کن	چو من در پسندم و نه بشنود	ولایت در جو بر بند	دی چون ملک خندیم یاد
-----------------------	---------------------------	--------------------	----------------------

TAV. 10 - Nasta'liq; disposizione diagrammatica del testo poetico. « Pentalogia » di Nizāmī: Ms. Caetani 58, f. 107v.



TAV. 13 - Strumenti scrittorii. Calamo (A); *qalam-tarāš* (B); *miqtāf* (C); calamaio e accessori (E, F, K); foglio di carta levigata (H) con il *mubr* (I); *māstar* (J); da HERBIN, tav. II.

Id. e Yasin Hamid SAFADI, *The Qur'ān. Catalogue of an Exhibition of Qur'ān Mss. at the British Library*, London 1976.

Calligrafia, miniatura, rilegatura: sono fondamentali: Clément HUART, *Les calligraphes et les miniaturistes de l'Orient musulman*, Paris 1908; *Calligraphers and Painters. A Treatise by Qādī Aḥmad Son of Mīr-Munshī (circa A. H. 1015 / A. D. 1606) Translated from the Persian by V. Minorsky with an Introduction by B. N. Zakhoder*, Washington 1959 (comprende l'epistola di Maulānā Sulṭān °Alī). Inoltre, ricco materiale nei contributi raccolti in *A Survey of Persian Art*, London, editors A. U. Pope e A. Ackermann, particolarmente: calligrafia ed epigrafia: vol. IV (1939) pp. 1707-1807, integrazioni di Nadia ABBOTT in *Ars Islamica* VIII (1941) pp. 65-104; miniatura: vol. V (1939) pp. 1937-74; arte del tappeto e del libro: vol. V, pp. 2312-18. Esemplicazioni documentarie di stili calligrafici e pittorici: Annemarie SCHIMMEL, *Islamic Calligraphy*, Leiden 1970; Ernst KÜHNEL, *Islamische Schriftkunst*, Graz 1972²; M. M. ASHRAFI, *Persian-Tajik Poetry in XIV-XVII Centuries Miniatures from USSR Collections*, Dushanbe 1974; G. D. SELIM, « Arabic Calligraphy in the Library of Congress »: *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, vol. 36, 2, Spring 1979, pp. 140-177. Ampia illustrazione dei virtuosismi calligrafici è in Nāḡī Zayn al-Dīn, *al-ḥaṭṭ al-°arabī*, Baghdad 1968.

Per la scrittura come tecnica e costume sono precise ed essenziali le trattazioni: *Voyages du chevalier Chardin en Perse, et autres lieux de l'Orient. Nouvelle Edition. Tome III*, Amsterdam 1735, Cap. IV « De l'écriture », pp. 149-153; Auguste F. J. HERBIN, *Développemens des principes de la langue arabe moderne, suivis D'un Recueil de phrases, de Traductions interlinéaires, de Proverbes arabes, et d'un Essai de Calligraphie orientale, avec onze planches*, Paris, Baudouin Imprimeur de l'Institut National, Floréal an XI (Mai 1803), pp. 221-250.

Sui rapporti fra scritture semitiche e geroglifica: G. R. DRIVER, *Semitic Writing from Pictograph to Alphabet*, London 1976. Rassegna e discussione delle teorie circa origini e primi sviluppi delle scritture semitiche, proto-araba compresa: Giovanni GARBINI, *Storia e problemi dell'epigrafia semitica*, Napoli 1979 (Supplemento n. 19 agli « Annali » dell'Istituto Orientale di Napoli, vol. 39, fasc. 2).

Per l'impiego ornamentale della scrittura islamica in Europa: Richard ETTINGHAUSEN, « The Impact of Muslim Decorative Arts and Painting on the Arts of Europe », in J. Schacht - C. E. Bosworth,

The Legacy of Islam, Second Edition, London 1974, pp. 292-317, con ampia bibliografia. In particolare, circa l'eventuale contatto cufica e l'adattamento artistico della gotica per possibili assimilazioni formali dalla cufica: Adrien de LONGPÉRIER, « De l'emploi des caractères arabes dans l'ornementation chez les peuples chrétiens de l'Occident », in *Revue Archéologique*, II^e année, seconde partie (1846), pp. 696-706, tav. XLV, e supplemento III^e année, première partie (1846), pp. 406-411, tav. LIV; Archibald H. CHRISTIE, « The Development of Ornament from Arabic Script », in *The Burlington Magazine*, vol. XL (1922), num. CCXXXI, pp. 34-41, e vol. XLI (1922), num. CCXXXII, pp. 287-292; Gustave SOULIER, « Les caractères coufiques dans la peinture toscane », in *Gazette des Beaux Arts*, 66^e année, 748^e Livraison, 5^e période, tome IX (1924), pp. 347-358; ID., *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris 1924, 'Chap. I. Caractères coufiques', pp. 185-194; Kurt ERDMANN, "Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters", in *Akademie der Wissenschaften u. d. Literatur* [Mainz]. *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, Jahrgang 1953 num. 9, pp. 465-513. Un accenno al tema è la breve comunicazione H. H. S. CUNYNGHAME, « Notes on the Possible Arabian Origin of Gothic Characters Derived from an Examination of the Methods of Writing Used by the Arabs »: *The Archaeological Journal* LIII (1896) pp. 109-110.

Sulla problematica del Corano, si veda inoltre: *Il Corano*, introduzione, traduzione e commento di Alessandro BAUSANI, Firenze 1961 (varie ristampe), Sansoni. Circa la natura fonologica delle liquide v. da ultimo Walter BELARDI, « La classe delle liquide »: *Studi italiani di linguistica teorica e applicata*, VI (1977) pp. 7-24. Secondo C. H. M. VERSTEEGH, *Greek Elements in Arabic Linguistic Thinking*, Leiden 1977, *ḥarf*, *ḥaraka* e *ḥrāb* sono calchi arabi improntati rispettivamente ai termini greci *hóros*, *kínesis* e *hellenismòs*, ma cfr. per ora le osservazioni di W. MADELUNG in *Bibliotheca Orientalis* XXXV (1978) pp. 376-377.

Post scriptum. I recenti rilievi circa la valenza musicale dei segni scritti sopra e sotto le lettere in antiche Bibbie, avanzati da Suzanne HAÏK VENTURA, *La musique de la Bible révélée* (1979? non vidi), vanno forse nello stesso senso del discorso sulla neumazione coranica, esposto nel par. 7.

TABELLA 1

Quadro dell'alfabeto arabo-persiano

Classe di grafema	Nome	Isolata	Legata con la prec.	Legata con la prec. e la seg.	Legata con la seg.	Trascrizione	Pronuncia	Valore
X	<i>alif</i>	ا	ا			<i>a, ā</i>	(vedasi § 8, 9)	1
VIIc	<i>bā</i>	ب	ب	ب	ب	<i>b</i>		2
»	<i>pā</i>	پ	پ	پ	پ	<i>p</i>		
»	<i>tā</i>	ت	ت	ت	ت	<i>t</i>		400
»	<i>tā (sā)</i>	ث	ث	ث	ث	<i>t̄ (s)</i>	<i>s</i> sorda	500
II	<i>ġīm</i>	ج	ج	ج	ج	<i>ġ</i>	come <i>g</i> di « genio »	3
»	<i>čā</i>	چ	چ	چ	چ	<i>č</i>	» <i>c</i> di « cena »	
»	<i>hā</i>	ح	ح	ح	ح	<i>h</i>	» <i>h</i> di <i>habent</i> ted.	8
»	<i>hā</i>	خ	خ	خ	خ	<i>h̄</i>	» <i>ch</i> di <i>Nacht</i>	600
XI	<i>dāl</i>	د	د	د	د	<i>d</i>		4
»	<i>dāl (zāl)</i>	ذ	ذ	ذ	ذ	<i>d̄ (z)</i>	<i>z</i> sonora	700
XII	<i>rā</i>	ر	ر	ر	ر	<i>r</i>		200
»	<i>zā</i>	ز	ز	ز	ز	<i>z</i>	<i>z</i> sonora	7
»	<i>žā</i>	ژ	ژ	ژ	ژ	<i>ž</i>	come <i>j</i> francese	
IV	<i>sīn</i>	س	س	س	س	<i>s</i>	<i>s</i> sorda	60
»	<i>šīn</i>	ش	ش	ش	ش	<i>š</i>	come <i>sc</i> in « scia »	300
Va	<i>šād</i>	ص	ص	ص	ص	<i>š</i>	<i>s</i> sorda	90
»	<i>čād (žād)</i>	ض	ض	ض	ض	<i>č (ž)</i>	<i>z</i> sonora	800
Vb	<i>ṭā</i>	ط	ط	ط	ط	<i>ṭ</i>	<i>t</i>	9
»	<i>zā</i>	ظ	ظ	ظ	ظ	<i>z</i>	<i>z</i> sonora	900
I	<i>'ain</i>	ع	ع	ع	ع	·	(vedasi § 14)	70
»	<i>ġain</i>	غ	غ	غ	غ	<i>ġ</i>	(» § 14)	1000
VIIIa	<i>fa</i>	ف	ف	ف	ف	<i>f</i>		80
VIIIb	<i>qāf</i>	ق	ق	ق	ق	<i>q</i>	(vedasi § 14)	100
IXa	<i>kāf</i>	ك	ك	ك	ك	<i>k</i>	(» § 14)	20
»	<i>gāf</i>	گ	گ	گ	گ	<i>g</i>	(» § 14)	
IXb	<i>lām</i>	ل	ل	ل	ل	<i>l</i>		30
VI	<i>mīm</i>	م	م	م	م	<i>m</i>		40
VIIa	<i>nūn</i>	ن	ن	ن	ن	<i>n</i>		50
XIII	<i>vāv</i>	و	و	و	و	<i>v (ū)</i>	(vedasi § 14)	6
III	<i>hā</i>	ه	ه	ه	ه	<i>h (a, é, e)</i>	(» § 14)	5
VIIb	<i>yā</i>	ی	ی	ی	ی	<i>y (ī)</i>	(» § 14)	10

(Da Ettore Rossi, *Grammatica di persiano moderno*, Roma 1947, Istituto per l'Oriente). Grafia libraria e canonica *nashī*. I miei raggruppamenti per classi sono indicativi, non definitivi.

TABELLA 2
Classi dei grafemi arabi e principali derivati

classe	grafema arabo di base	grafema indotto per <i>punctatio</i>	aumenti persiani	aumenti urdu e pashto
I	ع	غ		
I[x]	[hamza ء]			
II	ح	خ ج	چ	ش
III	ه			
IV	س	ش		پ
Va	ص	ض		
Vb	ط	ظ		
VI	م			
VII	[=VIIa, VIIb?]	VIIa ن VIIb ي VIIc ب ث ت	پ	ت
VIII	[→ XIII]	VIIIa ف VIIIb ق		
IXa	ل			
IXb	ک		ک	
X	ا			
XI	د	ذ		ڈ
XII	ر	ز	ژ	ڑ
XIII	و			

Nota. I raggruppamenti per classi sono fatti in ragione dei tratti pertinenti dei grafemi (cfr. Tab. 1, colonna « Legata con la seg. ») secondo il sistema della scrittura canonica *nashī*.

Agrafie, o grafemi non legabili a sinistra: colonne X-XIII.

Grafemi arabi omofoni in neopersiano: ح ه /h/, غ ق /q/,

ص س ث /s/, ظ ض ز ن /z/.

Segni ortografici delle vocali brevi: َ a ِ i ُ u