



Rivista di Studi Indo-Mediterranei VI (2016)

Plurilingual e-journal of literary, religious, historical studies. website: <http://kharabat.aitervista.org/index.html>

Rivista collegata al Centro di Ricerca in "Filologia e Medievistica Indo-Mediterranea" (FIMIM) Università di Bologna

cod. ANCE (Cineca-Miur) E213139

ISSN 2279-7025

Mahmoud Salem Elsheikh

Tracce di presenza arabo-musulmana in Toscana

Abstract: il contributo ricostruisce attentamente attraverso documenti anche diplomatici il ruolo di Pisa come intermediario nel medioevo tra la cultura arabo-musulmana e l'Europa e si sofferma su una serie di esemplificazioni di carattere letterario-scientifico (traduzioni di testi di medicina araba, o di matematica come il celebre *Liber abbaci* del Fibonacci), di carattere artistico e architettonico (vari elementi rinvenibili nel Duomo di Pisa e nel territorio toscano o nelle arti applicate) e linguistici (diffusione di arabismi derivati dalle pratiche della mercatura pisana, uso ornamentale di iscrizioni e lettere arabe).

Key words: cultura araba, islam, Toscana, storia di Pisa, arabismi, Mediterraneo

La rapidissima espansione arabo-islamica, iniziata, come si sa, nel 633, in poco più di un secolo, si estese a macchia d'olio, raggiungendo a Oriente gli odierni territori dell'Uzbekistan, Afghanistan e Pakistan, e a Occidente l'Africa Settentrionale, parte della Spagna, meglio nota come Al-Andalus e la Sicilia. Le cause di tali successi sono numerose, ma certo le più importanti sono la decadenza dei due grandi imperi, l'Impero Bizantino e quello Persiano, e la forza della nuova Fede, che diffondeva, attraverso il *Corano*, la lingua dei musulmani in tutti i territori conquistati.

Desti infatti meraviglia che gli Arabi, pur costituendo una minoranza che - lontana dalla terra d'origine - avrebbe potuto anche finire con l'essere assimilata dalla cultura e dalle tradizioni dei paesi conquistati, riuscirono invece a realizzare un profondo processo di arabizzazione e di islamizzazione. Ma va altresì ricordato che in tutti i territori conquistati gli Arabi furono attenti a recepire e adottare costumi ed elementi, per loro nuovi, delle culture con le quali vennero a contatto, dando così origine a una cultura composita e contaminatrice di quelle preesistenti, destinata ad avere notevoli influssi sia in Oriente che nell'Occidente cristiano.

Tale evoluzione culturale si affiancò all'opera di organizzazione dei territori conquistati secondo i principi dell'Islam, organizzazione che comportò un graduale ma profondo cambiamento del precedente assetto, non solo politico, ma anche religioso, sociale ed economico, facendo registrare un vero e proprio terremoto, quasi una rivoluzione. Teatro di questo mutamento della situazione generale furono principalmente i centri urbani, molti dei quali divennero le grandi metropoli dell'arabismo e formarono l'ossatura materiale di quella che viene chiamata *Dar al-Islam*.

Mentre in Europa i centri urbani si spopolavano e andavano in rovina, nelle grandi città occupate dai musulmani - a Gerusalemme come ad Alessandria - la vita era intensa e la popolazione aumentava. Nuove città si svilupparono rapidamente: città sacre come la Mecca e Medina, città carovaniere come Samarcanda e Bassora, città residenze di califfi come Baghdad e Damasco, il Cairo e Cordova.

Il progressivo aumento dei centri urbani e lo straordinario sviluppo delle vie di comunicazione favorirono un forte incremento delle attività commerciali. Gli scambi avvenivano senza difficoltà via terra e, soprattutto, via mare. Con le merci viaggiavano anche le idee e con esse la nuova composita cultura. Dalle città musulmane venivano esportati prodotti di raffinatissimo artigianato, che con il loro lusso e la loro bellezza affascinarono l'Occidente. E ne venivano esportati anche modelli artistici e, attraverso stoffe, vetri, metalli, ceramiche, codici minati ecc., anche il gusto per l'ornamentazione. Il modello islamico fu così, nel periodo più alto della sua espressione culturale (secc. VIII-XV), scuola di scienza, di tecnologie e tramite di modelli artistici che hanno cambiato profondamente il volto dell'Occidente.

Dopo la conquista della Spagna (711-714) ad opera di Tariq ibn Ziyad, il berbero luogotenente del governatore del Nord Africa Musa ibn Nusayr, e lo sbarco di Asad ibn al-Furat in Sicilia (827), le coste italiane non furono certo risparmiate dalle scorrerie dei Saraceni (così i Greci chiamavano le tribù arabe), che per molti secoli rappresentarono un continuo pericolo per le coste, anche toscane: il Marchese di Toscana fin dall'VIII secolo si proclamò «difensore della cristianità», e le popolazioni rivierasche vissero con il terrore delle incursioni - ne sono testimonianze le torri di vedetta che ancora sorgono sul litorale.

Già nell'828 la flotta pisana, sotto il comando del Marchese Bonifacio di Toscana, raggiunge le coste africane e riesce - secondo gli storici locali - a soverchiare il nemico nelle vicinanze di Qasr-Tur. I pisani partecipano pure nell'871 alla difesa di Salerno e contribuiscono validamente, assieme a Genova, allo sforzo delle nazioni cristiane per riprendere dai musulmani le posizioni perdute del Mediterraneo.

Ma i rapporti di Pisa con il mondo arabo-musulmano non furono sempre, come è noto, rapporti di ostilità; dal sec. XI, infatti, Pisa cominciò a intrecciare relazioni commerciali con i porti delle coste africane e vi fondò qua e là le sue colonie, i propri *fondachi* e *banchi*, e riuscì a stipulare con le autorità musulmane trattati commerciali e di mutuo rispetto, di cui possediamo importanti esemplari. Il più famoso, anche perché, oltre che registrato in latino ed in arabo, è stato anche volgarizzato, è il *Trattato di pace con l'emiro di Tunisi* siglato nel 1264 da Parente Visconte, ambasciatore del comune di Pisa, e dall'emiro di Tunisi Mu^cmin Abu ^cAbdallah, e rogato da «*Rainerius Scorcialupi notarius, scriba publicus Pisanorum et comunis portus in Tunithi*», sotto la vigile supervisione del traduttore dall'arabo in latino, il «*probo viro Bonaiunta de Cascina*».

È un documento ben articolato, diviso in 14 commi che, come di solito, inizia con un «*prologus pacis*» e finisce con «*lo testimoniamiento et lo datale*» e stabilisce:

1. *Quod Pisani sint sani et salvi*, garanzia d'incolumità per i pisani in terra tunisina;
2. *Di non fare male*, rigida osservanza del patto di pace;
3. *De lo naufragio, vel roppimento*, mutuo soccorso in caso di naufragio o di guasto;
4. *De le mercie*, esercizio libero del commercio;
5. *De la dovana*, rispetto delle regole doganali;
6. *De la galicha*, pagamento equo di gabella;
7. *De lo fondaco di Tunithi*, che il magazzino dei pisani a Tunisi sia ampliato come quello dei genovesi;
8. *De li fondachi di Buggea*, che i magazzini pisani di Bugia (oggi in Algeria) siano autonomi e vi si costituisca una chiesa;
9. *De lo naulo de le nave*, le regole per il nolo delle navi;
10. *De le nave ad naulo per la corte*, le agevolazioni che si dovrebbero garantire alla corte di Tunisi in caso di necessità di noleggiare navi;
11. *De lo raccomandamento de le cose*, il diritto all'affidamento di merci a un proprio incaricato o raccomandatario;
12. *De li corsali pisani*, le pene da infliggere ad eventuali corsari pisani che osassero attaccare la terra e la proprietà tunisina.

Dagli *Annales Pisani* di Bernardo Maragone sappiamo anche che il 26 giugno 1133 fu firmato un trattato di pace fra Pisa e l'emiro almoravide ^cAli ibn Yusuf, «re del Marocco e di Tlemcen». Ad ogni modo, Pisa si preoccupava essenzialmente di garantire buone condizioni ai propri mercanti; e non è un caso che nel *Breve Consulium* del 1162 e del 1164 venissero solennemente inseriti gli aspri provvedimenti contro coloro che, capeggiati dal pirata Trapelicino, avevano commesso su certi, non meglio identificati Saraceni, *un abominabile et nefandissimum maleficium*.

Ecco perché, fra le città toscane, Pisa rappresenta uno dei mediatori più importanti fra la cultura arabo-islamica e l'Europa. E non è certo un caso se Pisa può sfoggiare elementi architettonici di chiara derivazione islamica nel suo celebre Duomo ed in altri monumenti minori in cui sono fusi armonicamente «elementi antichi paleocristiani con motivi lombardi bizantini e saraceni o più genericamente orientali» (Mario Salmi). A parte la cupola ellissoidale, la presenza dell'arco acuto all'interno del Duomo, anche se «richiama l'ogiva gotica, si ispira direttamente all'arte musulmana» e da questa derivano altri elementi, come ad esempio «gli archetti che l'alto piedritto fa sembrare a sesto sorpassato e le fasce bianche e nere a corsi di concio alternati che non si identificano con le incrostazioni decorative fiorentine, ma formano parte integrante della costruzione» (Mario Salmi). Di gusto arabo è anche l'esuberanza decorativa di alcune facciate di chiese, ed in particolare di San Paolo a Ripa d'Arno, e alcuni esempi di arco a ferro di cavallo a San Zeno. Il cimitero monumentale è assai famoso per i suoi richiami alla cultura islamica e richiede tutt'altra sede.

Ma le forme orientaleggianti in architettura sono frequentissime nella scuola pisana e nelle sue derivazioni, che giungono nel territorio senese attraverso la Val d'Elsa, lungo le vie dei pellegrinaggi. Forme moresche si trovano infatti a Poggibonsi, a San Galgano, in alcune chiese e torri di San Gimignano e a Colle di Val d'Elsa. Il Duomo di Pistoia poi non differisce molto dallo schema abituale di una moschea. L'esempio più eclatante è il castello di Sammezzano vicino a Firenze con la sua facciata e il suo interno piuttosto eccessivi. E sembra davvero una di quelle costruzioni di cartapesta per un episodio delle *Mille e una notte*.

Ma sono le decorazioni, nella loro fantasia e varietà grandissima, che hanno colpito l'immaginazione degli artefici, sacri e profani, nei secoli XI e XII, i più importanti per la nascita artistica toscana. Esempi di straordinaria eleganza sono, ad esempio, le tarsie policrome nel Duomo e nel Battistero.

I rapporti fra Pisa e il mondo musulmano non trascurano certo il tramite spagnolo; a testimonianza di tali rapporti basterà forse ricordare una iscrizione del Duomo in ricordo della regina di Maiorca convertita alla cristianità e morta in Pisa. Così pure una scritta araba, originariamente in un capitello di transetto del Duomo (ora nel Battistero), che rivela il nome dello scultore suo artefice, Fatih, noto artista andaluso del sec. X. Sembra che il capitello sia stato portato a Pisa, almeno si presume, dopo il sacco di Almeria del 1089. Non meno significativa, sempre nel quadro dei contatti arabo-pisani, una epigrafe araba frammentaria, in caratteri cufici arcaici, risalente, secondo il Nallino, al 1385, rinvenuta in occasione dei restauri della chiesa di San Sisto.

I contatti fra Pisa e i Paesi arabo-musulmani si riflettono anche sulla vita pratica e su quella scientifico-culturale. Molti pisani, data anche la presenza di una consistente colonia musulmana a Pisa fino a tutto il sec. XV, si erano impadroniti della lingua araba, lingua del *Corano* e quindi non solo il *medium* della nuova Fede, ma soprattutto la lingua della nuova cultura e della nuova classe dirigente mediterranea: funzionari, magistrati, soldati e grossi commercianti parlavano arabo e, per necessità sociali ed economiche, era inevitabile usare la loro lingua.

Anche se la vita del pisano nelle numerose colonie dell'Africa, a Bugia o a Mahdiya, ad Alessandria, a Damietta o al Cairo, era piuttosto limitata al fondaco ed alla dogana, è assai

verosimile che egli, dopo lunga permanenza in Egitto o nel Maghreb apprendesse per lo meno i rudimenti essenziali di arabo per svolgere la propria attività.

Ma la conoscenza dell'arabo a Pisa non si traduce soltanto in applicazioni pratiche, sia pure degne di nota; essa si manifesta in operazioni culturali di ampio significato e di non trascurabile valore. Alla scuola pisana va infatti il merito di aver tradotto e divulgato importanti opere arabe di medicina e di matematica. A Stefano di Pisa, detto anche d'Antiochia, si deve nel 1127 la traduzione latina del *Liber Regalis Dispositio* (al-Malaki) di ʿAlī ben ʿAbbas (Aliabate dei mss. latini, vissuto nel sec. X) di cui ci restano numerosi manoscritti e due edizioni (Venezia 1492 e Lione 1523). E non è privo d'interesse segnalare che ad una precedente traduzione parziale della seconda parte del *Liber* (1114) aveva contribuito un altro medico pisano detto Rusticus.

Più noto è senza dubbio il celeberrimo Leonardo Fibonacci, o più comunemente Leonardo Pisano, il quale, nella colonia pisana di Bugia, dove suo padre Guglielmo era *publicus scriba* nella dogana di Bugia, *pro pisanis mercatoribus*, nominato dal comune *a patria constitutus*, fu istruito da giovane «nell'abbaco al modo degli Hindi». Ed è al *Liber abbaci* (1202) del grande matematico pisano, vissuto a cavallo fra il XII e il XIII secolo, che l'Europa deve l'introduzione del sistema di numerazione posizionale indiano, già adottato dagli Arabi, e in particolar modo quella che potremmo definire «la rivoluzione» dello *zero* (ar. *ṣifr*) da cui derivano *zero* e *cifra*, assumendo così in italiano un doppio valore semantico non privo certo di significato. E non c'è bisogno di sottolineare qui l'importanza dell'introduzione dei numeri “arabi”, specie dello *zero*, per la creazione di uno «strumento aritmetico» al servizio del progresso e della tecnologia moderna.

Particolare interesse assumono pertanto le pratiche di mercatura per la conoscenza, non solo del commercio con il mondo islamico, ma soprattutto del lessico tuttora in uso nell'italiano parlato. E, al di là del pur famoso *fosso Caligi*, la città di Pisa rappresenta uno dei maggiori centri di diffusione degli arabismi in Italia. Il tema è piuttosto noto e ci limitiamo perciò a rinviare il lettore al memorabile saggio di G.B. Pellegrini *Il fosso Caligi e gli arabismi pisani*, che apre il secondo volume degli *Arabismi nelle lingue neolatine* (Brescia 1972). Per non dire della scoperta di Michele Campopiano di tre arabismi (*cassarum*, *meschita* e *darsena*) nel *Carmen in victoriam Pisanorum* – che narra della vittoria dei pisani sui musulmani di al-Mahdiyya nel 1087 e che ci portano al tramite spagnolo se non altro per la presenza di *meschita*.

Accanto alle stupende tarsie bianche e nere di San Martino e delle molte decorazioni di chiara matrice islamica che abbondano sulle pareti delle chiese, la storia di Lucca è legata essenzialmente all'arte dei tessuti, in particolare a quelli di provenienza islamica. Con l'arrivo degli Arabi, la Spagna e la Sicilia divennero centri di produzione, mentre nelle città marinare italiane, Venezia e Genova, il lusso musulmano veniva imitato. In Toscana, precisamente a Lucca, nasceva nel sec. XI la lavorazione della seta con materia grezza acquistata a Genova. I disegni delle stoffe che si conservano nei musei e nelle chiese - di particolare pregio è la collezione fiorentina del Museo del Bargello - mostrano nel loro splendore disegni risalenti alla tradizione dei tessuti persiani, siriani, mesopotamici e cinesi.

Oltre alla tessitura, una delle grandi arti del mondo islamico, frequente e ricercato, era il *ricamo* (parola di origine araba), specie se eseguito con filo d'oro e d'argento. La città più nota in Occidente come prototipo di città islamica produttrice di tessuti è sicuramente Damasco: celebri

sono i suoi tessuti di seta, che portano ancora il suo nome, nonché tutti gli oggetti con decorazione o di fabbricazione araba che erano detti alla «damaschina».

Attraverso gli oggetti, le decorazioni e altri simboli, Firenze offre un percorso senza dubbio non privo di gradite sorprese. Basterà osservare più o meno attentamente la facciata del Duomo o il Bel San Giovanni per scorgere tarsie di marmi bianchi e neri ispirati a modelli islamici; il soffitto del Battistero poi è tutto un inno all'immagine paradisiaca coranica. Nel campo dell'architettura, settore ampiamente indagato, ci limitiamo a segnalare la chiesa di San Miniato al Monte, con la decorazione della sua facciata, tutta la sua struttura architettonica esterna ed interna: le volte, il soffitto, la balaustra, il rosone abbellito dallo zodiaco, il pavimento nelle sue forme zodiacali stilizzate ed astratte racchiuse in grossi medaglioni, è tutto quasi di fattura islamica.

Al di là di alcuni riferimenti ormai abusati (Dante e il *Libro della Scala*, Boccaccio e le *Mille e una notte*, Lorenzo il Magnifico e le sue collezioni di manufatti islamici, ecc.) e la presenza nelle biblioteche fiorentine (in particolare la Laurenziana) di alcuni codici, compresi alcuni esemplari del *Corano* di importanza anche artistica, si possono tuttora ammirare nel Museo del Bargello tappeti, stoffe e oggetti di rara bellezza provenienti dal mondo islamico, come i cristalli egiziani del sec. X della collezione di Lorenzo dei Medici, la lampada da moschea del sec. XIV di provenienza siriana (smalto, vetro con doratura), la serie di placchette d'avorio di Tabriz, l'elefante degli scacchi di artigianato iracheno - un raro manufatto d'avorio del sec. X -, per non dire di tanti vasetti, brocchette e ciotole di innegabile pregio.

Ma è nella pittura toscana fra Due e Quattrocento - e in qualche caso anche oltre - che si può ammirare la bellezza delle decorazioni di sicura matrice islamica che i setaioli lucchesi riproducevano con tanta generosità sulle loro stoffe. I modelli più famosi vanno dal *Crocifisso di San Domenico d'Arezzo* di Cimabue alla *Madonna di San Giovenale* (Pieve di San Pietro a Cascia - Mugello) di Masaccio, alla *Madonna dell'Umiltà* (Pisa) e l'*Adorazione dei Magi* (Firenze) di Gentile da Fabriano, alla *Madonna Rucellai* (Firenze) di Duccio di Boninsegna; per non dire della *Maestà* (Firenze) di Giotto o di *Sant'Anna* (Firenze) di Masaccio.

Le stoffe prodotte a Lucca erano indubbiamente di grande prestigio e i pittori toscani le usarono a piene mani nei loro quadri, sia come fondo sia nella riproduzione delle vesti dei personaggi raffigurati, particolarmente madonne, sante, dame o angeli. Tracce piuttosto evidenti se ne trovano, oltre che nelle opere degli artisti testè citati, anche in Simone Martini, Lorenzetti, Bernardo Daddi, Beato Angelico, Paolo Uccello, Pinturicchio, il Verrocchio, Piero della Francesca, il Ghiberti e Filippo Lippi.

Per di più la pittura toscana, dal trecento in poi, testimonia anche la presenza di tappeti orientali di pregevole fattura. Il tappeto, unico manufatto del mondo musulmano ad essere costantemente importato, rappresentava nel Medio Evo lo *status symbol* di una certa élite: ornava le case dei ricchi, gli edifici pubblici e, soprattutto, le chiese. Gli inventari di Lorenzo dei Medici ricordano tappeti «damaschini con opera a ruote, a quadrature, compassi di rose, alla moresca con quadrature». Il tappeto musulmano con i suoi disegni di piante e fiori rappresenta il giardino come ambiente ideale per la meditazione e l'elevazione spirituale, ossia quel *paradiso* ben descritto nel *Corano*. Non è quindi possibile ignorare l'influenza di questo concetto sul carattere dei giardini italiani nel Medio Evo.

L'Annunciazione è considerata nell'Islam evento centrale, perché la Madre, la Madre del Messia, è colei che praticamente diventa un paradigma per le donne. Da un certo punto di vista si potrebbe dire, sia pure paradossalmente, che l'Islam è più mariano del Cristianesimo stesso. Perché nel Cristianesimo confluiscono anche antiche tradizioni pagane, quelle legate alla dea-madre, e tradizioni apocalittiche che hanno fatto della Vergine una figura quasi divina ed estremamente complessa. Nell'Islam invece resta la realtà della Madre del Messia, la realtà della Madre dell'uomo Gesù, che è considerato il più grande Profeta prima di Muḥammad. Pertanto il legame fra l'Islam e il Cristianesimo non è solo stretto attraverso la fede dei musulmani in Gesù Cristo, ma anche attraverso l'onore e la venerazione che il *Corano* attribuisce a Maria, specie nella sure III (*Āl 'Imrān*) e XIX (*Maryam*), su tutte le donne del creato prescelta, purificata e eletta. Maria dunque riveste un grande ruolo nella Storia dell'Umanità, come simbolo di grazia e di pace e grande anima che avvicina due religioni apparentemente così lontane come l'Islam e il Cristianesimo.

La calligrafia araba è strettamente legata alla rivelazione coranica, poiché la Parola di Dio rappresenta l'unica testimonianza della Rivelazione Divina ricevuta dal profeta Muḥammad, considerata nell'Islām quale evento centrale parallelo all'Annunciazione. Durante tutta la storia della civiltà islamica l'arte calligrafica rappresentò la più alta e raffinata forma d'arte decorativa e divenne il principale mezzo di espressione artistica, collocandosi in perfetta armonia con la creazione divina. Così come Iddio ha ispirato alle api di costruire le loro arnie in forma esagonale, ha suggerito al grande calligrafo Ibn Muqlā¹ ابن مقلا di rendere in forma esagonale anche la grafia. Dice in proposito Ibn Muqlā: «Le parole di Dio sono state rivelate in una proporzione divina»; ed è quello che oggi noi chiamiamo «proporzione naturale (o perfetta)», relativa cioè alla circonferenza; poi aggiunge: «Le parole di Dio quindi devono essere scritte con calligrafia altrettanto divinamente proporzionata». E, dopo lunga e profonda riflessione, Ibn Muqlā ha scoperto che la lettera *Aleph* أ (A) (lettera iniziale dell'alfabeto arabo) che rappresenta la circonferenza del cerchio, all'interno del quale è inscritto un esagono, potrebbe diventare la base di riferimento della calligrafia, e tale la considerò, immaginando che i punti siano racchiusi tra corda e arco di circonferenza. Così la lunghezza di detta circonferenza risulta pari a otto punti; e siccome l'*Aleph* è uguale al diametro di un cerchio, risulta a sua volta pari a otto punti, e così via. Conseguentemente la *Hā'* ح (sesta lettera dell'alfabeto) si scrive con un punto qua e un altro là; e così si scrive la *Bā'* ب (seconda lettera) e la *Nūn* ن (venticinquesima lettera) e tutte le altre lettere si scrivono in proporzione dell'*Aleph*, in quanto composta di otto punti. Questi sono gli stessi punti che si trovano in qualsiasi مشق (*mišq*)² - quadernetto di esercizi di calligrafia araba -, ma non tutti conoscono il segreto di questi punti!

Questi punti dunque sono attribuiti all'*Aleph*, formata, come già detto, giusto da otto punti, in quanto considerata la circonferenza del cerchio, all'interno del quale è inscritto un esagono.

Ma perché Ibn Muqlā inventa questa teoria? Per scrivere il *Corano* in forma preziosa e unica, che non abbia uguale al mondo, con una grafia divinamente proporzionata nelle lettere. Come Iddio ha rivelato il *Corano* in proporzione divina che fa stupire le menti, al punto che appena

¹ Abū 'Alī Muḥammad ibn 'Alī ibn al-Ḥusayn ibn Muqlā aš-Šīrāzī, nato a Baghdad nell'885/886 e morto nel 940; è il più famoso calligrafo del califfato abbaside e primo a stabilire regole scritte per la calligrafia araba, nonché inventore dello "stile proporzionato" perfezionato poi da Ibn al-Bawwāb nell'undicesimo secolo. Fu anche uomo di stato e visir per ben tre mandati: 928-930, 932-933, 934-936.

² مشق (*mišq*) "modello da copiare, in un esercizio di calligrafia"

lo senti recitare provi immenso piacere ad ascoltarlo, così lo riconosci - lo sanno a memoria piccoli e grandi - quale miracolo divino, così lo scrivi in queste nobili proporzioni che lo rendono bello e armonioso.

In questo senso c'è un forte legame fra l'arte calligrafica e il *Corano* che i musulmani scelsero, nella forma come nella sostanza, quale perno della loro civiltà. Questo nesso ha creato un legame spirituale fra il calligrafo e la calligrafia a tal punto che si dice: «La purezza della calligrafia è insita nella purezza dell'anima», e si considera che il calligrafo non arriva mai alla vetta della sua arte se non attraverso la scrittura del *Corano*, poiché è questo il culmine del percorso e l'apice della perfezione.

Tutto questo ci conduce al modello cognitivo che si cela dietro le apparenze, e porta gli intellettuali dai sentimenti puri al simbolismo e alle connotazioni semantiche e ideologiche degli oggetti, scoprendo il nesso tra questi oggetti e il credo e la morale che risiedono nei cuori degli artisti o intelligibili nelle menti degli artigiani imitatori. Da tutto ciò prendono - gli intellettuali - spunto per una profonda analisi della conoscenza di Dio, dell'amore per Lui e della venerazione dell'Altissimo, facendo stretto collegamento fra questi elementi e la visione globale dell'Uomo, dell'Universo e della Vita. Questa dunque è arte e creatività ... ma creatività impegnata, nella quale c'è una specie di devozione e di illuminazione, ma anche conversione delle informazioni e volontà di legarle al Signore, l'Altissimo - che creò e plasmò - poi decise e guidò.

Qualcuno, mosso non si sa da quale suggestione, crede di leggere sull'aureola della *Madonna di San Giovenale* di Masaccio nientemeno che la «*Shahāda*», la professione di fede islamica «*lā ilāha illā Allāh wa Muḥammad rasūl Allāh*» ('Non c'è altro dio se non Iddio e *Muḥammad* è l'Inviato di Dio'), parlando di chiari e visibili caratteri arabi stilizzati in finto cufico sull'aureola e sulla veste. A questa conclusione era arrivato nel 1968 Rudolf Selheim che precisava però che la «*shahāda*» sarebbe leggibile a rovescio: quindi in una «iscrizione a specchio». Anche il bravo Wladimiro Settimelli sull'Unità del 28 giugno 1997 afferma che la scritta sull'aureola della Madonna niente altro è che la «classica professione di fede di chi crede nel Corano». La stessa supposizione è unanimemente accordata a due opere di Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi* (Uffizi), e soprattutto la *Madonna dell'Umiltà* (Museo di San Matteo, Pisa). Di quest'ultima opera si dice che «sull'orlo del panno dov'è disteso il Bambino corre un'iscrizione in caratteri arabi che compongono le prime parole della *shahāda*, la professione di fede musulmana» (Sylvia Auld). Letture assolutamente fantasiose e immaginarie, originate non si sa da quale pretesa e a quale scopo da persone che di arabo manco sanno distinguere l'*alef* (prima lettera dell'alfabeto) da una banana!

Come abbiamo già dimostrato, sia nel 1997 a Reggello, in occasione di un dibattito sulla *Madonna di San Giovenale* di Masaccio che a Roma nel 2011, in un convegno vaticano, questi motivi ornamentali letti come caratteri arabi non sono altro che imitazioni, in funzione assolutamente ornamentale e suggestiva, delle due lettere alte dell'alfabeto arabo أ (A) and ل (L), qualche volta intrecciate ل (LA) لا, ch'è facile leggere sulle iscrizioni arabe. Quanti hanno visitato l'Alhambra si ricorderanno certamente del motto ripetuto dei signori Al-Aḥmar, frase poi scelta come motto del mausoleo di re Muḥammad V a Rabat, لا غالب الا الله «l'onnipotenza è di Dio», dove le due lettere dell'alfabeto, أ e لا, ل, formano un motivo decorativo di straordinaria bellezza che potremmo chiamare «decorazione ispirata alla *Alif* e alla *Lam* - أ e ل, o لا لا». Ed è a questo motivo che si sono ispirati i pittori e gli artigiani rinascimentali, giocando pure di fantasia, e qualche volta

al diagramma \forall intrecciavano un altro capovolto, magari ripetutamente, per formare una figura artistico-decorativa.

Basterà osservare la cornice della *Croce dipinta* di Giotto, quella restaurata di Ognissanti e quell'altra *Croce* di Santa Maria Novella, per vedere che perfino la cornice del dipinto è decorata con gli stessi motivi decorativi delle \acute{A} (A) e \downarrow (L).

Sono alcuni elementi che testimoniano i rapporti fra il mondo arabo-islamico e la Toscana e, sommati a tanti altri - l'ambone della chiesa pistoiese di San Giovanni Fuorcivitas (marmo con vetri dorati del 1270) e il bicchiere detto di Santa Edvige, opera di un maestro egiziano del sec. XII, conservato nel Palazzo dei Vescovi di Pistoia -, armi ed armature (Museo Stibbert), vestiti, ricette mediche, strumenti scientifici (conservati in abbondanza nel Museo di Storia della Scienza), costituiscono un raro esempio di fusione e di simbiosi culturale che sta proprio alla base della civiltà del nostro Mediterraneo.

Questi intensi rapporti inducono a riflettere sul carattere insieme composito e unitario della tradizione nata dall'esigenza di incontro e mediazione fra civiltà diverse, ma pur sempre curiose del confronto e dell'arricchimento reciproco, grazie a un'apertura mentale che, contrariamente a quello che si è sempre detto e pensato, esisteva nel Medio Evo e si spera non vada oggi smarrita.

Bibliografia minima

1. *Diario di Felice Brancacci ambasciatore con Carlo Federighi al Cairo*, a cura di D. Catellacci, in «Archivio Storico Italiano», T. VIII (1881), pp. 157-88.
2. U. Monneret de Villard, *Lo studio dell'Islam in Europa nel XII e nel XIII secolo*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1944.
3. G.B. Pellegrini, *Gli arabismi nelle lingue neolatine, con speciale riguardo all'Italia*, Brescia, Paideia, 1972.
4. M. Spallanzani, *Ceramiche orientali a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1978.
5. AA.VV., *Toscana e Terrasanta*, a cura di F. Cardini, Firenze, Alinea, 1981.
6. A. Bagnara, *Tessuti islamici nella pittura medievale toscana*, in «Islam. Storia e civiltà», 7 (1988), pp. 251-66.
7. M. Tangheroni, *Sui rapporti commerciali tra Pisa e la Tunisia nel Medioevo*, in *L'Italia ed i paesi mediterranei*, Pisa, Nistri-Lischi e Pacini Ed., 1988.
8. *Proposte di letture: Arte islamica nei musei fiorentini*, a cura di Ch. Baldasseroni, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1989.
9. G. Berti, *Ceramiche islamiche in Pisa. Piazza Dante, uno spaccato della storia pisana*, Pisa, Cassa di Risparmio di Pisa, 1993.

10. AA.VV. , *Leonardo Fibonacci. Il tempo, le opere, l'eredità scientifica*, a cura di M. Morelli e M. Tangheroni, Pisa, Pacini, 1994.
11. M. Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, Milano-Roma, Casa Editrice d'Arte Bastetti e Tumminelli, s.d.
12. *Orientalismi e iconografia cristiana nel "Trittico" di San Giovenale di Masaccio* (Atti del convegno – 15 dicembre 1998, Pieve di San Pietro a Cascia-Reggello), Firenze, Comune di Reggello, 1999.
13. M. S. Elsheikh, *Orientalismi nella pittura. Esempi e confronti in Toscana fra Due e Quattrocento*, in *Riflessi di politica papale verso i saraceni al tempo di Innocenzo III ...* (Atti del convegno, Pontificia Università Urbaniana, 26-28 gennaio 2011), Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 2013, pp. 111-16.
 - M.S. Elsheikh, *I manoscritti del Corano conservati nelle Biblioteche pubbliche di Firenze*, in "La Bibliofilia", CXV (2013), pp. 553-615 (più un sedicesimo di tavole a colori).
14. S. Auld, *Krucifising Inscriptions in the Work of Gentile da Fabriano*, in «Oriental Art», 32/33 (1986), pp. 246-65.
15. M.V. Fontana, *La pittura islamica: dalle origini alla fine del Trecento*, Roma, Jouvence, 2002.
 - M.V. Fontana, *La miniatura islamica*, Roma, Edizioni Lavoro, 1998.
16. *La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti e M. Seidel, Firenze, Edifir, 2001.