

ANNALI  
DELLA  
FACOLTÀ  
DI LINGUE  
E  
LETTERATURE  
STRANIERE  
DI  
CA' FOSCARI



PAIDEIA

XVI, 3 1977  
(Serie Orientale, 8)



## INDICE

### Articoli

G. TAMANI, <i>Il caraismo nella cultura europea del Seicento e del Settecento</i>	1
V. STRIKA, <i>Note d'arte islamica</i>	19
G. VERCELLIN, <i>Koščej - Qušči</i>	29
B. H. ТИГОРОВ, <i>Авест. Өрита, Өраēтаона, Өр.-унд. trita u Өр. u ux un- doeeponeйцкue ucтoku</i>	41
G. SCARCIA, « <i>La moneta col motto</i> » di 'Abd ul-Raḥmān Paḥwāk	67
L. SANTA MARIA, <i>Proposte di lettura formale e di analisi strutturale della poesia di Sanusi Pane</i>	87
G. CURATOLA, <i>Un paravento ligneo cinese raffigurante gli « Otto Immortali »</i>	111
F. MARRARO, <i>La musica in prosa di Fukazawa Shichirō</i>	115

### Recensioni

G. R. CARDONA, <i>Introduzione all'etnolinguistica</i> (F. M. Fales)	123
A. LEMAIRE, <i>Inscriptions hébraïques</i> (P. Nordio)	125
ALYN e ADELE RICKETT, <i>Nelle carceri cinesi</i> (M. Scarpari)	126
TSIEN TCHE-HAO, <i>La Chine</i> (M. Scarpari)	127
M. MEDLEY, <i>Illustrated Catalogue of Underglaze Blue and Copper Red Decorated Porcelains</i> (G. Curatola)	128

GIULIANO TAMANI

## IL CARAISMO NELLA CULTURA EUROPEA DEL SEICENTO E DEL SETTECENTO

Il caraismo e i caraiti furono per molti secoli ignorati negli ambienti culturali dell'Europa occidentale <sup>1)</sup>. Quest'ignoranza fu provocata, oltre che dallo scarso interesse che i rari ebraisti medievali mostrarono per il giudaismo postbiblico, dall'assenza di comunità caraiti nell'Europa occidentale e dalla limitatissima circolazione di manoscritti caraiti <sup>2)</sup>.

All'inizio del Cinquecento il geografo arabo Giovanni Leone Africano segnalò per la prima volta all'Occidente la presenza di giudei caraiti nei monti dell'Atlante <sup>3)</sup>. Dopo l'espulsione dalla penisola iberica, sembra che il primo contatto che i caraiti abbiano avuto con l'Occidente sia avvenuto a Venezia, dove i caraiti nel 1528-29 fecero stampare da Daniel Bomberg il loro libro di preghiere <sup>4)</sup>. Fino alla fine del Cinquecento gli ebraisti potevano trovare qualche breve e parziale notizia sul caraismo nella letteratura rabbinica <sup>5)</sup> e nelle lettere che pellegrini e mercanti europei inviavano dal Vicino Oriente in patria <sup>6)</sup>.

Ma l'attenzione che per la letteratura giudaica medievale mostrarono illustri umanisti e una più vivace e libera curiosità intellettuale facilitarono, dal Seicento in poi, il sorgere dell'ebraistica in Europa. Cominciò quindi, prima timidamente poi in forma sempre più ampia, anche l'interesse per il caraismo e per i caraiti. La sempre maggior diffusione della stampa consentì agli studiosi di disporre di una più vasta base documentaria <sup>7)</sup>.

All'inizio del Seicento una *querelle* sulle sette ebraiche del periodo intertestamentario, scoppiata nei Paesi Bassi e in Germania, sollevò la questione del caraismo e della sua origine, perché si riteneva che i caraiti non fossero altro che i continuatori degli antichi sadducei. Le tesi di Nicolas Serarius (1555-1609), professore di filosofia e di sacra scrittura a Würzburg e a Magonza <sup>8)</sup>, esposte nel libro *D. Paulus et Judas Iscariotes* (Würzburg 1591), furono molto criticate da Johannes Drusius (m. 1616), professore di ebraico prima a Oxford, poi a Leida e infine a Francoforte, nel suo opuscolo *De Hassidaeis* (Franeker 1603) dedicato alla questione dell'identificazione degli Asidei di cui si parla nei libri dei Maccabei <sup>9)</sup>. Serarius rispose immediatamente pubblicando nel 1604 un dettagliato studio sulle sette dei farisei, dei sadducei e

degli esseni <sup>10</sup>). L'anno successivo le sue tesi furono di nuovo aspramente attaccate da Drusius <sup>11</sup>) e dal filologo Joseph Justus Scaliger (1540–1609), dal 1594 professore all'Università riformata di Leida <sup>12</sup>). Scaliger, modificando la sua opinione precedente, sostenne che non si dovevano identificare i caraiti con i sadducei; che i caraiti si distinguevano dai rabbaniti solo per il rifiuto della tradizione e che, contrariamente ai sadducei, credevano nella resurrezione, nella ricompensa e nella punizione dei peccati dopo la morte. La tesi di Scaliger si fondava, come lui stesso precisò, sulla testimonianza di un ebreo che a Costantinopoli aveva avuto modo di frequentare i caraiti e sul già ricordato passo del *Sefer Yuhasin* di Avraham Zakuto, che Scaliger riportò in ebraico e in traduzione latina <sup>14</sup>). Scaliger conosceva inoltre il passo riguardante i caraiti della *Descrizione dell'Africa* di G. Leone Africano e l'itinerario di Binyamin di Tudela <sup>15</sup>).

Questa disputa, il cui argomento centrale, come si è detto, erano le sette giudaiche del periodo intertestamentario, si allargò quindi fino a coinvolgere i gruppi scismatici, samaritani e caraiti, che esistevano ancora nel Seicento <sup>16</sup>). Per la prima volta il caraismo entrò, anche se indirettamente, nella cultura accademica europea e proprio allora fu posto, anche se su una base documentaria di scarsissima consistenza, il problema che, ripreso intorno alla metà dell'Ottocento da A. Geiger e da lui esposto nella nota teoria sadduceo-caraita, è stato rilanciato dalle scoperte dei manoscritti del Mar Morto: quali rapporti, affinità e divergenze, continuità o discontinuità, ci sono fra il caraismo e il sadduceismo, o, più in generale, con le antiche sette giudaiche?

Yosef Šelomoh Del Medigo (1591–1655), medico e filosofo ebreo, conobbe caraiti al Cairo, a Costantinopoli e soprattutto a Vilna intorno al 1620. La presenza di questo personaggio, dotato di un ingegno estremamente versatile, attirò l'attenzione e suscitò la curiosità dei caraiti della Lituania che da troppo tempo avevano perso ogni contatto con la cultura occidentale e con la realtà storica <sup>17</sup>). Del Medigo scrisse numerosi libri di vario argomento <sup>18</sup>) per rispondere alle domande dei caraiti lituani dai quali riuscì a ottenere alcuni manoscritti che arricchirono la sua preziosa biblioteca <sup>19</sup>).

Intorno al 1633 il pastore valdese Antonio Léger (m. 1662) inviò, durante la sua permanenza a Costantinopoli, una lettera a J. H. Hottinger, professore all'Università di Zurigo, per informarlo sui caraiti della Turchia <sup>20</sup>). Da questa lettera, la quale fornì la prima documentazione sul numero dei caraiti esistenti nella prima metà del Seicento, risulta che in Polonia c'erano 2000 caraiti, a Costantinopoli 70, a Feodosija (Caffa) 1200, a Menfi (Egitto) 300, a Damasco 200, a Gerusalemme 30, a Hit (Iraq) 100, in Persia 500 o 600. I caraiti di Costantinopoli, che facevano risalire la loro venuta in questa città fino al tempo di Costantino, parlavano il dialetto giudeo-greco, mentre quelli di Feodosija parlavano il turco, quelli dei paesi arabi parlavano l'arabo e quelli della Persia parlavano il persiano; ma conoscevano anche l'ebraico.

Johannes Buxtorf (1564–1629), professore di ebraico dal 1591 nell'Università

di Basilea, pioniere dell'ebraistica cristiana, presentò i caraiti come una *propago* degli antichi sadducei nella sua *Synagoga judaica* <sup>21)</sup>. Per Buxtorf i caraiti, che i rabbaniti ritenevano eretici e apostati e che chiamavano con disprezzo *minim*, cutei, sadducei, epicurei, dovevano la loro origine a 'Anan ben Dawid, come avevano scritto Yehudah ha-Lewi e Avraham ben Dawid. I caraiti dissentivano dai rabbaniti soprattutto sui gradi di consanguineità nei matrimoni, sui divorzi, sulla purificazione delle donne, sull'osservazione del novilunio, sulla celebrazione di alcune feste e su norme dietetiche. Buxtorf non vide mai un libro caraita; ma nella seconda edizione della sua *Bibliotheca rabbinica* elencò i titoli di quattro opere caraiti <sup>22)</sup>.

Il rabbino veneziano Yehudah Aryeh Modena (1571–1648), noto come Leon di Modena, illustrò brevemente i principi religiosi e i costumi dei caraiti nella sua *Historia de' riti hebraici* composta nel 1616 e pubblicata nel 1638. Egli osservò che l'origine del caraismo si doveva ricercare nel periodo intertestamentario e fece notare alcune affinità esistenti fra sadducei e caraiti tanto che quest'ultimi potevano essere definiti *sadducei riformati* <sup>23)</sup>. Anche Simone Luzzatto (c. 1582–1660) nel suo *Discorso* pubblicato a Venezia nel 1638 scrisse che i caraiti erano un *residuo* degli antichi sadducei <sup>24)</sup>.

Jean Morin (1591–1659), membro della congregazione dell'oratorio di Parigi, teologo e studioso di critica testuale biblica, attribuì l'origine dello scisma caraita a 'Anan ben Dawid <sup>25)</sup>. Pubblicò, in ebraico, un breve estratto della prefazione del commento al Pentateuco (*Mivhar*) del caraita Aharon ben Yosef <sup>26)</sup>.

Johannes Stephanus Rittangel (m. 1652), ebreo convertito al cristianesimo e professore di lingue orientali a Königsberg, visitò nel 1641 la fiorente comunità caraita di Troki e intrattenne rapporti epistolari con alcuni suoi membri <sup>27)</sup>.

Generiche osservazioni sull'origine del caraismo, con il rinvio al *Lexicon* di Buxtorf, si trovano nel commento che W. H. Vorst aggiunse alla sua traduzione latina dello *Šemaḥ Dawid* (Praga 1592) di Dawid Ganz <sup>28)</sup>.

John Selden (1584–1654), giurista e semitista inglese, fu uno dei primi a illustrare le caratteristiche del calendario <sup>29)</sup>, della legislazione matrimoniale <sup>30)</sup> e di quella giudiziaria dei caraiti <sup>31)</sup>. Riuscì a consultare un manoscritto contenente un'opera, probabilmente il trattato astrologico e astronomico *Keli neḥoset*, di Eliyyah ben Mošeh Basiaši, e un esemplare del trattato sull'incesto (*Ša'ar Yehudah*) di Yehudah Poki stampato a Costantinopoli nel 1582 <sup>32)</sup>. Entrambi questi libri gli furono segnalati da Ralph Cudworth di Cambridge il quale aveva utilizzato il primo per ricostruire le fasi lunari e il calendario ebraico nel suo volume sulla *Coena Domini* <sup>33)</sup>.

Johann Heinrich Hottinger (1620–1667), dal 1642 professore di storia della chiesa e dal 1648 di lingue orientali all'Università di Zurigo, dal 1655 professore di esegesi veterotestamentaria e di lingue orientali all'Università di Heidelberg, si distinse dai suoi contemporanei per una maggiore conoscenza della letteratura sul caraismo apparsa fino alla metà del Seicento <sup>34)</sup>. Osservò che l'appellativo *qara'im* non aveva valore dispregiativo poiché significava *scripturarii, biblici, textua-*

les<sup>35</sup>); che numerosi rabbini identificavano i caraiti con i sadducei, nonostante che Yehudah ha-Lewi avesse a suo tempo segnalato che i caraiti erano di gran lunga posteriori ai sadducei<sup>36</sup>). Notò che i caraiti erano profondamente odiati (*immani et acerbo ... odio*) dai rabbaniti<sup>37</sup>). Concluse infine scrivendo che non si dovevano confondere i caraiti del suo tempo né con i samaritani né con i sadducei, come avevano fatto scrittori precedenti<sup>38</sup>).

Ludovico Cappel (1585–1658), dal 1633 professore di teologia nella celebre accademia riformata di Saumur (Collège de Saumur), fu il primo ebraista a esaminare con metodo scientifico la trasmissione del testo ebraico della Bibbia e a riconoscere che i segni della vocalizzazione e della cantillazione risalivano alla tradizione sinagogale del testo veterotestamentario successiva al VI secolo<sup>39</sup>). Sostenne, contro l'opinione dei Buxtorf<sup>40</sup>), che i caraiti accettavano la vocalizzazione e la cantillazione masoretica<sup>41</sup>).

Johannes Buxtorf (1599–1664), professore di ebraico all'università di Basilea, probabilmente il maggior ebraista del Seicento, contribuì in modo determinante alla diffusione della conoscenza del caraismo. Nel *Lexicon*, s.v. *qara'y*, riportò e tradusse i passi della letteratura rabbinica che riguardavano i caraiti<sup>45</sup>). Inoltre pubblicò il testo ebraico, con traduzione latina e commento, del *Kuzari*, cioè di quel trattato apologetico che Yehudah ha-Lewi aveva scritto appositamente per difendere il giudaismo dagli attacchi del caraismo e del cristianesimo<sup>43</sup>). Nell'ampio commento, redatto tenendo presenti i più qualificati commenti giudaici, come quello di Yehudah Moscato dal titolo *Qol Yehudah* (Venezia 1594), Buxtorf illustrò minuziosamente le differenze che esistevano fra i rabbaniti e i caraiti sul sistema di intercalazione<sup>44</sup>). Per gli studiosi successivi che si occuparono del caraismo, il riferimento al *Lexicon* e al *Liber Cosri* diventarono quasi obbligatori.

Levinus Warner (1619–1665), « residente » del governo olandese in Turchia, dopo aver avuto modo di conoscere i caraiti durante la sua lunga permanenza a Costantinopoli, compose un opuscolo sulle credenze religiose dei caraiti e sulle principali differenze esistenti fra loro e i rabbaniti<sup>45</sup>). Durante il suo soggiorno a Costantinopoli Warner acquistò trenta manoscritti caraiti che entrarono verso la fine del Seicento nella Biblioteca Universitaria di Leida e che costituirono per più di due secoli la principale fonte di informazioni sul caraismo per la cultura dell'Europa occidentale<sup>46</sup>).

Giulio Bartolucci (1613–1687), professore di ebraico al collegio dei Neofiti di Roma e *scriptor hebraicus* nella Biblioteca Vaticana, nella sua *Bibliotheca magna rabbinica*, pubblicata a Roma nell'ultimo quarto del Seicento, non solo trattò della setta caraita in generale, ma elencò anche alcuni scrittori caraiti come Aharon ben Yosef, 'Anan ben Dawid, Binyamin ben Mošeh al-Nahawandi, Eliyyah ben Mošeh Bašiaši, Šelomoh ben Yeroḥam. Bartolucci attinse le sue informazioni sul caraismo dalle opere di Binyamin di Tudela, di J. Selden e di J. Morin<sup>47</sup>).

Nel 1672 Johannes Henricus Otho (1651–1719), professore di filosofia a Loanna, spiegò che i caraiti talora venivano confusi con i sadducei sia perchè entrambe

le sette rifiutavano la legge orale, sia perché i rabbaniti usavano definire, in senso dispregiativo, i gruppi scismatici « sadducei », « epicurei » e « boetusei »<sup>48</sup>).

Richard Simon (1638–1721), considerato il più importante pioniere del metodo storico-critico, illustrò le caratteristiche della setta e dell'esegesi caraita nel suo noto libro sulla storia dell'antico Testamento<sup>49</sup>, valendosi del commento al Pentateuco di Avraham ibn 'Ezra e di altri testi ebraici di cui era ricca la biblioteca dell'ordine oratoriano di Parigi<sup>50</sup>. Simon pubblicò la traduzione, sotto lo pseudonimo di « Simonville », dell'*Historia dei riti hebraici* di Leon di Modena e dedicò un capitolo ai caraiti del suo tempo<sup>51</sup>.

L'ebraista tedesco Johann Christoph Wagenseil (1633–1705), professore di lingue orientali all'Università di Altdorf dal 1674 al 1697, pubblicò nella sua antologia di opere anticristiane il testo ebraico e la traduzione latina del trattato apologetico<sup>52</sup> del caraita Yiṣḥaq ben Avraham di Troki (1533–1594). Nella sua replica al *Carmen memoriale* di Y. Ṭ. Lipmann Mühlhausen, per illustrare la setta caraita, inserì il riassunto della lettera di A. Léger<sup>53</sup>, già pubblicato da Hottinger, il capitolo sui caraiti dell'*Historia* di Leon di Modena<sup>54</sup> e, confondendo o identificando, secondo un costume allora diffuso, i samaritani con i caraiti, inserì anche il passo della lettera (1614) di Pietro Della Valle sui samaritani di Damasco<sup>55</sup>.

Nel 1686, quando l'esercito dell'imperatore Leopoldo I conquistò la città cacciando i turchi, furono trovati a Buda numerosi libri arabi ed ebraici, fra cui tre manoscritti caraiti, dei quali uno entrò nella biblioteca statale di Lipsia<sup>56</sup>, e due, dopo esser appartenuti a J. A. Danz (1654–1727), professore di lingue orientali a Jena, entrarono nella biblioteca universitaria di questa città<sup>57</sup>.

Johann Benedict Carpzov (1639–1699), professore di lingue orientali a Lipsia dal 1668, utilizzò ampiamente la letteratura precedente per illustrare la « secta Karraeorum obscura ... et Europae propemodum ignorata »<sup>58</sup>. Fornì, servendosi del repertorio bibliografico *Šifte yešenim* di Šabbetay Bass, apparso ad Amsterdam nel 1680, meno generiche notizie sui testi caraiti noti nella seconda metà del Seicento<sup>59</sup>. Dopo aver richiamato l'attenzione sull'estrema rarità dei libri caraiti, Carpzov segnalò che nel 1684 un ebreo di Cracovia gli aveva regalato un esemplare dell'edizione del trattato *Ša'ar Yehudah* di Yehudah Poki<sup>60</sup>.

August Pfeiffer (m. 1698), professore di teologia all'Università di Lipsia, nel suo trattato sulla teologia giudaica e islamica, illustrando le tre sette giudaiche classiche, distinse i caraiti dai sadducei e rinviò alla voce *qara'* del *Lexicon* di Buxtorf, al *Thesaurus* di Hottinger e al *De scriptorum Judaicorum... usu* di Hackspan<sup>61</sup>.

Gustav Peringer (1651–1710), professore di lingue orientali all'Università di Uppsala, nel 1690 visitò, su invito di Carlo XI di Svezia, la Polonia e la Lituania per studiare i costumi dei caraiti ivi residenti<sup>62</sup>. Di ritorno dal suo viaggio, Peringer il 15 aprile 1691 riferì all'orientalista tedesco Hiob Ludolf (1624–1704), nell'*Epistola de karaitarum rebus in Lithuania*<sup>63</sup>, di aver incontrato comunità caraite, la cui lingua era il tataro, a Birže, Poswol, Nowomiasto, Kronie, Troki e in altre località minori, ma soprattutto a Luck. A Troki si trovava l'unico esemplare del codice



rituale di Eliyyah Bašiaši (Costantinopoli 1530–1531) a cui i caraiti ricorrevano, in caso di incertezza, da ogni località. Peringer tradusse poi una parte del resoconto del viaggio in Palestina compiuto nel 1641 dal caraita Šemu' el ben Dawid <sup>64</sup>).

Nel 1691 presso l'Università di Åbo Simon Paulinus tenne una dissertazione inaugurale dal titolo *Bihaeresium verporum, sive de duabus nostri temporis Judaeorum sectis, Rabbanitis et Karraeis* <sup>65</sup>).

Nel 1694 a Francoforte un caraita, proveniente da una località vicina a Mossul e diretto in Polonia o in Volinia, non fu accolto dalla locale comunità rabbanita, anzi fu maltrattato (*luto ac lapidibus*) dai ragazzi ebrei, tanto che, privato dei suoi libri e delle sue cose, e non conoscendo né il tedesco né la città, dovette essere assistito dall'orientalista Hiob Ludolf che gli procurò il necessario per riprendere il viaggio <sup>66</sup>).

Johann Puffendorf, che probabilmente era rettore dell'Università di Riga <sup>67</sup>), visitò le comunità caraitiche della Lituania nel 1697 e invitò il caraita Šelomoh ben Aharon <sup>68</sup>), che conosceva il latino, a tenere lezioni sul caraismo presso l'Università di Uppsala.

Jacob Trigland (m. 1705), professore di antichità ebraiche all'Università di Leida, indirizzò nel 1698 una lettera ai dotti caraiti della Polonia chiedendo loro di chiarire se la setta caraita era identica a quella sadducea esistita al tempo del secondo tempio o se era stata fondata nel secolo VIII da 'Anan ben Dawid come sostenevano i rabbaniti <sup>69</sup>). Per rispondere a questa e ad altre domande il caraita Mordekay ben Nisan di Luck compose nel 1699 il trattato *Dod Mordekay* che, essendo l'opera più completa e meglio informata apparsa fino ad allora, diventò ben presto il testo principale per la conoscenza del caraismo per gli studiosi del Settecento <sup>70</sup>). Lo stesso Trigland, utilizzando questo testo, scrisse un breve opuscolo per illustrare i principi del caraismo <sup>71</sup>).

Nel 1699 Samuel Barthel, in un trattato sui sadducei, definì i caraiti « sadducei riformati » distinguendoli in caraiti antichi, che non accettavano la resurrezione, e in caraiti moderni che, per non essere rigettati da tutte le religioni, credettero nella resurrezione. Rinvìò al *Kuzari*, al *Lexicon* di Buxtorf, all'*Historia* di Leon di Modena, al *Thesaurus* di Hottinger e alla *Tela ignea* di Wagenseil <sup>72</sup>).

Jacques Basnage (1653–1725) dedicò un certo spazio al caraismo in *L'Histoire et la religions des Juifs* concepita come una continuazione dell'opera di Giuseppe Flavio <sup>73</sup>). Basnage, buon conoscitore della letteratura precedente, fornì una curiosa presentazione del caraismo nella quale osservazioni acute e originali si mescolano a ricostruzioni stravaganti. Dopo aver dedicato un capitolo alla descrizione delle credenze religiose, Basnage ne dedicò un altro alla spiegazione della storia caraita dalle origini fino al suo tempo. Scartata la pretesa caraita, che faceva risalire la setta al tempo di Esdra o dell'esilio babilonese, Basnage stabilì che il caraismo era sorto nel II secolo a. C. quando, sotto l'influsso della filosofia ellenistica, si svilupparono all'interno del giudaismo due movimenti opposti, dei quali uno sosteneva l'interpretazione allegorica della Bibbia e l'altro l'interpretazione letterale.

Quelli che sostenevano quest'ultima interpretazione e quelli che nel Nuovo Testamento erano chiamati dottori della Legge, erano, secondo Basnage caraiti. Negli ultimi secoli del primo millennio questa setta raggiunse la sua massima espansione tanto che il re dei Cazari si convertì al caraismo. Ma nei secoli successivi il caraismo decadde. All'inizio del Settecento si trovavano caraiti in Russia, in Polonia e in Lituania che affermavano di discendere dai tatarsi o di esser venuti da Costantinopoli. « Mais leur misère – osservò Basnage – leur ignorance, et leur petit nombre sont cause qu'on ne les decouvre qu'avec peine »<sup>74</sup>). A proposito dell'odio che separava i caraiti dai rabbaniti Basnage riferì il seguente proverbio: « qu'on Caraitte doit se faire Mahometan, ou Chretien, avant que de pouvoir être recu entres les Juifs Rabbanistes »<sup>75</sup>).

Nella prima metà del Settecento il caraismo fu oggetto di monografie da parte di J. G. Schupart<sup>76</sup>), P. Ens<sup>77</sup>), F. A. Augusti<sup>78</sup>). Estratti da opere caraita furono pubblicati da J. Meyer<sup>79</sup>), J. L. Fey<sup>80</sup>), Chr. Langhausen<sup>81</sup>). Ai caraiti accennarono pure L. Moreri<sup>82</sup>), J. F. Budde<sup>83</sup>), B. Lamy<sup>84</sup>), A. Calmet<sup>85</sup>), J. A. Fabricius<sup>86</sup>), A. Zanolini<sup>87</sup>). La voce *Caraites* comparve anche nell'*Encyclopédie*<sup>88</sup>).

Nel 1713 i caraiti, tentarono, inutilmente, di stampare a Venezia il loro *Seder tefillot* già pubblicato nella stessa città nel 1528–29<sup>89</sup>).

Humphry Prideaux (1648–1724), lettore di ebraico a Oxford dal 1679, uno dei primi rappresentanti della storiografia storico-critica applicata alla storia israelitica, scrisse che i caraiti, per quanto fossero considerati sadducei da vari studiosi, non avevano in comune con questa setta antica che il rifiuto delle tradizioni orali<sup>90</sup>).

Nel Settecento il contributo più rilevante alla conoscenza delle opere degli autori caraiti, è stato quello offerto dall'ebraista Johannes Christoforus Wolf (1683–1739), professore di lingue e letterature orientali al ginnasio di Amburgo dal 1712. Egli pubblicò, sotto il titolo *Notitia Karaeorum*, ampi estratti, con traduzione latina e numerose aggiunte integrative, del trattato *Dod Mordekay*<sup>91</sup>). Nella sua *Bibliotheca hebraea*, il più completo manuale di bibliografia giudaica fino alla comparsa (1852–60) del catalogo dei libri ebraici della Bodleian Library, Wolf elencò una cinquantina di autori caraiti, molti dei quali fino ad allora sconosciuti, illustrando le loro opere sia manoscritte che stampate<sup>92</sup>). Pubblicò e tradusse in latino, in appendice alla sua *Bibliotheca*, estratti dei seguenti testi: 1) Šemu'el ben Dawid, resoconto del viaggio fatto in Palestina nel 1641<sup>93</sup>); 2) *Tiqqun qara'im* (*Instituta Karaeorum*), anonimo<sup>94</sup>); 3) L. Warner, *Dissertatio de Karaeis*<sup>95</sup>); 4) Aharon ben Yosef, estratti del commento a Giosuè e a Giudici<sup>96</sup>); 5) Avraham ben Yišḥaq di Troki, varianti del *Ḥizzuq 'emunah*<sup>97</sup>).

Nel 1742 il pastore protestante Conrad Iken (1689–1753), professore a Brema, eseguì delle ricerche per conoscere le diversità esistenti fra caraiti e rabbaniti, come riferisce il caraita Yišḥaq ben Avraham di Nowomiasto in una sua lettera del 1745<sup>98</sup>).

Intorno alla metà del Settecento Biagio Ugolini ristampò nel volume dedicato alle sette ebraiche del suo *Thesaurus antiquitatum sacrarum* alcuni testi caraiti e sul caraismo che erano già stati editi da Wolf nella sua *Bibliotheca hebraea*<sup>99</sup>).

Nella seconda metà del Settecento il rabbino mantovano Ya'aqov ben Simḥah Saraval (m. 1782) formò una collezione di testi caraiti di cui si ignorano la precisa consistenza e le vicende <sup>100</sup>.

Louis Michel de Boissi illustrò le opere di Aharon ben Yosef e di Aharon ben Eliyyah nelle sue note alla storia di Basnage <sup>101</sup>.

Giovanni Bernardo De Rossi (1742–1831), professore di lingue orientali nella facoltà teologica dell'Università di Parma dal 1769 al 1821, presentò nel suo *Dizionario* <sup>102</sup> una ventina di autori caraiti, senza però addentrarsi in questioni riguardanti l'origine della setta. Definì 'Anan ben Dawid «ristauratore del Caraismo». Sua principale fonte d'informazione fu la *Notitia Karaeorum* di Wolf. Non condusse a termine la *Bibliotheca karraita* che aveva iniziato per illustrare i libri caraiti. Riuscì a procurarsi solo due manoscritti caraiti <sup>103</sup>.

Sulla base di questa rassegna, in cui sono stati elencati i contributi di un certo rilievo dedicati nel periodo di due secoli al caraismo, da teologi, esegeti, filologi, bibliografi e storici cristiani, si possono trarre alcune osservazioni. La questione dell'origine del caraismo è quasi sempre stata connessa all'origine delle tre sette classiche dell'epoca intertestamentaria <sup>104</sup>. Solo J. Morin affermò chiaramente che il caraismo era stato fondato da 'Anan ben Dawid nel secolo VIII; ma questa sua tesi non fu accolta molto favorevolmente e non ebbe molto seguito. Spesso i caraiti furono identificati o confusi con i sadducei, oppure furono considerati come una continuazione o una sopravvivenza degli antichi sadducei. Si riconobbe però che, se sadducei e caraiti avevano in comune il rifiuto della legge orale, essi però divergevano riguardo alla resurrezione dei morti e alla ricompensa o al castigo nella vita futura. I caraiti avrebbero accettato queste credenze perché influenzati dalle altre religioni o perché si riteneva inammissibile che un sistema religioso non ammettesse una vita ultraterrena. I caraiti vennero perciò presentati come sadducei riformati e 'Anan ben Dawid fu ritenuto non il fondatore della setta, ma il grande riformatore e rivivificatore. Talora, ma piuttosto raramente, i caraiti furono identificati anche con i samaritani, probabilmente perché si equiparava il rifiuto della legge orale dei caraiti al rifiuto dei profeti e degli agiografi dei samaritani. La letteratura rabbanita, usando come termini equivalenti, in senso dispregiativo, gli appellativi «sadducei», «boetusei», «epicurei», «cutei», definiva polemicamente i caraiti «sadducei» e questo non faceva che aumentare il disorientamento presso gli studiosi cristiani. D'altra parte i caraiti stessi, desiderosi di far risalire la loro setta al periodo classico, non disdegnavano di essere chiamati sadducei o continuatori dei sadducei. Anzi probabilmente attribuivano a questo termine un significato positivo, mentre i rabbaniti, come si è visto, gli conferivano un valore decisamente negativo.

Gli studiosi ricordati nella rassegna si sono continuamente e unanimemente lamentati per le difficoltà incontrate nel reperire i testi religiosi della setta caraita. Solo quando il fondo Warner entrò nella Biblioteca Universitaria di Leida fu possibile disporre di manoscritti caraiti in numero considerevole. Cominciò allora il

lavoro di lettura, edizione e traduzione dei testi; ma quest'attività, molto difficile, fu di breve durata e d'importanza relativa. Alcuni studiosi, come Peringer e Puffendorf, visitarono appositamente le comunità caraiti della Polonia e della Lituania per avere informazioni di prima mano. Ma rimasero sorpresi nel constatare come i caraiti fossero all'oscuro della loro storia passata e come vivessero al di fuori della realtà storica. I caraiti stesero le prime compilazioni di carattere storico proprio perché sollecitati dagli ebraisti cristiani.

Si deve tuttavia riconoscere che gli studiosi del Seicento e del Settecento, nonostante gli ostacoli incontrati (difficoltà linguistiche, carenza di documentazione, ignoranza dei caraiti) conseguirono una discreta conoscenza del caraismo. L'articolo *Caraitas*, ad esempio, apparso intorno alla metà del Settecento nell'*Encyclopédie*, è più informato e ampio di articoli corrispondenti che compaiono in enciclopedie o in dizionari del nostro tempo.

1) Dalla Spagna, l'unico paese dell'Europa occidentale in cui sembra che il caraismo sia riuscito, se pur brevemente, ad affermarsi, i caraiti furono espulsi completamente nella seconda metà del secolo XII, cfr. Y. Baer, *A History of the Jews in Christian Spain* (trad. dall'originale ebraico), 1, Filadelfia 1966, pp. 51, 65.

2) Delle difficoltà incontrate nel procurarsi manoscritti caraiti si lamentavano ancora nel Seicento: J. Buxtorf, *Synagoga judaica*, Basilea 1712<sup>3</sup>, p. 2; Id., *De abbreviaturis hebraicis liber novus et copiosus. Cui accesserunt operis talmudici brevis recensio... Item Bibliotheca rabbinica nova*. Franeker 1696, pp. 180, 186, 188, 195. *Antiquitates Ecclesiae orientalis, clarissimorum virorum... J. Morini... J. Buxtorfi... dissertationibus epistolicis enucleatae...* [a cura di R. Simon], Londra 1682, p. 364. J. Buxtorf, *Liber Cosri...*, Basilea 1660, p. 203. R. Simon, *Histoire critique du Vieux Testament*, Rotterdam 1685, p. 360; Simon osservò che i libri dei caraiti erano molto rari e che ne erano stati stampati pochissimi, ma che si potevano far venire facilmente da Costantinopoli dove se ne trovava un buon numero. J. Chr. Wagenseil, *Tela ignea Satanae...*, Altdorf 1681, p. 596. J. Selden, *De anno civili et calendario veteris ecclesiae, seu reipublicae judaeicae dissertatio*, Leida 1683, pp. 7-8. Spesso i bibliofili rabbaniti si rifiutavano di collezionare manoscritti e libri caraiti; è il caso, ad esempio, di David Oppenheimer (1664-1736) che avrebbe dichiarato al bibliografo J. Chr. Wolf: «se religionis causa prohibitum quo minus ullum sibi Karaeorum scriptum compararet», cfr. Wolf, *Bibliotheca hebraea*, 1, Amburgo Lipsia 1715, p. 120 nota 1. Sulla rarità dei mss. caraiti cfr. anche G. B. De Rossi, *Manuscripti codices hebraici ...*, 1, Parma 1803, p. 114. Yehudah Poki, studioso caraita vissuto a Costantinopoli nel secolo XVI, riferisce nella sua opera *Ša'ar Yehudah* (Costantinopoli 1582) di aver visto nel 1571 una ricca biblioteca caraita al Cairo; il passo è stato riportato, con un riassunto in latino, da Wolf, *Bibliotheca hebraea*, 3, Amburgo Lipsia 1727, p. 295 n. 689. J. Golius (1596-1667), dal 1624 professore di arabo nell'Università di Leida, di ritorno da uno dei suoi viaggi nel Vicino Oriente, riferì a J. H. Hottinger di aver visto a Costantinopoli libri caraiti nascosti in cripte, cfr. J. H. Hottinger, *Thesaurus philologicus...*, Zurigo 1696<sup>3</sup>, p. 42. Un ms. dell'Eš hayyim di Aharon ben Eliyyah si trovava a Venezia all'inizio del Settecento circa secondo una lettera inviata da Jacob Aboab a Teofilo Unger, cfr. Wolf, *Bibliotheca hebraea*, 3, p. 72.

3) G. Leone Africano, *Descrittione dell'Africa e delle cose notabili che ivi sono* (Venezia 1550<sup>1</sup>), in G. B. Ramusio, *Navigazioni et viaggi*, 1, Venezia 1563, f. 15a B: «Gran numero di giudei cavalca per quei monti, i quali portano arme et combattono in favore di loro padroni,

cioè del popolo di detto monte. Ma questi giudei fra gli altri giudei di Africa sono riputati quasi per eretici, et sono chiamati *Carraum* ».

4) Su questa edizione, la prima di un testo caraita, cfr. S. Poznanski, *Karäische Drucke und Druckereien*, « *Zeitschrift für hebräische Bibliographie* », 21 (1918), pp. 33–35 n. 1.

5) Mošeh ben Maimon, in un passo divenuto classico (*peruš avot*, 1,3) e citato da quasi tutti gli studiosi, così si espresse nei confronti dei caraiti secondo la nota traduzione latina di J. Buxtorf (*Lexicon chaldaicum talmudicum et rabbinicum*, Basilea 1640, col. 2112): « Ab isto tempore egressae sunt istae sectae maledictae hereticorum, et vocabantur in hisce terris, nempe in Aegypto, Karraei. Nomina autem ipsorum sunt, id est nominantur apud sapientes Tzaducei et Bajetosaei, et ipsi inceperunt respondere contra Kabalam, id est, opponere se Traditionibus seniorum, et explicare versiculos (id est inhaerere soli Textui biblico) prout conveniens ipsis videbatur, nec audiebant ullum Sapientem omnino ». Più ampie notizie si trovano nel *Kuzari* (III, 33–65) di Yehudah ha-Lewi, cfr. la traduzione italiana con il titolo *Il re dei Khàzari* a cura di E. Piattelli, Torino 1960, pp. 156–182. Sconosciuti rimasero i passi anticaraiti che si trovavano nell'introduzione al commento al Pentateuco di Avraham ibn Ezra, su cui cfr. D. Rosin, *Die Religionsphilosophie Abraham ibn Ezra's*, « *Monatschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judenthums* », 43 (1899), pp. 76–77. All'origine dello scisma caraita accennò Avraham ben Dawid nel suo *Sefer ha-kabbalah* (cap. VI linee 30–37 pp. 37–38 dell'edizione critica di G. D. Cohen, Londra 1969); il passo è stato tradotto da Buxtorf, *Lexicon...*, coll. 2113–14. Sui caraiti scrisse Avraham Zakuto nel suo *Sefer yuhasin*; il passo è stato tradotto in latino da Buxtorf, *Lexicon...*, coll. 2115–16. Dawid ben Yehudah (Dawid Messer Leon) spiegò sinteticamente il caraismo ed espose le differenze esistenti fra caraiti e rabbaniti; il passo che riguarda i caraiti si trova alle pp. 126–127 dell'edizione degli estratti del *Magen Dawid* pubblicati da S. Schechter, *Notes sur Messer Dawid Léon tirées de manuscrits*, « *Revue des études juives* », 24 (1892), pp. 118–138; ma questo passo rimase sconosciuto fino alla fine del secolo scorso. Ai caraiti accennò infine 'Azaryah De Rossi nel suo libro *Me'or 'enayim*, Mantova 1574 (sez. 'imre binah, cap. 3), f. 33b.

6) Binyamin di Tudela, nel suo viaggio compiuto fra il 1159 e il 1167, incontrò comunità caraita a Costantinopoli, a Cipro, a Damasco e ad Ascalona, cfr. M. N. Adler (ed.), *The Itinerary of Benjamin of Tudela Critical Text, Translation and Commentary*, New York 1907, pp. 23, 25, 44, 48; le numerose edizioni dell'itinerario (Costantinopoli 1543, Ferrara 1556, Breisgau (Friburgo) 1583, ecc.) e le sue numerose traduzioni latine (a partire da quella di Leida del 1633) contribuirono non poco a rendere nota l'esistenza dei caraiti. Anche Petahyah di Ratisbona riferì di aver incontrato caraiti nella terra di *Qedar* (Piccola Russia) durante il suo viaggio compiuto fra il 1170 e il 1187, cfr. E. N. Adler, *Jewish Travellers*, Londra 1930, p. 66; il testo ebraico del rendiconto fu pubblicato a Praga nel 1595, la traduzione latina fu pubblicata ad Altdorf nel 1687 da J. Chr. Wagenseil. Accennò molto brevemente ai caraiti del Cairo il banchiere fiorentino Mešullam ben Menahem di Volterra nel diario del suo viaggio compiuto nel Vicino Oriente nel 1481, cfr. Adler, *Jewish...*, pp. 171–172. 'Ovadyah Yareh di Bertinoro (c. 1450–1510?) descrisse in modo obiettivo ed attendibile i costumi delle comunità caraita di Alessandria e del Cairo, cfr. Adler, *Jewish...*, pp. 225–228. Ma questi due ultimi resoconti, pubblicati solo nella seconda metà del secolo scorso, rimasero sconosciuti nel Seicento e nel Settecento.

7) I caraiti, tuttavia, mossi da un profondo conservatorismo, furono molto riluttanti nel consegnare alle stampe i loro testi. Nel Quattrocento non fu stampato nessun libro caraita e nel Cinquecento ne furono stampati solo quattro: 1) *Seder tefillot*, Venezia, Bomberg, 1528–29, cfr. Poznanski, *Karäische Drucke...*, pp. 33–35, n. 1; 2) Eliyyah Bašiaši, *Adderet Eliyyahu*, Costantinopoli, G. Sencino, 1530–31, cfr. Poznanski, *ibid.*, p. 35, n. 2; 3) Aharon ben Yosef, *Kelil yofi*, Costantinopoli 1581, cfr. Poznanski, *ibid.*, pp. 35–36, n. 3; 4) Yehudah Poki, *Ša'ar Yehudah*, Costantinopoli 1582, cfr. Poznanski, *ibid.*, pp. 36–37 n. 4; Nel Seicento fu stampato un solo libro caraita: Yosef ben Mordekay Malinowski, *Ha-'elef leka Šelomoh*, Amsterdam, Menaššeh

ben Yisra'el, 1643, cfr. Poznanski, *ibid.*, pp. 37–38, n. 5. Nel Settecento i caraiti riuscirono a organizzare una propria tipografia prima a Costantinopoli (1733) e poi a Çufut–Kale (1734), dove stamparono opere di carattere liturgico, cfr. Poznanski, *ibid.*, pp. 38–44, n. 6–9. Sulla tipografia caraita cfr. anche L. Nemoy, s.v. *Karaites*, *Encyclopaedia Judaica*, 10, Jerusalem 1971, coll. 781–782. Sembra che la circolazione di questi volumi sia stata limitatissima in Occidente; J. Selden (*De anno civili...*, Leida 1683, pp. 7–8) affermò di essere riuscito a vedere solo il volume di Yehudah Poki (n. 4).

<sup>8)</sup> Cfr. A. Rayez, *Serarius Nicolas*, DThC, 14<sup>2</sup> (1941), coll. 1912–1913.

<sup>9)</sup> Drusius, animato più da motivi storici che teologici, aveva pubblicato a Franeker nel 1600 *Liber Hasmonearum qui vulgo prior Machabaeorum graece ex editione romana et latina ex interpretatione*; il *De Hasidaeis* è stato ristampato da B. Ugolini, *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, 22, Venezia 1759, coll. 257–276.

<sup>10)</sup> Ecco il lungo titolo latino: *Trihaeresium, seu de celeberrimis tribus apud Judaeos, Pharisaeorum, Sadducaeorum et Essenorum sectis, ad varios utriusque Testamenti veterumque scriptorum locos intelligendum: et ad nupero Johannis Drusii de Hassidaeis libello respondendum, libri tres*, Magonza 1604; il vol. è stato ristampato un secolo dopo da J. Trigland, *Trium scriptorum illustrium de tribus Judaeorum sectis syntagma in quo N. Serarii, J. Drusii, J. Scaligeri opuscula quae eo pertinent cum aliis junctim exhibentur*, 1, Delft 1703, pp. 1–204.

<sup>11)</sup> Drusius, *Responsio ad Serarium de tribus sectis Judaeorum*, Franeker 1605; ristampato da Trigland, *Trium scriptorum...*, 1, pp. 206–362.

<sup>12)</sup> Scaliger, *Elenchus Trihaeresii N. Serarii. Ejus in ipsum Scaligerum animadversiones confutatae. Eiusdem delirium fanaticum et impudentissimum mendacium, quo Essenos monachos christianos fuisse contendit, validissimis argumentis elusum*, Franeker 1605; ristampato da Trigland, *Trium scriptorum...*, 1, pp. 363–496. Il sottotitolo indica i toni assunti dalla disputa.

<sup>13)</sup> *Opus de emendatione temporum* (1583<sup>1</sup>), Ginevra 1629, pp. 149–150.

<sup>14)</sup> Riguardano i caraiti le pp. 21–29, 169, 209; ecco i passi più interessanti (p. 26): «*Judaei enim historiam imperitissimi nobis persuaserant Karraim eosdem esse cum Sadducaeis. Quo nihil falsius. Vidi Philippum Fredericum, ex Judaeo christianum, hominem poluglosson, qui Costantinopoli magnum usum horum Karraim habuerat, eosque intus et in cute probe noverat, Synagogae eorum saepe interfuerat. Jurabat nihil differre a reliquis Judaeis nisi in rejectione deuteròseon... Hoc differe praeterea quod longe probiores quam Rabbanim esse... Videmus igitur Karraim non esse Sadduceos... Karrai igitur est addictus scripturae*».

<sup>15)</sup> A p. 21 dell'*Elenchus* Scaliger corresse l'errata interpretazione e traduzione fatta da Serarius.

<sup>16)</sup> Serarius rispose alle critiche con *Minerval divinis Hollandiae Frisiaeque grammaticis*, Magonza 1605; le nuove risposte dei suoi critici lo indussero a comporre un altro libro: *Rabini et Herodes, seu de tota rabbinorum gente, partitione, creatione auctoritate, pluribusque rebus aliis et sacris et profanis... libri tres*, Magonza 1607; alcuni testi di questa contesa furono ristampati in tre voll. a Magonza nel 1611 e poi nel 1640 con il titolo *Opuscula theologica*. Un'altra edizione è stata fatta nel 1619 ad Arnem: J. Drusii, *De sectis judaicis commentarii Trihaeresio et Minervali N. Serarii... oppositi... Accessit denuo J. Scaligeri Elenchus Trihaeresii ejusdem*. È già stata ricordata la ristampa dei tre testi più importanti fatta da Trigland, *Trium scriptorum...*, 1, Delft 1703.

<sup>17)</sup> Sulla sua presenza fra i caraiti della Lituania cfr. J. Mann, *Text and Studies in Jewish History and Literature*, 2, Filadelfia 1935, pp. 676–681.

<sup>18)</sup> Le questioni su argomenti biblici, filosofici e scientifici di Zarah ben Natan di Troki e le relative risposte di Del Medigo furono stampate da Menaššeh ben Yisra'el ad Amsterdam nel 1629.

<sup>19)</sup> La biblioteca era formata da circa 4000 volumi, provenienti dal Cairo, da Candia e dalla Lituania e da 60 manoscritti; alcuni libri caraiti sono segnalati alla fine della sua opera *Novlot hokmah*, Basilea 1631, c. 195ab.

<sup>20)</sup> Il riassunto della lettera è stato pubblicato da H. J. Hottinger, *Thesaurus philologicus...* (1649<sup>1</sup>), Zurigo 1659, pp. 42–43; e ristampato da J. Chr. Wagenseil, *Carminis R. Lipmanni confutatio*, nella sua *Tela ignea Satanae*, Altdorf 1681, pp. 595–596.

<sup>21)</sup> *Synagoga judaica. De Judaeorum fide, ritibus, ceremoniis, tam publicis et sacris, quam privatis, in domestica vivendi ratione* (Basilea 1603, 1641 a cura di Buxtorf II, 1712) Basilea 1712 (a cura di J. J. Buxtorf), pp. 1–3, 120, 445; il curatore di questa edizione per informazioni sui caraiti suoi contemporanei rinviò (p. 3) all'*Historia* di Leon di Modena e, male interpretando il testo, scrisse che i caraiti vivevano anche in Italia, mentre in questo paese, a quanto risulta, non ci furono mai caraiti. Quest'indicazione sull'esistenza dei caraiti in Italia fu poi ripresa da Wagenseil, *Tela ignea...*, p. 596, cfr. Tamani, *Gli studi caraiti in Italia*, «Studia patavina», 23 (1976), p. 84 nota 56, dove si deve correggere l'indicazione bibliografica.

<sup>22)</sup> *De abbreviaturis hebraicis liber novus et copiosus. Cui accesserunt operis talmudici brevis recensio... Item Bibliotheca rabbinica nova* (Basilea 1640<sup>2</sup>), Franeker 1696, pp. 180, 186, 188, 195; l'esistenza di questi manoscritti gli era stata segnalata da A. Léger.

<sup>23)</sup> Il passo dell'*Historia* riguardante i caraiti è stato riportato da Tamani, *Gli studi caraiti...*, pp. 75–76; a questa nota rinvio anche per il trattato anticaraita che Leon sembrò aver composto nel 1623.

<sup>24)</sup> Il passo è stato riportato da Tamani, *Gli studi caraiti...*, pp. 76–77.

<sup>25)</sup> *Exercitationum biblicarum de hebraei graecique textus sinceritate libri duo; ... posterior explicat quidquid Judaei in hebraei textus criticen hactenus elaborarunt*, Parigi 1669<sup>2</sup>, pp. 305–318, i capp. 1–4 contengono *Exercitatio VII in tempus et causas schismatis karaitarum quorum explicatione farraginis talmudicae aera demonstratur*.

<sup>26)</sup> Il testo è stato inserito nella lettera, o meglio *Libellus potius quam epistolam... de Caraeis ex eorum libris manuscriptis*, inviata nel 1646 a J. Buxtorf, cfr. *Antiquitates Ecclesiae orientalis, clarissimorum virorum... J. Morini... J. Buxtorfii... dissertationibus epistolicis enucleatae ...* [a cura di R. Simon], Londra 1682, pp. 349–396. In questa stessa lettera (pp. 364–5) Morin pubblicò un breve estratto della prefazione al commento al Pentateuco (*Mivḥar*) di Aharon ben Yosef secondo l'unico ms. caraita da lui conosciuto; il ms., che faceva parte della biblioteca dell'oratorio, si trova ora nella Bibliothèque Nationale ed è descritto al n. 230 (Oratoire 17) del catalogo dei mss. ebraici.

<sup>27)</sup> Sulla visita cfr. Mordekay ben Nisan, *Dod Mordekay* (fine del cap. 6), Vienna 1830, f. 6a.

<sup>28)</sup> *Chronologia sacra–profana...*, Leida 1644, pp. 255–256.

<sup>29)</sup> *De anno civili et calendario veteris Ecclesiae, seu reipublicae judaicae, dissertatio. Tum Talmudicorum tum Karaeorum ea de re disciplinam exhibens, adeoque et ipsam quae tam apostolis aliisque christianis primitivis quam ipsi Christo fuit in usu* (Londra 1644<sup>1</sup>), Leida 1683, pp. 5–13; per le notizie sui caraiti rinvia al *Lexicon ...* di Buxtorf, al *De emendatione temporum* e all'*Elenchus Trihaeresii* di J.J. Scaliger, al *Minerval* di Serarius e alla traduzione del *sefer yešerah* curata da J. Sth. Rittangel, Amsterdam 1642, p. 33.

<sup>30)</sup> *Uxor hebraica seu de nuptiis et divortiis veterum ebraeorum libri tres* (1646), Francoforte 1673, pp. 7–12.

<sup>31)</sup> *De synedriis et praefecturis juridicis veterum ebraeorum libri tres* (1, 1646; 2, 1653), 2, Amsterdam 1679, pp. 25–30, 397–398.

<sup>32)</sup> *De anno civili...*, pp. 7, 8, 11.

<sup>33)</sup> *A Discourse Concerning the True Notion of the Lord's Supper*, Londra 1642.

<sup>34)</sup> Trattò dei caraiti nelle seguenti opere: *Thesaurus philologicus sive clavis scripturae sacrae* (1649<sup>1</sup>), Zurigo 1696<sup>3</sup>, pp. 40–43, a pp. 42–43 inserì il riassunto della già ricordata lettera di A. Léger; *Smegma orientale sordibus barbarismi, contentui praesertim linguarum orientalium oppositum*, Heidelberg 1658, a p. 24 elencò tre libri caraiti.

<sup>35)</sup> Oltre che a Binyamin di Tudela e a Scaliger rinviò a: F. Spanheim, *Dubia evangelica CCLXXXIV* (Ginevra 1639), Ginevra 1700, p. 105; al dizionario *Tišbi* (Venezia 1540) di Eliyyah

ben Ašer ha-Lewi; a N. Fuller, *Miscellaneorum sacrorum libri duo* (Leida 1622), in *Critici sacri protestantes*, VIII, coll. 914-195.

<sup>36)</sup> Gli autori citati sono: Mošeh ben Maimon (*Peruš Avot*, 1,3); Avraham Zakuto (*Yuhasin*, f. 51); Yišhaq Abravanel (*Naḥalat Avot*); Eliyyah ha-Lewi, *Tišbi*, s.v. *Ba'ale pasuq*; Yom Tov Lippman, *Sefer ha-nišṣaḥon (Liber nizzachon Lippmanni edito a cura di Th. Hackspan, Norimberga 1644, p. 39, n. 62)*; Buxtorf, *Lexicon...*, s.v. *qara'*. Rinviò inoltre a Drusius, *Praetertorium libri X. Ad voces ebraeas Novi Testamenti commentarius prior et posterior*, Franeker 1616; e ancora a Drusius, *Quaestionum hebraicarum libri tres*, Franeker 1599<sup>2</sup>, *quaestio* 44 p. 352.

<sup>37)</sup> Rinviò a: *Hilkot yesode torah. Constitutiones de fundamentis legis R. Mosis f. Maëmon latine redditae per G. Worstium*, Amsterdam 1638, p. 85; a Spanheim, *Dubia evangelica...*, p. 105; a Menaššeh ben Yiśra'el, *De resurrectione mortuorum libri tres*, Amsterdam 1636.

<sup>38)</sup> Rinvio a: Hackspan, *De scriptorum judaicorum in Theologia usu vario et multiplici tractatus* stampato in continuazione alla sua edizione *Liber nizzachon...*, p. 249; a W. Schickard, *Bechinat happieruschim. Hoc est examinis commentationum rabbinicarum in Mosem prodromus...*, Tubinga 1624, p. 103; a Gedalyah Ibn Yaḥyah, *Šalšelet ha-qabbalah*, Venezia 1587, p. 104; a Scaliger, *Elenchus Trihaeresii...*, p. 235; a Avraham Zakuto (*Yuhasin*); a Yehudah ha-Lewi (*Kuzari*). Sulla diffusione dei caraiti del suo tempo rinviò a Binyamin, a Leone Africano, alla *Synagoga judaica* di Buxtorf; per gli scrittori caraiti rinviò alla *Bibliotheca rabbinica* di Buxtorf e alle *Exercitationes* di Morin.

<sup>39)</sup> Il suo volume, *Arcanum punctationis revelatum sive de punctorum vocalium et accentuum apud Hebraeos vera et genuina antiquitate libri duo*, fu pubblicato anonimo a Leida da Th. Erpenius nel 1624.

<sup>40)</sup> J. Buxtorf II, *Tractatus de punctorum vocalium et accentuum in libris Veteris Testamenti hebraicis origine antiquitate et autoritate: oppositus Arcano punctationis revelato L. Cappelli*, Basilea 1648. I due Buxtorf, accettando in pieno l'opinione tradizionale rabbinica, ritennero che l'origine dei segni vocalici e dei segni di cantillazione risalissero, se non al tempo della rivelazione sul Sinai, almeno al tempo di Esdra e della grande sinagoga. Mentre in Germania e in Svizzera, per l'autorità dei Buxtorf, le idee di Cappel non furono recepite, esse furono accettate in Francia, in Olanda e in Inghilterra, cfr. Ph. G. Schneidermann, *Die Controverse des Ludovicus Cappellus mit den Buxtorfen über den hebräische Punctuation*, Leipzig 1879.

<sup>41)</sup> *Critica sacra sive de variis quae in sacris Veteris Testamenti libris occurrunt lectionibus libri sex*, Parigi 1650, pp. 622-624.

<sup>42)</sup> *Lexicon chaldaicum talmudicum et rabbinicum*, Basilea 1640, coll. 2111-2116.

<sup>43)</sup> *Liber Cosri... latina versione et notis illustravit J. Buxtorf fil...*, Basilea 1660.

<sup>44)</sup> *Liber Cosri...*, pp. 207-212. A proposito dell'origine del caraismo scrisse (p. 193) parafrasando autori precedenti: « [Karraei] sunt propago veterum Sadducaeorum, qui olim Immortalitatem animae, et per consequens etiam Resurrectionem mortuorum, Infernum, et Paradisum negarunt. Karraei autem hi videntes, illos his dogmatibus exosos esse apud omnes Religiones, ea deseruerunt, et in his articulis se cum caeteris Judaeis conformarunt. Karraeis istis, post imminutam nonnihil Sadducaeorum haeresin, de novo originem dedisse ferunt Ananem quendam cum Saule ejus filio... ».

<sup>45)</sup> Sull'attività politica e sulla bibliofilia di Warner cfr. *L. Warner and his Legacy. Three Centuries Legatum Warnerianum in the Leiden University Library*, Leida 1970. L'autografo si conserva al n. 1126 del fondo Warner e reca il titolo *De fide Karaeorum et primariis inter eos et Rabbinos controversiis...*, cfr. *L. Warner and his Legacy...*, pp. 49-50, n. 18; con il titolo *disertatio de fide Karaeorum* è stato pubblicato da Wolf, *Bibliotheca...*, 4, Amburgo 1733, coll. 1086-1096; ristampato da B. Ugolini, *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, 22, Venezia 1759, coll. 387-496.

<sup>46)</sup> Sui mss. cfr. *L. Warner and his Legacy...*, pp. 41-43; essi furono descritti per la prima



volta in *Catalogus Bibliothecae Publicae Lugduno-Batavae noviter recognitus. Accessit incomparabilis thesaurus librorum orientalium, praecipue mss.* [a cura di F. Spanheim], Leida 1674, pp. 283–289.

47) Per i riferimenti rinvio a Tamani, *Gli studi caraiti...*, pp. 77–78.

48) J. H. Otho, *Historia doctorum mischnicorum, qua opera etiam Synedrii Magni Hierosolymitani Praesides et vice-praesides recensentur* (Oxford 1672<sup>1</sup>, Amsterdam 1699<sup>2</sup>, ristampata in Ugolini, *Thesaurus...*, 21, Venezia 1758), in Wolf, *Bibliotheca...*, 4, p. 360.

49) *Histoire critique du vieux Testament* (Parigi 1678), Rotterdam 1685, pp. 35, 39, 59, 148, 160–165, 182, 293, 355, 360, 373.

50) Nel suo *Catalogue des auteurs juifs...* pubblicato in appendice (pp. 535–546) all'*Histoire critique*, Simon illustrò (p. 535) il commento al Pentateuco di Aharon ben Yosef che si trovava nella biblioteca dell'oratorio e l'edizione (Costantinopoli 1582) della grammatica *Kelil yofi* di Aharon ben Yosef. Nella biblioteca dell'oratorio, entrata nella Bibliothèque Nationale alla fine del Settecento, si trovavano 207 mss. ebraici provenienti in gran parte da Costantinopoli; in questa biblioteca era confluita anche la collezione del caraita Kaleb Afendopolo (Costantinopoli, sec. xv). Il catalogo del fondo orientale dell'oratorio è stato compilato da Simon; l'autografo si conserva al n. 1295 dei mss. ebraici della Bibliothèque Nationale.

51) *Ceremonies et coutumes qui s'observent aujourd'hui parmy les Juifs... avec un supplément touchant les sectes des Caraites et des Samaritains de notre temps*, Parigi 1681; pp. 157–170 dell'edizione del 1710.

52) *Liber munimen fidei autore R. Isaaco filio Abrahami, in Tela ignea Satanae*, Altdorf 1681 (pp. 1–480); il ms., che servi alla pubblicazione, entrò nella Biblioteca Statale di Lipsia, cfr. H. O. Fleischer–F. Delitsch, *Codices orientalium linguarum*, Grimma 1838 (*Catalogus librorum manuscriptorum qui in Bibliotheca Senatoria Civitatis Lipsiensis asservantur*), pp. 287–289, n. XXI.

53) *Confutatio carminis R. Lipmanni*, in *Tela...*, pp. 595–596.

54) *Ibid.*, pp. 596–597.

55) *Ibid.*, pp. 597–598.

56) Si tratta del ms. contenente l'*'Eš hayyim* di Aharon ben Eliyyah, cfr. Fleisch–Delitsch, *Codices...*, pp. 307–308, n. XLII.

57) Si tratta del ms. contenente il *Keter torah* di Aharon ben Eliyyah di cui aveva già scritto Wolf, *Bibliotheca...*, 3, 1727, p. 72 e sul quale cfr. ora H. Striedl–E. Röth, *Hebräische Handschriften*, Wiesbaden 1965 (*Verzeichniss der orientalischen Handschriften in Deutschland*, VI, 2), p. 152, n. 215. E del ms. contenente il *Gan 'Eden* del medesimo autore, a cui aveva già accennato Wolf, *Bibliotheca...*, 1, 1715, p. 115 e sul quale cfr. ora Striedl–Roth, *Hebräische...*, pp. 153–154, n. 217; su questi due mss. e su Danz cfr. ancora Wolf, *Bibliotheca...*, 4, p. 772.

58) *Introductio in theologiam judaicam premissa* (pp. 1–126) all'edizione di R. Martini, *Pugio fidei adversus Mauros et Judaeos...*, Lipsia 1687, pp. 11–15.

59) Si tratta di: 1) Eliyyah Bašiaši, *Adderet Eliyyahu*; 2) Aharon ben Yosef, *Moreh Aharon*; 3) *Seder tefillot*, Venezia 1528–29; 4) Aharon ben Yosef, *'Eš hayyim*.

60) Carpov, *Introductio...*, p. 13.

61) *Theologiae judaeae atque mohammedicae seu turcico-persicae principia sublesta et fructus pestilentes*, Lipsia 1687, pp. 196–197.

62) Sul viaggio di Peringer, sulla sua corrispondenza e sui suoi corsi accademici sul caraismo cfr. S. Szyszman, *Gustaf Peringers Mission bei den Karäern*, in *ZDMG*, n.s. 27 (1952), pp. 215–227; alle pp. 221–222 si parla di alcuni mss. caraiti posseduti da Peringer ed entrati nella Biblioteca Universitaria di Lund.

63) La lettera, indirizzata a Hiob Ludolf, è stata stampata nel periodico di B. Tenzel «*Monatliche Unterredungen Einiger Guten Freunde...*», Lipsia, luglio 1691, pp. 572–575; poi da J. J. Schudt, «*Jüdische Merckwürdigkeiten*», I (1714), pp. 109–111; una parte, dal ti-

tolo *de codice hebraico Karaeorum*, è stata ristampata da Wolf, *Bibliotheca...*, 4, 1733, pp. 167–168; un altro estratto è stato pubblicato da Mann, *Texts and Studies...*, 2, 1935, p. 571 n. 29; e infine da Szyszman, *Gustaf Peringers...*, pp. 227–228. con traduzione tedesca alle pp. 225–227.

<sup>64</sup>) Su questa edizione (Uppsala?, s.a.s.l.) cfr. M. Steinschneider, *Catalogus librorum hebraeorum in Bibliotheca Bodleiana*, Berlino 1852–1860, coll. 2417–18 n. 7023; ristampe: Wolf, *Bibliotheca...*, 3, 1081–1094; Ugolini, *Thesaurus...*, 7, 1747, coll. 251–272.

<sup>65</sup>) Szyszman, *Gustaf Peringers...*, pp. 222–223; probabilmente la *Dissertatio de bihaeresio Judaeorum Rabbanitis et Karaeis* edita a Uppsala nel 1691 (8°, pp. 13) da S. Paulinus, cfr. Wolf, *Bibliotheca...*, 4, p. 331, non è altro che il testo del discorso inaugurale.

<sup>66</sup>) L'episodio è stato riferito da J. J. Schudt, *Compendium historiae judaicae*, Francoforte 1700, p. 528; cfr. anche J. Basnage, *L'histoire et la religions des Juifs*, 1, Rotterdam 1706, pp. 475–476.

<sup>67</sup>) Mann, *Texts and Studies...*, 2, p. 578 nota 36.

<sup>68</sup>) Su richiesta di Puffendorf, Šelomoh compose nel 1710 un trattato, intitolato *Appirion 'asah lo*, per illustrare le diversità esistenti fra caraiti e rabbaniti; una recensione del trattato è stata pubblicata da A. Neubauer, *Aus der Petersburger Bibliothek*, Lipsia 1866, pp. 1–29 della sezione ebraica; estratti di un'altra recensione sono stati pubblicati da Mann, *Texts and Studies...*, 2, pp. 1444–1451.

<sup>69</sup>) La lettera è stata stampata insieme al *Dod Mordekay* a Vienna nel 1830, ff. 1–2. Un breve riassunto della lettera e della risposta di Mordekay è stato fatto da M. Waxman, *A History of Jewish Literature*, 2, New York 1933, pp. 452–454.

<sup>70</sup>) Il *Dod Mordekay* è stato stampato a Vienna nel 1830; da questo trattato deriva, come si vedrà in seguito, la *Notitia Karaeorum* pubblicata da Wolf nel 1714, Mordekay compose l'opuscolo *Levuš Malkut* (costume regale, cfr. Ester 8, 15), su invito di Carlo XII di Svezia per spiegare la diversità d'interpretazione dei precetti da parte dei caraiti e dei rabbaniti. Quest'opuscolo è stato stampato da Neubauer, *Aus der Petersburger Bibliothek...*, pp. 30–66 della sezione ebraica.

<sup>71</sup>) *Diatribes de secta Karaeorum* in Trigland, *Trium scriptorum illustrium de tribus Judaeorum sectis Syntagma*, 2, Delft 1703; ristampata ad Amburgo nel 1714 e nel 1721 (pp. 161–317) come appendice alla *Notitia Karaeorum* di Wolf; una traduzione tedesca abbreviata dal titolo *J. Trigland's Abhandlungen über die Sekte der Karäer* è stata pubblicata da J. Fürst in «*Literaturblatt des Orient*», 4–5 (1843–44). Secondo Wolf (*Bibliotheca...*, 1, p. 115 nota 1, p. 119) Trigland possedeva mss. caraiti che furono descritti nel catalogo *Bibliotheca Triglandiana*, Leida 1706. Un ms. contenente il *Moreh Aharon* di Aharon ben Eliyyah appartenente alla biblioteca di J. Golius fu acquistato da Trigland, cfr. Wolf, *Bibliotheca*, 1, p. 115 nota 1.

<sup>72</sup>) *De Sadducaeis schediasma historicum* (Lipsia 1699), in Ugolini, *Thesaurus...*, 22, Venezia 1759, coll. 243–256.

<sup>73</sup>) *L'histoire et la religions des Juifs*, 1, Rotterdam 1706, cap. 8 pp. 433–458 sulle credenze religiose; cap. 9 pp. 458–478 sull'origine e diffusione del caraismo.

<sup>74</sup>) *L'histoire...*, p. 476.

<sup>75</sup>) *L'histoire...*, p. 477.

<sup>76</sup>) *Kat ha-qara'im seu Secta Karaeorum dissertationibus aliquot historicophilologicis sic adumbrata ut e codicibus mistis ut plurimum ortus, progressus ac dogmata eiusdem praecipue eruta compareant*, Jena 1701, 8°, pp. 186; l'A. presentò l'indice dei trattati del *Gan 'Eden* di Aharon ben Eliyyah e per la descrizione del contenuto di libri caraiti utilizzò il repertorio bibliografico *Šifte yešenim* di Sabbetay Bass (Amsterdam 1680).

<sup>77</sup>) *Disputatio philologica de Karaeis in Megillath Taanith memoratis*, Herderovici 1726, 8°, pp. 14.

<sup>78</sup>) *Gründliche Nachrichten von denen Karaiten, ihren Ursprung, Glaubens, Lehren, Sitten und Kirchen-Gebäuchen u. in einem Zusammenhang*, Erfurt 1752, 8°, pp. 63.

79) Pubblicò estratti del commento al Pentateuco, dal titolo *Keter torah*, di Aharon ben Eliyyah in *Seder 'olam rabbah. Chronicon Hebraeorum majus et minus. Latine vertit et illustravit...*, Amsterdam 1699.

80) Pubblicò ad Amsterdam nel 1705 estratti, con traduzione latina, del commento al Pentateuco, dal titolo *Mivhar*, di Aharon ben Yosef, cfr. Wolf, *Bibliotheca...*, 1, p. 120. Una traduzione latina di tutto il commento sarebbe stata fatta da J. A. Danz nel 1710, ma sembra che non sia stata pubblicata, cfr. Wolf, *Bibliotheca...*, 3, p. 74.

81) Pubblicò e tradusse in latino, quasi certamente valendosi di un manoscritto (n. 217 del recente catalogo) della Biblioteca Universitaria di Jena, alcuni estratti del *Gan 'Eden* di Aharon ben Eliyyah nella sua *Dissertatio chronologica de mense veterum hebraeorum lunari*, Jena 1713; ristampata in Ugolini, *Thesaurus...*, 17, Venezia 1755. Utilizzò questo manoscritto anche il suo possessore J. A. Danz nel suo libro *Rabbinismus enucleatus*, Jena 1696.

82) *Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, 5, Parigi 1743, pp. 167–168.

83) *Introductio ad historiam philosophiae Hebraeorum*, Halle 1720, pp. 91–94; *Historia ecclesiastica veteris Testamenti*, 2, Halle 1721, pp. 1209–1211; *Isagoge historico-theologica ad theologiam universam singulasque ejus partes*, 2, Lipsia 1730, pp. 1652–1654.

84) *Apparatus biblicus sive manuductio ad sacram Scripturam*, Leida 1723, p. 205.

85) *Dictionarium historicum, criticum, theologicum, geographicum et literale sacrae scripturae...*, 1, Venezia 1726, p. 233.

86) *Bibliographia antiquaria sive introductio in notitiam scriptorum qui antiquitates hebraicas graecas et romanas et christianas scriptis illustrarunt*, Amburgo 1760<sup>3</sup>, p. 17.

87) *Disputationes ad sacram scripturam spectantes. De gestis et sectibus Judaeorum*, Venezia 1753, pp. 138–139; il passo è stato riportato da Tamani, *Gli studi caraiti...*, p. 79.

88) *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (a cura di Diderot e D'Alembert), 2, Parigi 1751, coll. 669–671.

89) La notizia è stata riportata da Wolf, *Bibliotheca...*, 1, p. 121.

90) *The Old and New Testament Connected in the History of the Jews and Neighboring Nations*, Londra 1716–18, 2 voll.; questa storia, stampata numerose volte e tradotta nelle principali lingue europee, rimase per lungo tempo il manuale classico della storia giudaica del periodo intertestamentario. Per i riferimenti ai caraiti cfr. *Histoire des Juifs et des peuples voisins*, 5, Parigi 1726, pp. 289–293.

91) La *Notitia* è stata stampata una prima volta ad Amburgo nel 1714 e una seconda volta sempre ad Amburgo nel 1721; ecco il titolo completo del volume e delle singole parti secondo quest'ultima edizione: *Notitia Karaeorum hausta ex tractatu Mardochei, karaei recentioris, qui ex ms. hebr. cum versione latina, notis et praefatione de Karaeorum rebus scriptisque editur; Praefatio* pp. 1–18; *Accessiones ad «Notitia Karaeorum» cum vindiciis ejusdem a viri docti antimadversionibus, nec non observationibus variis de libro «Chissuck emuna»* [di Yişhaq ben Avraham di Troki] pp. 19–46; *«Notitia Karaeorum»* pp. 47–160; J. Trigland, *«Diatrabe de secta Karaeorum», quae hic enarratur; et illustris J. Scaligeri de iis opinio vindicatur* pp. 161–317; *indici* pp. 318–336.

92) *Bibliotheca hebraea*, Amburgo 1 (1715), 2 (1721), 3 (1727), 4 (1733).

93) *Bibliotheca...*, 3, pp. 1081–1094.

94) *Bibliotheca...*, 4, pp. 1069–1086; manca la traduzione latina perché Wolf ritenne che il testo ebraico fosse facile da comprendere.

95) *Bibliotheca...*, 4, pp. 1086–1096.

96) *Bibliotheca...*, 4, pp. 1096–1115.

97) *Bibliotheca...*, 4, pp. 648–718; alle pp. 639–648 pubblicò la traduzione tedesca della prefazione fatta da M. Gelling. Alle pp. 167–168 pubblicò un estratto della lettera di Peringer su un manoscritto caraita. Alle pp. 435–437 del 2° vol. illustrò le caratteristiche dei mss. biblici

caraiti. A Wolf (*Bibliotheca...*, 2, p. 447) sembrò strano che i caraiti di Ci si servisostantinopolsero del Pentateuco quadrilingue stampato a Costantinopoli nel 1547 perché questa edizione, oltre alla traduzione giudeo-greca della *Torah*, conteneva anche il commento del rabbanita Šelomoh ben Yišḥaq.

<sup>98)</sup> Il testo della lettera è stato pubblicato da Mann, *Texts...*, 2, 1935, p. 1293; per il commento cfr. a p. 681.

<sup>99)</sup> Ugolini, *Thesaurus...*, 22, Venezia 1759, coll. 299–386: J. Trigland, *Diatribes...*; *ibid.*, coll. 387–496: L. Warner, *Dissertatio...*; *ibid.*, coll. 497–512: Aharon ben Yosef, commento ai profeti; *ibid.*, coll. 513–552: *tiqqun Qara'im* con traduzione latina. Nel 7<sup>o</sup> vol., Venezia 1747, coll. 251–272 pubblicò il resoconto di Šemu'el ben Dawid. Ugolini non confuse i caraiti con i samaritani e scrisse che i caraiti erano sorti dopo i sadducei, cfr. la prefazione al vol. 22 e ivi le coll. 63–65; cfr. anche Tamani, *Gli studi caraiti...*, pp. 78–79.

<sup>100)</sup> Per la bibliografia cfr. Tamani, *Gli studi caraiti...*, p. 79. Saraval possedeva sicuramente il *Seder tefillot* stampato a Venezia, cfr. G. B. De Rossi, *Annales hebraeo-typographici ab an. MDI ad MDXL*, Parma 1799, p. 32 n. 194; e l'*Adderet Eliyyahu* di Bašiaši (Costantinopoli 1531), cfr. De Rossi, *ibid.*, p. 34 n. 209.

<sup>101)</sup> *Dissertation critique pour servir d'éclaircissement à l'histoire des Juifs, avant et depuis Jésus-Christ, et de Supplement à l'Histoire de M. Basnage*, 2, Parigi 1785, pp. 325–361.

<sup>102)</sup> *Dizionario storico degli autori ebrei e delle loro opere*, Parma 1802, 2 voll.; per l'elenco degli autori caraiti rinvio a Tamani, *Gli studi caraiti...*, pp. 80–81.

<sup>103)</sup> De Rossi, *Manuscripti codices hebraici bibliothecae I. B. De Rossi... ab eodem descripti et illustrati*, 1, Parma 1803, nn. 96 e 173; si deve quindi correggere quanto scritto da Tamani, *Gli studi caraiti...*, p. 81 nota 40.

<sup>104)</sup> Szyszman, *Das Karäertum in seinen Beziehungen zum Essänertum in der Sicht einiger Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts*, in *Bibel und Qumran*. Festschrift H. Bardkte. Berlino 1968, pp. 226–231.

VINCENZO STRIKA

## NOTE D'ARTE ISLAMICA

### 1. — “*Usküb*” e “*Balājah*”: due concezioni di « navata » nell'arte islamica

Come la morfologia e la sintassi nella lingua, anche l'arte dei popoli arabi partecipa di una concezione e terminologia diversa dalla nostra. È nota la difficoltà dell'arabo moderno di adattarsi al livello « tecnologico » delle lingue europee, problema in parte risolto col sistema del calco o del prestito fonetico <sup>1)</sup> ma che comunque è ben lungi dall'applicazione assoluta nel mondo arabo e d'altra parte non rispecchia lo spirito dell'arte islamica, sorta in un ambiente e con intenti spesso diversi. Ci interessano invece i tentativi delle accademie arabe <sup>2)</sup> o più semplicemente di singoli studiosi, i cui risultati sul piano pratico sono ancora scarsi, ma sicuramente per aver affondato le radici nella nazione culturale araba potrebbero riscuotere maggiori consensi, se come insegna la linguistica una lingua non può essere che un fenomeno spontaneo <sup>3)</sup>.

Qui esamineremo la concezione di « navata » nel mondo arabo e le sue traduzioni medievali e moderne. Nell'arte cristiana il termine « navata » deriva da « nave » e rappresenta lo spazio tra due file di colonne e poiché queste erano genericamente perpendicolari al muro dell'abside, la navata significò in pratica la suddivisione interna in senso longitudinale di un edificio. Quando poi per ragioni liturgiche e simboliche, venne introdotta una navata parallela al muro di fondo, essa fu chiamata « transetto ».

Nell'arte islamica invece non esisteva alcun simbolismo tranne quello del *mīhrāb* e tantomeno una liturgia. Ecco perché l'etimologia di navata è partita da presupposti totalmente diversi. La differenza fondamentale è che in arabo non esiste l'equivalente del nostro termine, o meglio ne esistono due, poiché lo spazio interno è diviso in unità parallele e perpendicolari al muro della *qiblah*, senza tener conto della direzione delle arcate <sup>4)</sup>. Ne conseguono due termini: uno per indicare l'ordine parallelo, l'altro quello perpendicolare. Vedremo dopo le loro varianti. Qui ci interessa ricordare che questa « necessità », nasce probabilmente da una radice inconscia, quella stessa che porta all'arabesco, al « contrasto » nell'arte <sup>5)</sup>, alla tendenza cioè a non dar peso a un solo elemento di un edificio o di un'opera <sup>6)</sup> che è palese financo nei giuochi e nel folclore arabo.

Sul piano filologico il problema è duplice: da una parte l'etimologia antica, dall'altra le traduzioni moderne, entrambi ben lungi dal presentare un aspetto unitario. Le incertezze com'è noto derivano dalla varietà del mondo arabo che solo all'esterno e a un'analisi superficiale si presenta come un congegno unitario. Il primo a occuparsene seriamente è stato il Dessus-Lamare <sup>7)</sup>, il quale ha cercato di interpretare l'equivalente di « navata », riuscendo a individuare le varianti medievali. Dei termini studiati, però, soltanto *riwāq*, nella sua accezione di « navata » oltre che di « portico » in generale e *kawr* sembrano sopravvisuti in Oriente <sup>8)</sup>, mentre nel Maghreb è più frequente l'uso di *bahw* <sup>9)</sup>. Nel ginepraio della terminologia tecnico-scientifica araba troviamo i termini più svariati. Così non è infrequente trovare il termine *bā'ikah* <sup>10)</sup>, usato anche per « travata », « arcata » ecc., mentre anticamente, almeno in Egitto, indicava la suddivisione interna di una moschea, ma non nel senso di navata parallela o perpendicolare al muro di fondo, bensì di un agglomerato di navate in qualche modo a se stante <sup>11)</sup>. In Dozy non a caso il termine è tradotto con « grande magazzino ». Il suo uso è comunque sempre più raro. Ma il caso più interessante è senza dubbio il contributo degli studiosi arabi i quali come spesso accade risultano i veri creatori o risuscitatori della terminologia tecnica araba, più ancora dei giornalisti. È chiaro che sotto questo aspetto i paesi più interessanti sono l'Egitto e l'Irāq, dove gli interessi archeologici stimolati prima dagli studiosi occidentali e poi dagli stessi arabi, hanno creato un gruppo sempre più folto di studiosi di arte islamica e preislamica dai quali c'è da aspettarsi, più che dalle accademie, l'evoluzione dell'arabo in questo settore. A questo proposito vogliamo notare che la creazione di nuovi vocaboli, avviene il più delle volte, facendo leva sulle risorse dell'arabo, piuttosto che usando il più comodo sistema dei prestiti e calchi linguistici.

Sembra ormai affermata una terminologia abbastanza completa per la moschea. La sala di preghiera, più che con *ḥaram* (rarissimo) o *muṣallā*, è chiamata *bayt aṣ-ṣalāh*. La parte anteriore è chiamata *muqaddamah*, quella posteriore *mu'akkhar*, i lati *muğannibah*. Come si vede la terminologia araba non sembra dar molto peso alla *bayt aṣ-ṣalāh*, talvolta chiamata *muqaddamah*, in semplice contrapposizione a *mu'akkhar*. Del resto la preferenza che si dà a *bayt*, rispetto a *muṣallā*, assume certamente un carattere intimistico che conferma la semplicità del luogo di culto islamico. Ma un maggiore interesse meritano i termini *uskūb* e *balāṭah*, che traducono i due modi di concepire la navata. Non conosciamo esattamente l'ordine delle prime moschee, ma grosso modo possiamo dire che fino alla fine del periodo ommiade gli ordini erano paralleli al muro di fondo, sia per la semplicità del culto islamico, sia probabilmente per distinguere la moschea dalla chiesa nella quale per ragioni liturgiche prevalevano le navate perpendicolari all'abside. L'unica eccezione ommiade potrebbe essere la moschea al-Aqṣà a Gerusalemme <sup>12)</sup> della quale però è molto difficile stabilire l'ordine originario. Già nel periodo ommiade si afferma invece il transetto col suo significato di sottolineare la direzione del *mihrāb*, ma anche di vestibolo del palazzo del governo che si trovava dietro la *masğid al-ğāmi'* <sup>13)</sup>.

Nel periodo seguente le navate saranno perpendicolari al muro di fondo, orientamento che si afferma, sia nell'arte 'abbāsīde, sia nell'arte omniade di Spagna, a Cordova. Si potrebbe pensare che il nuovo orientamento debba mettersi in relazione alle comparse del califfo nel *masğid al-ğāmi'*, ma come abbiamo cercato di dimostrare in un recente articolo <sup>14)</sup>, l'essenza della moschea rimane « democratica », almeno sul piano ideazionale, anche nel periodo 'abbāsīde. D'altra parte se a Sāmarrā' e Abū Dulaf, l'ordine delle navate è perpendicolare, nel *masğid al-ğāmi'* di Ibn Ṭūlūn, al Cairo, è parallelo. Aḥmad Fikrī ha cercato di individuare l'ordine compositivo delle moschee nei primi secoli dell'Egira, collegandolo al rispettivo valore etimologico. Scrive l'eminente studioso che la suddivisione interna della moschea era in origine coordinata secondo l'ordine della *zullah* e che la divisione interna era costituita da *uskūb* (*asākib*), parallele al muro della *qiblah*. Egli aggiunge che anche le fondamenta dell'edificio erano scavate secondo i predetti « ordini » <sup>15)</sup>. In effetti le prime moschee confermano l'ipotesi, poiché il termine usato corrisponde a quelli che erano gli elementi costitutivi della sala di preghiera. D'altra parte l'etimologia antica introduce nella « sacralità » della stessa. Il termine *uskūb* sembra infatti molto antico, sebbene il significato originario, derivato forse dall'accadico, è oggi perduto. « *Askuppātu* » significa « soglia » di casa o palazzo, mentre « *askuppu* » significa « lastra di pietra ». A sua volta « *aškuppu* » e « *atkuppu* » significano « gruppo che lavora oggetti in canna » <sup>16)</sup>. Il significato di « soglia » compare in arabo nel termine *uskuffah* e *uskubbah* <sup>17)</sup> dal che potremmo avanzare l'ipotesi che la radice era collegata al significato di « porta », « ingresso » che come sappiamo aveva un valore simbolico. A sua volta in pahlavi e persiano *āškūb* significa generalmente « tetto », « ordine di pietre o mattoni in una casa » <sup>18)</sup>. Nel *Lisān al-'arab*, *uskūb* è innanzitutto un « passaggio d'acqua » che scorre sulla superficie. Ed è in questa definizione che è possibile intravedere il futuro concetto di « ordine ». Ma vi è di più, poiché *uskūb* significa anche « fila di alberi di palma », come pure *uslūb* (modernamente « sistema »), se l'ordine è costituito da alberi diversi nel qual caso assume anche il nome di *unbūb* e *midād*. Dal concetto dunque di un « terreno segnato » si è passato a « filare di palme » che com'è noto sosteneva comunemente la *zullah* delle moschee arcaiche. L'uso di *uskūb* sembra comunque molto recente, anche se il Dessus-Lamare, segnali *maskabah* e *maskab* dalla stessa radice, in origine lo spazio della soglia (*uskuffah*, *uskubbah*) <sup>19)</sup>.

Altrettanto significativa è l'etimologia di *balāṭah* che come abbiamo detto indica la « navata » perpendicolare al muro della *qiblah*. Questo termine è oggi affermato più di *uskūb*, benché il Dessus-Lamare indichi altre due traduzioni e cioè *bahw* nel Maghreb e *ğamalūn* nel Mashriq <sup>20)</sup>. In realtà ai nostri giorni, l'incertezza di questi termini è dimostrata dal fatto che *bahw* è sinonimo di *ṣaḥn* <sup>21)</sup>. Quanto a *ğamalūn* <sup>22)</sup>, questo termine sembra limitato al transetto della grande moschea di Damasco, ma anche per quest'ultimo esistono altre due traduzioni: *balāṭ* e *ğābir*. Il primo è definito *balāṭ al-Walid* (palazzo di Walid) <sup>23)</sup>, mentre

*ġābir* per ciò che mi è noto è impiegato soltanto da Ibn Ġubayr <sup>24)</sup>. Entrambi hanno però un significato particolare. Il primo assume valore dal fatto che *balāṭ* indica « palazzo » e questo convalida le nostre tesi sul significato del transetto nel *masġid al-ġāmi'* di Damasco <sup>25)</sup>. Di *ġārib* invece non troviamo un etimo che giustifichi il termine. Nel *Lisān al-'arab* dalla stessa radice troviamo *al-ġarbā'* « cielo », (quando è costellato di stelle) <sup>26)</sup>, dal che potremmo supporre un collegamento con la *al-Khadrā'* nel suo significato di « prosperità ». Quanto a *balāṭah*, questo termine deriva dalla radice *balāṭa* che significa « pavimentare », « appiattare », il che potrebbe far credere che solo in un secondo tempo e precisamente quando l'ordine delle navate divenne perpendicolare al muro della *qiblah*, sia invalso l'uso di pavimentare la moschea e questo abbia influito sulla sua formazione etimologica. Senonché abbiamo visto che anticamente prevalevano altri termini e anche se il Desus-Lamare segnala *balāṭ* (ma non *balāṭah*) nel Maghreb, dobbiamo pensare a una formazione piuttosto recente.

In conclusione possiamo innanzitutto dire che *uskūb* e *balāṭah*, sono termini che poco o nulla hanno a che vedere con le traduzioni medievali di « navata ». La loro affermazione nel Mashriq sembra abbastanza sicura <sup>27)</sup>, anche se qua e là contrastata da *riwāq*, più comunemente « portico ». In secondo luogo l'etimologia conferma le nostre impressioni sulle origini « democratiche » della moschea, sul transetto del *masġid al-ġāmi'* di Damasco e così via. In altre parole la terminologia è strettamente legata alla storia e alla funzione del monumento e perfettamente in grado di illuminarne le origini.

## 2. - La " *qaṣidah* " di Ibn Al-Mu'tazz sul castello delle « Pleiadi »

Il contributo della letteratura araba alla conoscenza dell'arte islamica <sup>28)</sup>, tranne i noti testi geografici, è piuttosto scarso. Le fonti che maggiormente potrebbero illustrare la storia dei monumenti, almeno più recenti, sono le *waqfiyyah* <sup>29)</sup>, ma il loro studio è ancora agli inizi e raramente svolto in questa direzione. Una *qaṣidah* di Ibn al-Mu'tazz (861-908 d.C.) sul castello di ath-Thurayyā non sfugge alla regola, ma tuttavia ci introduce nell'ambiente urbanistico della Baghdād califfale e d'altra parte ci offre alcuni spunti per la comprensione dell'istituto del califfato nel periodo 'abbāsīde <sup>30)</sup>.

Il sovrano musulmano che in epoca ommiade era una figura ancora troppo poco affermata <sup>31)</sup>, appare come un sovrano di indiscussa legittimità e pur evitando ogni tentativo di divinizzazione, ricorda sotto certi aspetti la maestà dei sovrani orientali antichi. Mentre infatti nel periodo ommiade il *madih* califfale aveva come tema principale l'apologia delle decisioni califfali <sup>32)</sup>, quale mezzo per difendere la scelta del successore o il *ḥabl* divino della dinastia, nel periodo 'abbāsīde il califfo è una figura più affermata e quindi più temuta. Egli è sì generoso, ma anche implorato, perchè abbatte chi si oppone con « le spade e le lance » <sup>33)</sup>. Quest'ul-



timo aspetto ci introduce nel carattere eroico che si vuol dare al califfo, a proposito del quale egli è paragonato a un leone, cioè al simbolo di forza e potenza legato al sovrano sin dai tempi più antichi. Inoltre, il califfo è fermo nella decisione, inquanto illuminato da Dio, non può contraddirsi nè tollerare l'imperfezione che quindi deve essere giustamente punita: un modo come un altro per giustificare la violenza con cui furono represses le opposizioni ideologiche. Ma la sua violenza non è cattiva, poiché il nemico è « corretto » senza brutalità, vale a dire la violenza non è fine a se stessa <sup>34)</sup>, come lo era stata anticamente nel Vicino Oriente. Il soffio epico che traspare, sia pur vagamente, in qualche verso, indica che il califfato 'abbāsīde si pone ormai a fatto compiuto, a valore sorretto dal principio di legittimità dinastica, al quale sia la poesia che l'arte si adeguano. A questo proposito il califfo è chiamato *imām* con significato quindi più religioso di quanto sia quello di « successore di Maometto » che evidentemente la cultura ufficiale sunnita riteneva un fatto acquisito. Nella poesia che abbiamo tradotto manca tuttavia un preciso accenno alla religione, come supporto del potere ma come vedremo in altro lavoro, essa è tutt'altro che assente.

Quanto a contributo della *qaṣīdah* per la conoscenza del castello in questione, esso non è molto. Ma è interessante per i « valori » che un poeta si sentiva in dovere di sottolineare.

In genere la poesia in quanto tale non poteva concedere molto alla descrizione, anche se in epoca 'abbāsīde con la corrente neoterea tende a un maggiore realismo. Ma, come di consueto nelle opere letterarie arabe, esso non investe l'intero componimento, ma piuttosto alcune sue parti. D'altra parte il genere del *madih* per il suo carattere laudatorio, non offriva certo molto spazio alla descrizione. Se volessimo definire la sua tematica di fondo, dobbiamo dire, sia pure con tutti i limiti del genere, che essa è centrata sull'uomo, in armonia con quanto stava avvenendo con la penetrazione della filosofia greca <sup>35)</sup> la quale, se non trovò il terreno adatto per lo sviluppo della tragedia, tuttavia scosse la cultura precedente. Nella miniatura della scuola di Baghdād, le cui origini sono sicuramente anteriori alle opere giunte sino a noi, l'uomo è infatti il centro della composizione e sarà soltanto in epoca mongola, con la penetrazione degli influssi cinesi, che passerà in secondo piano rispetto al paesaggio.

Il tema del *wasf* che tanto potrebbe contribuire preferisce altri temi. Conosciamo le *qaṣīdah* di al-Buḥturī, Ibn Ḥamdīs e qualche altro <sup>36)</sup>, ma purtroppo esse danno sì notizia di palazzi e giardini, ma quasi nessun rilievo utile per la reale conoscenza del monumento, né d'altra parte le descrizioni dei pezzi di argenteria e tappeti che occasionalmente troviamo in Abū Nuwās e rispettivamente in al-Mutanabbī <sup>37)</sup> sono così precise come la descrizione dello scudo di Achille.

Non sfugge alla regola la *qaṣīdah* di Ibn al-Mu'tazz <sup>38)</sup>, in lode al famoso palazzo di ath-Thurayyā <sup>39)</sup>, costruito da al-Mu'taḍid (892-902 d.C.) e distrutto a quanto sembra da un'inondazione nel 1073 <sup>40)</sup>. La *qaṣīdah* non è certamente molto utile per la conoscenza del palazzo. È chiaro che l'intento descrittivo passa in se-

condo piano, rispetto al virtuosismo. Ma l'abbondanza di acque, verde ecc., contiene, malgrado tutto un reale riferimento a quella che era la Baghdād califfale.

Com'è noto la capitale 'abbāsīde era l'erede di un gruppo di abitati, più o meno grandi, che vennero gradualmente a far parte di essa, su un territorio che aveva già visto celebri città, quali Babilonia, Seleucia e Ctesifonte <sup>41</sup>). Sorta come fortezza sulla riva occidentale del Tigri, l'attuale al-Karkh, in un momento non ancora del tutto definito per la nuova dinastia, la capitale, consolidata la situazione politica, si allargò già in vita di al-Manṣūr, oltre la *mudawwarah* e non molto tempo dopo prende forma la « città orientale », l'attuale ar-Ruṣāfah da un palazzo di Hārūn ar-Rashīd, in origine « campo di al-Mahdī » che diverrà la parte più importante della città. Ai tempi di al-Ma'mūn si sviluppò la residenza califfale che essendo una concessione di Ḥasan ibn Sahl prese il nome di Qaṣr Ḥasanī e venne poi dato alla figlia Būrān <sup>41</sup>). Dopo il ritorno della corte da Sāmarrā', questo palazzo diverrà la *Dār al-Imārah* descritta da Ibn al-Khaṭīb con forti mura, un passaggio segreto per l'udienza, la famosa *Dār ash-Shaḡārah* e uno zoo ricchissimo; l'intero recinto comprendeva una ventina di edifici e rimarrà la sede del califato anche nei secoli successivi, anche se i Buwaihīdi costruiranno una residenza a parte e così più tardi i Selḡūkīdi.

È ai tempi di al-Mu'taḍīd, che viene eretto il castello delle « Pleiadi », termine già usato in poesia come simbolo di elevatezza e potere. Esso faceva parte del complesso di costruzioni califfali ma non esattamente del suo nucleo principale, poiché anche con riferimento agli scarsi accenni che si trovano nella *qaṣīdah*, era una specie di padiglione circondato da giardini e includeva quasi certamente un parco per animali, un *maydān waḡsh* che possiamo senz'altro tradurre con *paradeisos*, secondo la terminologia greca <sup>42</sup>), piuttosto che con ippodromo, anche se quest'ultimo sembra effettivamente esistito nei pressi del palazzo. Infatti, se *maydān* traduce comunemente « ippodromo », *maydān waḡsh*, diventa « luogo di corsa per bestie selvagge », quindi una riserva di caccia, come si deduce dalla *qaṣīdah* <sup>43</sup>). D'altra parte il preciso riferimento di Miskawaihi a un *ḡayr* nello stesso palazzo <sup>44</sup>), sembra indicare che i due termini erano usati indistintamente. In ogni caso le parti secondarie del castello delle « Pleiadi » sono un tipico esempio degli accessori di cui si circondava una residenza califfale che a quanto sembra erano più importanti dell'edificio principale. Del resto ath-Thurayyā era collegato alla *Dār al-Khilāfah* da un sotterraneo, segno dunque che era piuttosto un luogo di piacere che una residenza. Si trovava infatti alla distanza di circa due miglia dalla *Dār al-Khilāfah*, la residenza califfale vera e propria, più precisamente sul *nahr Mūsā*. Al-Mas'ūdī dice che le spese complessive furono di 400.000 *dinār* e che la lunghezza complessiva del castello era di tre *farāsikh*, cioè circa quindici chilometri. Probabilmente queste misure comprendevano anche i giardini, quindi la cinta muraria esterna. Come si vede un complesso di primordine, il che spiega, come gli storici ricordino taluni episodi, come il massacro degli animali del *ḡayr* ad opera della guardia in

rivolta e il tentativo di attentato di cui stava per rimaner vittima il califfo ar-Rāḍī nel 937/8 d.C. Ecco la traduzione della *qaṣīdah*.

Che tu sia salvo, o Principe dei Credenti, nei secoli e possa rimanere tra noi lunga etate;

E abitare ath-Thurayyā, l'eletto palazzo e dimora. Rimanga eretto e benedetto tra i castelli;

Né esseri umani, né i *ḡinn* hanno costruito uno simile nei secoli passati <sup>45)</sup>;

Resti a mirarlo l'*imām* con la sua intelligenza, il potere, la prudenza e il comando;

Sia perfetto e non ci sia nulla in fatto di bellezza che lingua desideri, né cuore con parole o pensiero;

Lodi si ripeteranno per la sua bellezza, che non saranno (di) parole o poesia;

Egli dimostra avvedutezza, saggezza e generosità nel donare l'argento e l'oro;

(Nel castello ci sono) giardini e alberi i cui rami s'incontrano, ricchi di frutta, foglie e verde;

E tu vedi gli uccelli tra i loro rami, come voci portate di nido in nido;

Abbandoni ogni palazzo a suo cospetto, ed è doveroso lasciare un palazzo diverso dal tuo;

Esso s'erge e svettano le merlature, come un ordine di donne sedute nello *izr* <sup>46)</sup>;

Fiumi d'acqua, come montagne, allapertisi per attare i germogli delle piante odorifere e il fiore;

E il parco in mezzo al quale corrono i cavalli dei quali è ammansito in quantità ciò che vuole;

Quando vedono l'acqua e le piante di ath-Thurayyā, scorazzano i salti del cane e il falco;

I doni di un Dio benefattore che è stato sapiente, poiché tu sei colui nel quale si può confidare in fatto di generosità;

Hai governato con giustizia di cui gli uomini non hanno visto l'uguale e hai guarito gli ostinati con dolcezza e energia;

Non v'ha coraggio più doloroso dell'impegnarsi di un risoluto, né corazza più forte per gli uomini della religione <sup>47)</sup>;

Tu resti il vivente del regno, sei implorato e temuto e divori i nemici con le spade e le lance;

Sei come un leone nascosto la cui paura abbatte l'esercito, deciso nel proibire e rimproverare;

Trascina ogni notte ai suoi leoncelli, un felino ferito o un viandante <sup>48)</sup> morto;

Quando lo vedono volano tutti insieme, come il soffio fa volare la terra dai tizzoni;

Ardito, coraggioso che affronta mille, come fosse uno, in testa, se un giorno, dalla fuga torna alla carica;

Il suo ruggito scuote le viscere dei paesi e la paura di lui rende inutili gli eroi;

Quando stringe tra le sue mani un rivale, crederesti che lotti con una sposa, nei suoi abiti leggeri;  
 Egli ha proibito la terra e l'acqua agli irresoluti. Guai a chi si azzarda in essa e viaggia di notte;  
 Con uno più audace di lui <sup>49)</sup>, ha proibito l'illecito con fondamento e risolutezza, quando il cuore del pigro balza alla gola;  
 Tutti gli uomini mostrano le loro mani, invocandolo, avendo tra loro il potere e la vittoria.

<sup>1)</sup> Si veda il nostro: *Note sulla terminologia araba dell'arte*, in *Oriente Moderno*, 1963, pp. 1-16.

<sup>2)</sup> Nel 1918 è stata fondata l'Accademia Araba di Damasco che dal gennaio 1921 pubblica una sua rivista (*Mağallat al-Mağma' al-'ilmi al-'arabi*). Nel 1932 in Egitto viene fondata l'Accademia della Lingua Araba, la quale con Decreto Reale del 7 agosto 1938 assunse il nome di *Mağma' Fu'ād al-Awwal li-'lughah al-'arabiyyah* (cfr. *Oriente Moderno*, XX, 1940, pp. 412-413) e nel 1954 quello di *Mağma' al-lughah al-'arabiyyah*. Nel 1960 essa si è fusa con l'Accademia di Damasco assumendo il nome di *Mağma' al-lughah al-'arabiyyah li-'l-ğumhūriyyah al-'arabiyyah al-muttaḥidat* (cfr. *Oriente Moderno*, XLI, 1961, p. 46). In 'Irāq nel 1947 viene istituita l'Accademia delle Scienze irachena (cfr. *Oriente Moderno*, XLII, 1962, p. 388) e nel 1959 in Marocco l'Istituto di Studi e Ricerche sull'Arabizzazione (cfr. *Oriente Moderno*, XL, 1960, p. 775). Per un riassunto su questa attività si veda: *Note ...*, *Oriente Moderno*, 1963, pp. 1-2.

<sup>3)</sup> Cfr. B. Croce, *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, in *Atti Accademia Pontaniana*, 1900.

<sup>4)</sup> Si veda: Aḥmad Fikrī, *Masāgid al-Qāhirah wa madārisuhā*, Alessandria 1971, p. 305.

<sup>5)</sup> Cfr. V. Strika, *Note introduttive a un'estetica islamica: la miniatura persiana*, in *Rendiconti (Accademia Lincei)*, XXVIII, 1973.

<sup>6)</sup> Cfr. G. Marçais, *La question des images dans l'art musulman*, in *Byzantion*, VII, 1932, pp. 170-174.

<sup>7)</sup> Cfr. M. A. Dessus-Lamare, *Études sur « rawq », « riwāq » et leur equivalent termes de construction*, in *Actes du XXI Congrès des Orientalistes*, Paris 1949, pp. 330-331; Id., *Le mot bahw. Son sens primitif, son évolution, et le rôle qu'il joue dans l'architecture musulmane*, in *Actes XIX Congrès des Orientalistes*, Rome 1938, pp. 646-51.

<sup>8)</sup> Ad esempio: 'Ārif al-'Ārif, *Ta'rikh Qubbat aṣ-Ṣakhrah al-musharrafah wa'l-masğid al-Aqṣā al-mubārak*, Gerusalemme 1958, p. 184.

<sup>9)</sup> In taluni autori moderni quest'ultimo termine è usato per *ṣaḥn* (cfr. Aḥmad Fikrī, *op. cit.*, p. 312).

<sup>10)</sup> Cfr. V. Strika, *Note ...*, pp. 4, 6.

<sup>11)</sup> Cfr. Aḥmad Fikrī, *op. cit.*, pp. 96-99 (da Ibn Duqmāq).

<sup>12)</sup> Cfr. Ghāzī Rağab Muḥammad, *al-Masğid al-Aqṣā bi'l-ḥaram ash-sharīf bi-bayt al-muqaddas*, in *Sūmer*, 1972, pp. 133-152.

<sup>13)</sup> Cfr. V. Strika, *Aspetti aulici dell'arte omniade*, in *Rendiconti (Accademia Lincei)*, 7-12-1967; Id., *La grande moschea di Damasco e l'ideologia omniade*, in *Annali Ca' Foscari*, 1972, pp. 68-70.

<sup>14)</sup> Cfr. V. Strika, *Caratteri della moschea irachena delle origini al X secolo*, in *Rendiconti (Accademia Lincei)*, (in pubbl.).

<sup>15)</sup> Cfr. Aḥmad Fikrī, *op. cit.*, pp. 304-307.

- 16) Cfr. L. Oppenheim, ecc., *The Assyrian Dictionary*, II, Chicago 1968, pp. 333–35, 444, 494.
- 17) Cfr. M. A. Dessus-Lamare, *Études sur « rawq »* ..., p. 330.
- 18) Cfr. D. H. Mackenzie, *A concise Pahlavi Dictionary*, London 1971; B. Steingass, *Persian-English Dictionary*; S. Haim, *New Persian English Dictionary*; J. J. Desmaisons, *Dictionnaire Persan Français*, ecc. (cortese segnalazione del Prof. G. D'Erme).
- 19) Cfr. Ibn Manzūr, *Lisān al-'arab*, I, (ediz. Beirut 1955), pp. 469–470.
- 20) Cfr. M. A. Dessus-Lamare, *Études sur « rawq »* ..., p. 330.
- 21) Cfr. Aḥmad Fikrī, *op. cit.*, p. 312.
- 22) Nel dizionario del Lane il termine è definito: *a building, or structure, in the form of a camel hump (a ridged roof: so in the present day)*. Nel Dozy: *toit en dos d'âne, voûte en ogive* (p. 212).
- 23) Cfr. Dozy, I, p. 111. Lo stesso termine è usato nel Maghreb (Spagna) per « navata ». (cfr. M. A. Dessus-Lamare, *Le mot bahw* ..., p. 647).
- 24) Cfr. Ibn Ġubayr, *Riḥlah*, (traduz. C. Schiaparelli), Roma 1906, pp. 254–255.
- 25) Cfr. V. Strika, *Aspetti aulici* ..., 1967; Id., *La grande moschea di Damasco*, in *Annali di Ca' Foscari*, 1972, pp. 69–70.
- 26) Cfr. Ibn Manzūr, *Lisān al-'arab*, I, p. 260.
- 27) Cfr. Ghāzi Raġab Muḥammad, in *Sūmer*, 1972, p. 146.
- 28) Cfr. F. Gabrieli, *Corrélations entre littérature et art*, in *Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam*, Paris 1957, pp. 53–65.
- 29) Oltre ai lavori del Massignon (cfr. *Revue des Études islamiques*, 1952) e di J. Sauvaget (cfr. *Bull. des Études orientales*, 1972) si veda adesso: Ḥasan Kaleši, *Naistariji vakufski dokumenti u Jugoslaviji na arabskom jeziku*, Priština 1972, lavoro limitato ai *waqf* dell'attuale Jugoslavia, ma particolarmente indicativo sui risultati che si possono ottenere mediante lo studio dei rispettivi testi. Invecchiato, ma sempre buono il lavoro di: E. Clavel, *Le waqf ou habous*, Le Caire 1896.
- 30) Il testo fondamentale rimane quello di: E. Tyan, *Institutions du droit public musulman* (2 voll.), Paris 1954.
- 31) *Ibid.*, pp. 231 sgg.
- 32) Cfr. *Note sull'evoluzione della maestà califfale*, in *Annali Ist. Univ. Orient. di Napoli*, 1966, pp. 105–135.
- 33) Cfr. p. 4.
- 34) Su questo concetto si veda: D. Santillana, *Istituzioni di diritto musulmano malichita con riguardo anche al sistema sciafiita*, I, Roma 1925, p. 91.
- 35) Questo è avvenuto già alla fine del periodo ommiade, come dimostrano i recenti lavori di Grignaschi (cfr. M. Grignaschi, *Les « Res'ā'il » 'Aristāṭālisa'ilā 'l-Iskandar de Sālim Ahri 'l-'Alā et l'activité culturelle à l'époque omayyade*, in *Bull. d'Études Orientales*, 1965–66, pp. 1–83).
- 36) Cfr. F. Gabrieli, *cit.*, pp. 55–57.
- 37) Id., *Abū Nuwās, poeta 'abbāsīde*, in *Oriente Moderno*, 1953, p. 293; J. Horovitz, in *Der Islam*, I, 1910, pp. 385–388.
- 38) Cfr. *Diwān*, (ediz. Cairo 1891), p. 115; (ediz. Beirut 1913), pp. 138–139. La nostra traduzione è stata fatta dall'edizione di Beirut nel 1961, pp. 215–216. Al castello si accenna anche altrove, come nel *madīḥ* a p. 431 della stessa edizione.
- 39) Sul castello si veda: Ibn al-Ġauzī, *Manāqib*, pp. 15, 16, 19; Yāqūt, I, p. 108; Ibn al-Khaṭīb, I, p. 99; Miskawaihi (ediz. Margoliouth), I, p. 159; D. Sourdel, *Baghdād, capitale du nouvel empire 'abbāsīde*, in *Baghdād*, Leyden 1962, pp. 256–257; M. Canard, *Baghdād au IV siècle de l'Hégire*, *id.*, p. 271.
- 40) Cfr. J. M. Fiey, *Topography of al-Madā'in*, in *Sūmer*, 1967, pp. 3–38.
- 41) Sul Qaṣr Ḥasanī e la *Dār al-Khilāfah* si veda: Yāqūt, I, p. 807; Ibn al-Khaṭīb, I, pp. 99 sgg. (coi testi più dettagliati); Ibn al-Ġauzī, *Muntaẓam*, V, p. 144; *Ibid.*, VI, p. 53; Id., *Manāqib*, p. 15; at-Tanūkhī, *Niṣwār*, VIII, p. 15; Ibn Taghribirdī, III, p. 85.

<sup>42)</sup> Cfr. U. Monneret de Villard, *Introduzione allo studio dell'archeologia islamica*, Venezia 1966, p. 243.

<sup>43)</sup> Cfr. p. 4.

<sup>44)</sup> Cfr. Miskawaihi (ediz. Margoliouth), I, p. 159.

<sup>45)</sup> Può essere un riferimento alla *sūrah* di Sabā, quando i *ġinn* costruirono un castello nello Yemen (cfr. *sūrah*, XXXIV).

<sup>46)</sup> Lo *izr* è una specie di mantello femminile (cfr. Lane, p. 53; Kazimirski, p. 29).

<sup>47)</sup> Emergono in questo verso le qualità del califfo: risolutezza e religiosità, l'una al servizio dell'altra (cfr. p. 1).

<sup>48)</sup> Comincia con questo verso un quadretto descrittivo a parte, come di consueto nella poesia del tempo.

<sup>49)</sup> Cioè il califfo è ancora più audace del leone e ha agito con fermezza e risolutezza scuotendo anche i più pigri. Il tema del *ḥazm* è un luogo comune nel *madiḥ* 'abbāsīde dei tempi d'oro (cfr. Muḥammad Aḥmad Barāniq, *al-Barāmīkah fī zilāl al-Khulafā'*, Cairo (s.d.), p. 152.

GIORGIO VERCELLIN

## KOŠČEJ – QUŠČI

Il termine *Koščej* (con alcune varianti)<sup>1)</sup> compare nella letteratura in lingua russa, sempre che dello stesso termine si tratti, sia come nome proprio, sia come nome comune. Gli studiosi che finora si sono occupati del suo significato si sono rivolti principalmente a questo secondo aspetto del vocabolo, lasciando quindi in ombra una possibile derivazione puramente onomastica di esso. Non è certo questo il luogo per un esame approfondito di tutti i casi in cui il termine compare<sup>2)</sup>, nell'uno e nell'altro aspetto; riteniamo però interessante riprendere brevemente questi passi, che possono essere, per praticità, ricondotti a cinque gruppi:

a) *fiabe*. Il personaggio di *Koščej* nella fiabistica, sia russa, sia slava in genere, è già stato – per quanto non esaurientemente – studiato<sup>3)</sup>, per cui qui ci limitiamo a ricordare che esiste un personaggio chiamato *Koščej (Košč) Bessmertnyj*, il quale dà il titolo a un tipo di fiabe (nn. 156–157–158 della raccolta di Afanas'ev<sup>4)</sup>); esso compare anche, con lo stesso attributo di 'Immortale', nella fiaba n. 269 (intitolata alla *Carevna-Ljaguška*)<sup>5)</sup>. Nell'ultima variante fra quelle segnalate dall'indice tematico del Propp in cui tal nome occorre, manca l'epiteto di *Bessmertnyj*, e il personaggio viene caratterizzato come « un vecchio canuto [...] cui piaceva cacciare la sua mandria di cavalli nel campo dei contadini, danneggiando il seminato, e rovinando quasi tutto »<sup>6)</sup>. Si vedrà in seguito l'importanza di una simile caratterizzazione.

b) *byliny*. *Koščej* compare nella *bylina* di Ivan Godinovič e in quella di Mihajlo Potok. Nelle due varianti della prima riportate da Tihonravov e Miller<sup>7)</sup>, e nelle tre versioni della stessa raccolta intitolate a Potok<sup>8)</sup>, la sua funzione è più o meno la stessa. Nella prima variante della *bylina* di Ivan Godinovič siamo in presenza di un *Koščej* (o più esattamente *Koššej/Koššeiššo*) ancora caratterizzato quale *Bessmertnyj*, e che, come nelle fiabe, 'vola' (versi 74, 88, e 136: *priletal Koššeiššo Bessmertnyj*) e si comporta da predone. Nella seconda versione citata di questa stessa *bylina* appaiono alcune differenze: *Koščej* ha perso (o non ha ancora acquistato?) l'attributo di *Bessmertnyj*, viene invece chiamato *Koščej car' Trape-tovič*<sup>9)</sup>, e non risulta avere la facoltà di volare; è un rivale momentaneamente fortunato di Ivan Godinovič, cui tenta di rapire la moglie. Questo *Koščej (Kaščej)*

è in pratica lo stesso che compare nelle tre varianti della *bylina* di Mihajlo Potok, chiamato, in questo caso, *car' Koščej Zolotoj Ordy*<sup>10)</sup>, come un ricordo di una sua origine turco-mongolica.

c) *Slovo o polku Igoreve*. I passi in cui il termine occorre, come nome comune e come aggettivo, nello *Slovo*, sono ben noti<sup>11)</sup>, per cui qui ci limitiamo a segnalare che esso compare sempre come *Koščej*. La forma *Kaščej* è registrata solo: 1) nella traduzione russa della prima edizione a stampa, p. 22 (quando il testo 'originale' ha *kouieao*)<sup>12)</sup>; 2) in una nota del manoscritto cartaceo del Malinovskij<sup>13)</sup>; e 3) come variante, una volta nel testo dell'Archivio Belosel'skih-Belozerskih nell'edizione di Il'inskij, e due volte nel testo dell'Archivio di Voroncov<sup>14)</sup>. Per quanto riguarda il significato di *Koščej* nello *Slovo*, esso è generalmente inteso come « *plen-nik, rab, sluga* »<sup>15)</sup>.

d) *Letopisi*. I numerosi passi in cui il termine *Koščej*, e l'aggettivo da esso derivato, compaiono nelle *Letopisi* sono raccolti dallo Sreznevskij, e ripresi, con aggiunte, dal Vinogradov, a cui rimandiamo<sup>16)</sup>.

e) *Fonti storiche*. Sotto questa denominazione vogliamo comprendere qui due notizie: 1) l'indicazione del Tupikov<sup>17)</sup> secondo cui un *Koščej* era un servo (*čelovek*) del Gran Principato di Mosca verso il 1549, mentre un *Košče* era un contadino (*krestjanin*) registrato nel 1582; 2) la seconda notizia è riportata in una *gramota* novgorodiana su corteccia di betulla della prima metà del '400. V'è scritto: « Supplica di *Koščej* e dei mezzadri: chi ha cavalli, li ha malandati, e altri non ne hanno (affatto). Perché, signore, non ne fornisci ai contadini? E la segala, signore, mi ordini di trebbiarla? Che disposizioni dai? »<sup>18)</sup>. L'editore annota: « si può supporre che il *koščej* di Novgorod, autore della *gramota*, sia un amministratore (*ključik*) »<sup>19)</sup>: come dire un personaggio importante, un notevole?

Un certo qual 'potere' resterebbe, cioè, stando a e2), al nostro *Koščej* anche dopo la sedentarizzazione, a ricordo dei tempi in cui egli era uno zar dell'Orda d'Oro. Certo è che questo 'ricordo' sembra persistere anche nelle fiabe, se è vero che in alcune di esse si parla di *Koščej* come di un potente – almeno – fattore (*hozjain*), e anche signore di un castello, e addirittura di un intero regno<sup>20)</sup>. Se questa accezione è plausibile, avremmo perciò un *Koščej* che, nella fase iniziale, di cui rimane traccia nelle *byliny* e in una variante secondaria delle fiabe, è un nobile, uno zar amante della caccia e delle razzie, rapitor di donne. Successivamente, in terra russa, questo personaggio si è sedentarizzato, forse umiliato, e tracce del passaggio le forniscono la *gramota*, e ancora le fiabe. Ma parallelamente a questo *Koščej* appare o riaffiora intanto quello più celebre, l'« Immortale » che vola, il Rapitore per eccellenza. Restano cioè i tratti che lo contraddistinguevano nel primo periodo, forse notevolmente demonizzati (se pur non avevamo piuttosto, nelle *byliny*, l'evermerizzazione di un mito). E nasce così, fondendosi magari con altri eventuali prototipi, il *Koščej Bessmertnyj* della versione favolistica definitiva. Rimane tuttavia da risolvere il problema dell'apparente contraddizione tra il 'notabile' e il 'servo'.



Scorse rapidamente le fonti russe in cui compare *Koščej*, vediamo ora le spiegazioni etimologiche per esso. Tralasciamo, alla luce di quanto appena detto, sia quelle che, con facile operazione, lo riallacciano a *kost* = osso<sup>21)</sup>, sia quelle che si richiamano a *kastit*<sup>22)</sup> o anche a *koščunit*<sup>23)</sup>, e ci rivolgiamo decisamente alle lingue turche, da cui « la parola *Koščej* [sic] evidentemente è presa a prestito »<sup>24)</sup>. Questa infatti, è l'ipotesi di partenza.

Già nel 1890, il Kallaš<sup>25)</sup> citava a questo proposito una notizia del Nalivkin<sup>26)</sup> sulla presenza, nell'*oblast'* del Syr Darja, di uno speciale tipo di lavoratori non meglio identificati e chiamati *koščī*, termine là ricollegato alla « parola ' *koš* ' nel significato di ' aratro aggiogato ', il quale ultimo deriva dalla più ampia accezione di questa parola: ' paio ' ». Questa etimologia, benché già all'epoca fosse stata criticata dal Melioranskij, sulla base della considerazione che i turchi, nomadi, con cui erano stati in rapporto i russi, non utilizzavano l'aratro<sup>27)</sup>, è stata sostanzialmente ripresa ancora di recente dal Menges, che ricollega appunto il nostro termine al « turco *qoş-čy* ... kazako *qoşšu* (*qoş-ču*; *qoşčy*) ... ' lavoratore che conduce i cavalli carichi e si occupa di essi ' ; cfr. anche l'uzbeco *qoščy*, *quščy* ' aratore, contadino, burino ', nome d'agente da *qoş*; uiguro, *ciagataj*, lingue orientali del Turkestan, taranci, kirghiso, tataro di Crimea, teleuto, šors, hakaš, ... ' insieme, ad una, a due a due (di un gruppo appaiato di animali da soma), tiro, muta ' ; *ciagataj*, taranci ' aratro, campo, esercito ' ; lingue orientali del Turkestan, tataro settentrionale: ' basto su animali da soma, ciuffo di pelame ' »<sup>28)</sup>.

Analizzando il significato di *Koščej*, il Menges afferma: « avendo presente una società nomade non agricola, a noi conviene partire da una accezione identica o molto vicina a quella che dà il Radlov<sup>29)</sup> per la lingua kazaka [cioè ' lavoratore che conduce i cavalli e si occupa di essi ']. Successivamente, su terreno russo, e anche all'interno delle tribù turche, che divennero sedentarie, *qoščy/koščī* acquista quel significato che ha presso le tribù turche agricole, di ' aratore, agricoltore ', come appare dalle *byliny* (fiabe) di *Koščej Bessmertnyj*. È molto probabile che *koščī* fosse un soprannome e una denominazione umiliante presso i *polovcy* (qualcosa del genere di ' brigante a cavallo ', ' lavoratore a cavallo ') ... »<sup>30)</sup>. Un'obiezione sorge spontanea alla lettura dell'ipotesi del Menges: è possibile supporre che si sia avuto uno sviluppo autonomo, parallelo, e pressoché identico, dei significati della parola nella lingua originaria (turco) e nella lingua in cui è stata presa a prestito (russo)? Noi personalmente non lo crediamo.

Già più preciso era il Melioranskij, il quale notava come « uno dei più antichi significati [della parola *koš* in turco] fosse ' corteo nomade ' [*kočevoj poezd*], cioè ' schiera di animali da soma carichi, di carri, e di uomini a essi collegati '. Da qui il significato iniziale del termine *koščej* ... sarà ' collegato a tale corteo, riferito a tale convoglio ', ecc. Il carico e lo scarico degli animali da soma, l'uscita con essi, il togliere e il mettere le tende erano affidati, presso i turchi, principalmente alle

donne e agli schiavi... Seguendo l'esempio dei turchi, anche i russi cominciarono a chiamare i propri schiavi, prigionieri di origine turca, *koščej*... Successivamente i russi chiamarono *koščej* anche i turchi e relativi principotti ... che divennero loro vassalli o, per così dire, confederati minori... »<sup>31</sup>).

Praticamente in questa stessa direzione si è mosso il Popov, nel suo *Kypčaki i Rus'*: « *Koščej*: parola turca derivata dalla radice *koš*, che significa ' servo nella strada ', ' servo nella carovana ', ' appartenente al convoglio '. Nella Russia meridionale era usato appunto in questa accezione, principalmente (*sedel'niki i koščej, sedlo koščeevo*, ecc.) ... Anche in russo questa parola è adoperata, evidentemente, in un altro significato, valendo essa ora esattamente ' schiavo ' ... o ' servitore ', ' servo ' ...anche se si intendeva forse per lo più lo schiavo con una speciale destinazione, cioè ' cavaliere ', ' di un carro ', o ' di un convoglio ' »<sup>32</sup>).

Tornando recentemente su questa etimologia, il Popov afferma che « il principale (tra i valori del turco *qošči*) era ' guerriero con un cavallo (di scorta), munito di briglie, sul quale venivano caricati i prigionieri illustri e il bottino più prezioso '... Tuttavia sul suolo russo, tra la popolazione sedentaria dedita all'agricoltura, la parola *koščej* prese anche un altro significato, al primo collegato, e che si manifesta nella frase « *byla y čaga po nogate, a koščej po rezane* »: significato che è facile ricavare dai corrispondenti dati lessicali delle popolazioni turche sedentarie (per es. gli Uzbeki), e i loro vicini (i Tagichi): qui *koščī* significa ' aratore che possiede una pariglia (*koš*) di animali '. Infine la parola *koščej* era usata nella Russia pre-mongola con il valore di ' scudiero ', ' servitorello ' (così come in ambito turco) »<sup>33</sup>).

Avendo in mente appunto quest'ultimo significato di ' adolescente ' ' giovane ', ' figlio più giovane di un principe ', ' prigioniero ', ' schiavo ', il Vasmer<sup>34</sup>, il Berneker<sup>35</sup> e altri<sup>36</sup> ricollegano « l'antico russo *koščej, koščij*... attraverso il turco *koščī* ' schiavo ' (*nevolnik*) a *koš* ' campo ', ' accampamento ' » (Vasmer).

Vogliamo ancora aggiungere un'ulteriore etimologia proposta: V. P. Anikin ricollega *Koščej* a *koš* « con ciò intendendo ' più vecchio ', ' più importante della famiglia ' »<sup>37</sup>), cioè praticamente *ataman*. Se il Novikov rifiuta questa interpretazione per ragioni di tematica fiabistica<sup>38</sup>), più pertinentemente da un punto di vista filologico, il Popov, invece, fa derivare questo « russo *koš, koševoj (ataman)* » da un *koš* « ' campo ', ' esercito ', ' convoglio ' », che è parallelo al *qoš* « ' coppia ', ' pariglia ' »<sup>39</sup>).

\* \* \*

Tra tutte le ipotesi qui rapidamente esposte, l'etimologia proposta dal Popov su *Étimologija*<sup>40</sup>) ci sembra quella che maggiormente soddisfa le caratteristiche del *Koščej* che abbiamo visto delinearci più sopra.

Tuttavia, se l'essere uno scudiero o un guerriero a cavallo con il compito di trasportare il bottino più prezioso possono anche costituire le ultime tracce di distinzione di uno zar divenuto vassallo (o, viceversa, l'anello per trasformare il ' brigante

a cavallo ' in potente re nemico), ci pare che questa interpretazione trascuri di rilevare i tratti che portano il nostro Eroe originario a rivestirsi di quei valori demoniaci del volo e del rapimento che il mostro russo ha nelle fiabe e nelle *byliny*.

Si tratta cioè, secondo noi, di soffermarci un momento su questo aspetto di *Koščej*, che già ci aveva fatto « suggerire un'etimologia singolarmente *facilior* che proprio per questo, forse, non era mai stata presa in considerazione »<sup>41)</sup>. Quando scrivevamo queste righe, ci riferivamo a una variante (*Košč*) riportata nella fiaba 156 della raccolta di Afanas'ev<sup>42)</sup>, e la avvicinavamo al « paleoturco *quš* (turco *Kuš*) [che] significa notoriamente e semplicemente 'uccello' »<sup>43)</sup>. Senonché c'è ben di più. Se, come appare evidente, « dal punto di vista della forma, ... il suffisso turco 'čy-či' ... viene sistematicamente tradotto in russo con 'čej' »<sup>44)</sup>, avremmo un *koščej* < *qoš-čy/quš-čy/quš-či*. Ed ecco che cosa dice Rašid ol-Din<sup>45)</sup> sull'attività dei *qušči* (procacciatori di falconi da preda dell'età mongola ilkhanide) prima che la riforma di Ġāzān Xān (1295-1304) limitasse le loro possibilità di movimento: « In precedenza *qušči* e *pārsči* catturavano animali da preda nelle [varie] province. Era stabilito dove e in quale località [precisa] dovessero recarsi ogni anno a cacciare, e [era anche previsto] che, qualsiasi cosa prendessero, avessero l'obbligo di portarla qui e consegnarla [a corte], in pieno accordo con i loro capi. In ogni regione erano loro destinate somme di denaro a titolo di indennità di missione, foraggio ed equipaggiamento personale, e il tutto, anno dopo anno, nella moneta più vantaggiosa. Al momento della riscossione, poi, integravano tutto questo a suon di violenze e estorsioni, e riportavano solamente a dorso d'asino o di mulo un numero insignificante di animali da preda. Lungo il tragitto, ad ogni città, stazione di posta, tappa o villaggio cui arrivassero, si impossessavano di molte bestie da soma: su alcune cavalcavano essi stessi, su altre caricavano i loro effetti personali, e [le rimanenti] le davano ai compagni di viaggio. [Non solo], ma la maggior parte degli animali da preda che catturavano la distribuivano ad amici, conoscenti, e talvolta anche a sconosciuti. Per due o tre uccelli da preda o piccole pantere arraffavano alla provincia [in cui stavano cacciando], come ricompensa [in danaro] e generi [in natura], il doppio o triplo di quanto avrebbero dovuto. Estorcevano lungo la strada quanto serviva all'asino, le provviste [per loro] e il cibo per gli animali da preda: quello che con la prepotenza e la forza riuscivano a procacciarsi da villaggi e da viandanti era oltre ogni dire. Il conteggio delle competenze loro spettanti per gli animali catturati se lo facevano da soli, senza stare a specificare né le caratteristiche delle bestie, né il numero, né la rispondenza a quanto richiesto. In conseguenza di questo stato di cose, facevano arrivare [ai centri di raccolta] solo pochissimi animali da preda e piccole pantere, e non registravano neppure quanti ne possedessero. In ogni provincia poi, chiunque avesse catturato nella campagna un animale da preda, o lo avesse comperato, e volesse di conseguenza ottenere un diploma reale che lo dichiarasse possessore di animali da preda o esente da tributi, come dire una licenza di violentare, razzare, e portar via vesti e provviste a profusione, lo riceveva [senza difficoltà]. Ogni anno arrivava qualcuno e, per due o tre animali che portava,

ottenneva quel diploma in cui si affermava che era possessore di animali da preda, ed era stabilito ciò cui aveva, per così dire, diritto in approvvigionamento e vesti: [poi] se ne tornavano a casa. Chi è l'uomo che non si sceglierebbe un mestiere del genere?

Anno dopo anno questo sistema si rafforzava: per cento persone che uno di questi tipi proteggeva, ne erano vessate mille.

I *qušči* e i loro capi che servivano nell'accampamento reale avevano la custodia degli uccelli da preda, e ne facevano volare alcuni anche alla presenza del re. Vi erano tra di loro principi e notabili delle tribù, e, ai loro ordini, palafrenieri, mulattieri, guidatori di cammelli, e contadini dei villaggi.

Ognuno di loro, legatesi un po' di piume alla cintura e ficcatovi insieme una pertica di ferro per uccelli, assestava a ogni malcapitato, come prima cosa, alcuni colpi in testa con quella pertica, e solo dopo gli parlava, e gli portava via cappello e turbante. Alcuni dicevano: « Non è [previsto] dal codice mongolo che il primo venuto si cucia sul cappello una piuma », e con qualche scusa gli rubavano il cappello. Altri poi facevano tutto quello che loro garbava, senza nemmeno un pretesto.

Chiunque passasse vicino alla tenda o all'abitazione dei custodi degli animali da preda, se la vedeva brutta. Ma se nei dintorni del villaggio dove si trovavano *quš* (uccelli da preda) e *qušči* fosse capitato un carovaniere, un personaggio importante o qualcuno del genere, allora era una vera e propria rapina. Ad ogni villaggio cui arrivavano, si prendevano, come cibo per sé e come provviste per gli animali da preda che avevano, una gallina e una pecora per uno, e per i quadrupedi [si impossessavano] di paglia e orzo. Al momento di trasferirsi ai pascoli estivi o a quelli invernali, non si accontentavano di tanto, e nelle campagne sottraevano ai capi [delle regioni disseminate] lungo la strada, oltre a vestiti e viveri, pecore, farina, orzo e tutto ciò che gli serviva, [poi] cavalcando gli asini di quella [povera] gente, se ne andavano alle loro yurte. Impossessandosi di molti muli e rivendendoli poi, guadagnavano forti somme di denaro, [ma], se ne trovavano qualcuno di loro gusto, lo tenevano per sé. Ogni persona che incontravano per via la depredevano, e per diffondere [ancor più] la loro fama, e farsi temere dalla gente, con una qualche scusa tagliavano la barba a questo o a quel notabile di provincia. Dovunque ci fosse una testa calda [eri sicuro che] si cacciava sotto la loro protezione, e ogni questione che a torto o a ragione costui avesse con i giudici o i dottori o i contadini, se la risolveva a bastonate con il loro aiuto. E se talvolta un governatore o un giudice chiedeva conto [di tanti misfatti] a un loro palafreniere, di notte rompevano le ali agli uccelli da preda affermando che, durante una rissa, quelli avevano anche ferito gli animali, e si fornivano testimonianza l'un l'altro, sicuri che, sentito che vi era stata la tal rissa, durante la quale erano state strappate le piume agli uccelli, i sovrani sarebbero andati su tutte le furie. Si inventavano migliaia di pretesti a danno dei governatori e dei giudici, e dei loro sostituti, [dicendo]: « Avevamo dichiarato riserva di caccia il tal luogo; la gente però continuava a cacciare e a transitare, e gli uccelli volavano via ». Se infatti qualcuno fosse passato da vicino

o da lontano, per quella [cosiddetta riserva], senza profferir motto, a mo' di pedaggio, gli portavano via il cavallo, le vesti, e il denaro che possedeva, e solo con mille sforzi il poveraccio salvava la pelle. E tanti altri aneddoti su questo costume ci sarebbero da dire, ma non la si finirebbe più ».

Insomma, esattamente i *koščej/quščī* che ci saremmo aspettati come prototipo del nostro 'brigante a cavallo' <sup>46)</sup>. L'unico problema potrebbe essere, semmai, quello di spiegare non tanto perché un raziatore del genere <sup>47)</sup> in terra russa sia non solo un mongolo dell'Orda d'oro, ma addirittura un suo zar, quanto l'antichità, premongolicità, del prestito.

\* \* \*

La 'categoria' degli *approvigionatori di uccelli per la caccia reale* dovette avere grande importanza, se, sempre secondo la testimonianza di Rašid ol-Din, Ġāzān Xān ne riformò le strutture, senza neppure porsi il problema di eliminarla, malgrado i danni che essi, con le loro razzie e angherie, arrecavano alle province. Costume tenace in Asia centrale, se ancora nell'Ottocento viaggiatori inglesi notavano che "all who live in the country indulge in it [la caccia], especially with falcons, wich are here trained in large quantity for this purpose, as well as other birds of prey of all kinds" <sup>48)</sup>, o che "the Kirghiz are deeply versed in falconry, and have diverse birds for various prey: hawks for cranes, for plovers, and for hares" <sup>49)</sup>.

Non sembra possibile, né è questo il luogo per tentarlo, determinare quando abbia fatto la sua comparsa tra le popolazioni turche la figura del *quščī*. Dobbiamo tuttavia supporre che essa sia molto antica, se coincide, per esempio, con una delle 92 suddivisioni del popolo uzbeko <sup>50)</sup>. E questa 'categoria', i cui confini con la tribù sono molto labili <sup>51)</sup>, ha anche una notevole importanza gerarchica all'interno della nobiltà mongola, evidenziata più che a sufficienza da questo passo di uno storico del XVII secolo: « Alle persone di chiaro e solare discernimento ... non è ascoso che il posto più importante alla sinistra del felice *xān* è quello dei *nākeb* (gli anziani) ... Il rispetto verso questa classe si spinge a tal punto che ogni principe, compreso lo stesso *qa'alqe* del *xān*, cioè il principe ereditario e successore del re, siede più in basso. Dopo di loro, si trovano successivamente il *qārt* (gruppo degli anziani) dei *durmān*, il *qārt* dei *qoščī* [sic] e il *qārt* dei *nāymān*; dopo vengono i *qon-grāt*, dietro a loro è il grande *atāliq* e sotto stanno gli *uġlān*. Contigui sono successivamente i posti delle *nānā* (esattamente 'le nonne') dei *durmān*, dei *quščī* e dei *nāymān* » <sup>52)</sup>. Senonché l'importanza della 'categoria' non viene meno neppure nel secolo scorso, raggiungendo anzi "the last and highest court dignity (...) of *Kush-beghi*, or *Vizir*, who is one degree higher than the *Inak*... The functions of this charge are multifarious; in affairs of Government, the *Kush-beghi* is the first person after the Amir; he is the holder of his seal; he is entrusted with collecting the customs of the export as well as of the import trade. The nomination of the officers for collecting these duties depends entirely on him... It is likewise his duty to see that

none of the goods are sold before having been cleared in the custom-house... ” 53).

Come sia avvenuta la promozione del *quš-begi*, di cui parlava già lo storico Maḥmud ebn Amir Vali 54), fino a giungere al grado e all'importanza registrata dal viaggiatore russo nella Bukhara ottocentesca, non è un problema che ci possa occupare in questa sede, come non possiamo neppure esaminare la questione relativa all'appartenenza, tra gli altri 55), del famoso collaboratore di Ulug-beg, quel Alā ol-Din 'Alī ebn Moḥammad Qušči che era, anche, suo amico personale, alla categoria dei 'sokol'niki' piuttosto che alla 'tribù' dei *Kušči/qušču* 56).

Nostro interesse era qui cercare di proporre un'etimologia che soddisfacesse le caratteristiche del Rapitore della fiabistica slava, molto simile a quelle delle *byliny*, il quale può ben essere stato chiamato, a un certo punto, con il nome di un altro predone-brigante, poi degradato a servo, che si direbbe direttamente uscito dal seno di quei ben concreti razziatori della terra russa che erano i mongoli. Sempre che fonti più antiche (ma la questione dell'autenticità dello Slovo 57) non è ancora risolta) non facessero supporre prestiti turchi precedenti, assolutamente plausibili, peraltro, date le profonde intimità del rapporto tra la categoria in esame e l'*humus* etnico turco.

Se l'ipotesi proposta ci permette di individuare un prototipo concreto del Rapitore Immortale delle fiabe slave, rimane comunque aperto il campo per una analisi delle tematiche che ruotano intorno a esso, e che, è ovvio, sono rintracciabili anche in fonti apparentemente lontane fra loro. Si veda per esempio come già nel 1899 il Potanin ricollegasse un episodio della *bylina* di Ivan Godinovič, di cui è protagonista appunto *Koščej*, a una fiaba, chiamata da Afanas'ev della 'Finta malattia' 58).

Elemento unificatore, che meriterebbe da solo uno studio, è il lancio di una freccia verso l'alto. Nella *bylina* la freccia ritorna indietro, uccidendo l'arciere stesso: cioè la *bylina* conserva un fatto archetipale (motivo del boomerang) caratteristico di un contesto particolarmente sviscerato dal Gasparini 59). È viceversa la fiaba, dove pure il motivo del boomerang è stato reinterpretato in una banale ordalia, o addirittura 'affidamento alla Provvidenza' 60), che ci conserva chiarissime indicazioni matriarcali (motivo di Meleagro). Nell'opera di reperimento degli arcaismi, insomma, non esistono fonti da privilegiare a priori, in blocco.

1) Se ne veda un elenco nell'*art.* del Novikov *cit.* alla nota 3, pp. 149-150; altre saranno segnalate durante l'esame dei passi.

2) Tralasciamo di studiare le denominazioni geografiche in cui il nostro termine occorre sotto forma di 'toponimo', elencate peraltro in V. L. Vinogradov, *Slovar'-spravočnik 'Slova o Polku Igoreve'*, vyp. 3: *Korabl'-Nynešnij*, Leningrad, 1969, s.v. *Koščeev-Koščiev*, pp. 15-16. Per un esame di toponimi simili in altra area geografica, cfr. l'*art.* di Guseinzadè *cit.* alla nota 51.

3) Cfr. N. V. Novikov, *O specifike obraza v vostočnoslavjanskoj skazke (Kaščej Bessmer-*

tnyj), in *Russkij Fol'klor, X— Specifika fol'klornyh žanrov*, Moskva—Leningrad, 1966, pp. 149–175, e G. Vercellin, *Sull'eventuale prototipo iranico del russo Koščej*, in *Gururajamañjarikā, Studi in onore di G. Tucci*, Napoli, 1974, pp. 321–333.

4) A. N. Afanas'ev, *Narodnye russkie skazki v treh tomah. Podgotovka teksta... primečanja V. Ja. Proppa*, Moskva, 1957, vol. I, pp. 358–375.

5) Afanas'ev, *op. cit.*, vol. II, p. 336.

6) Afanas'ev, *op. cit.*, vol. I, p. 486, come variante alla favola n. 124 intitolata a «Korolevič i ego djad'ka».

7) N. S. Tihonravov—V. O. Miller, *Russkija byliny staroj i novoj zapisi*, Moskva, 1894, reprint 1970, pt. II, pp. 153–163. Si noti che le due varianti della *bylina* di Ivan Godinovič recano là i numeri 42 e 43, mentre la seguente — intitolata a Čurila Plenkovič — ha il numero 45: manca cioè il numero d'ordine 44.

8) Tihonravov—Miller, *op. cit.*, pt. I, pp. 25–46.

9) Su alcuni possibili paralleli 'orientali' del termine Trapetovič, si veda I. N. Potanin, *Vostočnye motivy v srednevekovom épose*, Moskva, 1899, p. 690.

10) Con varianti *Koščej Zalatoj Ardy* e *Koščej Zlatoi Ordj*.

11) Li si veda in Vinogradov, *op. e loc. cit.*

12) Riprodotto in L. A. Dimitriev, *Istoria pervogo izdanija 'Slova o polku Igoreve'*, Moskva, 1960, p. 106.

13) Cfr. Dimitriev, *op. cit.*, p. 180.

14) *Id.*, pp. 344, 345, 346.

15) Oltre al Vinogradov, *op. e loc. cit.*, vedi anche T. Cizevska, *Glossary of the Igor' tale*, The Hague, 1966, p. 184 s.v. *koščii*, e *Cantare delle gesta di Igor*, ...commento di R. Poggioli, Torino, 1954, p. 227.

16) I. I. Sreznevskij, *Materialy dlja slovarja drevnerusskogo jazyka*, S. Peterburg, 1893–1912, col. 1397, s.v. *Koščej*, e Vinogradov, *op. e loc. cit.*

17) N. M. Tupikov, *Slovar' drevnerusskikh ličnyh sobstvennyh imen*, Sankt Peterburg, 1903 p. 205, riportato dal Vinogradov, *op. e loc. cit.*

18) A. V. Arcihovskij—V. I. Borkovskij, *Novgorodskie gramoty na bereste (iz raskopok 1956–1957 gg.)*, Moskva, 1963, gram. 242, pp. 64–65.

19) *Id.*, p. 65.

20) Novikov, *art. cit.*, p. 172.

21) Cfr. per es. E. Berneker, *Slavisches Etymologisches Wörterbuch*, I band, A–L, Heidelberg, 1924, pp. 583 s.v. *kost'*, e F. Miklosich, *Etymologisches Wörterbuch der Slavischen Sprachen*, Wien, 1886, pp. 133 e sg. (riprendiamo dal Vasmer, *op. cit.* alla nota 34). Per l'Afanas'ev, il quale però non aveva problemi etimologici, la «scheletricità» di Koščej andava riconnessa al gelo invernale pietrificante: cfr. A. N. Afanas'ev, *Poetičeskie Vozzrenija Slavjan na prirodu*, Moskva, 1868 — reprint Mouton 1969 — pp. 594–604.

22) Sobolevskij, in *Žurnal Ministerstva Narodnago Prosveščeniija*, Sankt Peterburg, sett. 1886, p. 152 (riprendiamo dal Vasmer, *op. cit.* alla nota 34).

23) A. I. Longinov, *Istoričeskoe issledovanie skazaniija o pohode kniazja Igorja*, 1892, p. 81 e sg. (riprendiamo dal Melioranskij, *art. cit.*, alla nota 27).

24) Novikov, *op. cit.*, p. 150.

25) Kallaš, nel vol. XXIII dei *Russkie Filologičeskie Vestniki za 1890 g.*, pp. 112–113 (riprendiamo dal Melioranskij, *art. cit.* alla nota 27).

26) V. Nalivkin, *Opyt'' statističeskago očerka kišlaka Nanai*, in *Opyt'' Syr''—Dar'inskago . . . . Statističeskago Komiteta za 1887–1888*, p. 23 (riprendiamo dal Melioranskij, *art. cit.* alla nota 27).

27) P. Melioranskij, *Tureckie elementy v jazyke 'Slova o polku Ugoreve'*, in *Izvestija Otdelenija Russkago jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii Nauk*, vol. VIII, 1902, pt. II, pp. 290–291.

- 28) K. H. Menges, *The oriental elements in the vocabulary of the oldest Russian Epos. The Igor' Tale*, New York, 1951, pp. 35–36, (riprendiamo dal Vinogradov, *op. cit.*, *loc. cit.*).
- 29) V. V. Radlov, *Opyt slovarja tjurkskih narečij*, t. I–IV, Sankt Peterburg, 1893–1911.
- 30) Menges, *op. e loc. cit.*
- 31) Melioranskij, *art. cit.*, pp. 290–291.
- 32) A. I. Popov, *Kypčaki i Rus'*, in *Učennye zapiski LGU, Serija istoričeskikh nauk*, vyp. XIV, n. 113, 1949, pp. 115–116 (riprendiamo dal Vinogradov, *op. e loc. cit.*).
- 33) A. I. Popov, *O vozmožnostjah soveršenstvovanija priemov étimologičeskogo issledovanija*, in *Étimologija 1967*, Moskva, 1969, p. 127.
- 34) M. Fasmer [Vasmer], *Étimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, tom. II, Moskva, 1967, p. 362.
- 35) Berkener, *op. cit.*, pp. 585–586, s.v. *koš*.
- 36) Segnaliamo qui che a questo significato si richiama anche lo Jakobson quando, parlando dell'Immortale delle fiabe, dice: «the name of the chained and imprisoned demon *koščej* signified, in Old Russian as did its turkic prototype *koščī*, simply prisoner» (R. Jakobson, *On russian fairy tales*, raccolto nei *Selected writings IV: Slavic epic studies*, 1966, Paris, p. 99). È veramente singolare che il grande studioso si sia basato su un elemento così secondario del mostro delle favole (il suo imprigionamento), trascurando altri caratteri ben più significativi. Si veda anche, questa volta sul *Koščej* dello *Slovo*, a p. 201 del *vol. cit.* dei *Selected writings*, il passo dell'art. *L'authenticité du Slovo*.
- 37) V. P. Anikin, *Russkaja narodnaja skazka*, Moskva, 1959, *cit.* dal Novikov, *art. cit.*, p. 173.
- 38) Novikov, *art. e loc. cit.*
- 39) Popov, *O vozmožnostjah ... cit.*, *loc. cit.*
- 40) *Ibidem*.
- 41) Vercellin, *art. cit.*, p. 326.
- 42) Vedi nota 4.
- 43) Vercellin, *art. e loc. cit.*
- 44) Melioranskij, *art. cit.*, p. 292.
- 45) Rašid ol-Din Fažlollāh, *Tārix-e mobārak-e Ġāzāni, Dāstān-e Ġāzān-xān, herausgegeben... von K. Jahn*, Gibb Memorial, New Series, XIV, London, 1940, pp. 341–345. Una traduzione russa di A. K. Arends in Rašid-ad-Din *Sbornik letopisej, tom III*, Moskva-Leningrad, 1946, pp. 303–306. Il passo sui *quščī* alle pp. 517–519 del volume di H. H. Howorth, *History of the Mongols from the 9th to the 19th century, pt. III. The Mongols of Persia*, London, 1888, è in pratica un sunto del passo di Rašid ol-Din che qui riportiamo.
- 46) Su *quščī* cfr. anche G. Doerfer, *Türkische und Mongolische Elemente in Neupersischen... band III: Türkische Elemente in Neupersischen*, Wiesbaden, 1967, pp. 548–549, s.v. 1564: *quščī*.
- 47) Si noti che questo accostamento tra *koščej* e i *quščī* (signori di uccelli) non esclude assolutamente, ma anzi lo rafforza, il nostro parallelo tematico tra l'Immortale e la Fenice/Simorgh (re degli uccelli), su cui cfr. Vercellin, *art. cit.* Infatti, se compito dei *quščī* è quello di catturare uccelli, tra le caratteristiche della Fenice (= *moğreb*) compare la stessa 'funzione'. Una denominazione ideale, dunque, quella di *quščī*, sia per il brigante a cavallo della contingenza storica, sia, contemporaneamente, per l'eventuale prototipo mitologico (cavallo alato) locale.
- 48) E. Schuyler, *Turkistan, notes of a journey in Russian Turkistan, Khokand, Bukhara and Kuldja*, vol. I, London, 1876, p. 128.
- 49) S. Graham, *Through Russian Central Asia*, London, 1916, p. 200.
- 50) Cfr. V. V. Bartol'd, *Ceremonial pri dvore uzbeckih hanov v XVII veke*, raccolto in *Sočinenija, II, pt. 2, Raboty po otdel'nym problemam istorii Srednej Azii*, Moskva, 1964, p. 394, nota 21. I *quščī* non appaiono invece nell'elenco delle 97 'branches' uzbeche elencate dal Khanikoff (cfr. infra nota 53) alle pp. 74–76.



51) Più indirizzato verso l'aspetto 'tribale' dei *qušči* è lo studio di A. Gusejnzadè, *Kéti-mologii toponima Kušču*, in *Sovietskaja Tjurkologija*, n. 6, 1971, pp. 89-95.

52) Mahmud ebn Amir Vali, *Bahr ol-asrār fi manāqeb ol-axiyār*, edito e tradotto da Bartol'd nell'art. *Ceremonial... cit.*, pp. 390 e 394.

53) Khanikoff, *Bokhara: its Amir and its people, translated from the russian... by ... C. A. De Bode*, London, 1945, pp. 242-243. Si noti anche che, sempre secondo la testimonianza del Khanikoff, a Bukhara esistevano un caravanserraglio di pietra chiamato Sarai Kush-beghi (p. 110) e una moschea che « was erected by the Hakim Kush-beghi » (p. 121).

54) Mahmud ebn Amir Vali, *op. cit.*, p. 391 e 396. Interessante a questo proposito come lo stesso Bartol'd interpreti (inesattezza d'altronde rilevata già dai curatori delle *Sočinenija*: cfr. la stessa nota indicata *infra*) il titolo *quš biki* come *koš-begi* (con *o* e non *u*, cioè), spiegandolo quindi come 'principe del quartier generale (reale)' o 'principe dell'accampamento (reale)' (p. 396, nota 33), e dando così l'esempio di una svista 'orientalistica' analoga a quella che è secondo noi la svista dei sostenitori di un *Koščej* derivante da *qoš*, campo.

55) Per un elenco di personaggi con il titolo *qušči/qušču* cfr. Gusejnzadè, *art. cit.*, p. 92.

56) Un elemento a favore dell'interpretazione bartol'diana del nome *qušči* come 'falconer' (V. V. Barthold, *Four studies on the history of Central Asia, translated from the russian by V. and T. Minorsky*; vol. II: *Ulugh Beg*, Leiden, 1963, p. 131) può essere visto nella notizia riportata dal Rieu (C. Rieu, *Catalogue of the Persian Manuscripts in the British Museum*, vol. II, London, 1881, p. 456, Add. 16.742) secondo cui « Ulugh Beg... used, while hunting, to intrust him [Ali Quščī] with his hawk; hence is surname Kushji, 'the falconer' which, however, according to the Shakā'ik [Šaqā'eq ol-No'māniyyè fi 'olamā' el-doulat el-Ošmāniyyè], was derived from his father's office ». Cfr. anche le voci 'Ali Kušču sull'*Islam Anksilopedisi*, vol. I, pp. 321-323, e 'Ali... al-Kūshdjī, sull'*Encyclopédie de l'Islam*, II ed., vol. I, p. 404 (entrambe di A. Adnan Adivar).

57) Si noti che proprio il nostro termine ha gran parte nella polemica tra Mazon e Jakobson a proposito dell'autenticità dello Slovo (su cui vedi l'art. dello studioso 'praghese' *L'authenticité du Slovo*, cit. *supra*, nota 36). Certo, potrebbe anche darsi (nulla si può dire con certezza) che, contra Jakobson, i due *Koščej* (della favolistica e delle fonti) nulla avessero a che fare l'uno con l'altro, e noi avessimo ragione solo in parte. Sembra però implausibile.

58) Potanin, *op. cit.*, pp. 662-663.

59) E. Gasparini, *Il matriarcato slavo*, Milano, 1975, pp. 658-660.

60) Potanin, *op. cit.*, p. 664.

В. Н. ТОПОРОВ

АВЕСТ. *ΘRITA*, *ΘRAĒTAONA*, ДР.-ИНД. *TRITA* И ДР.  
И ИХ ИНДОЕВРОПЕЙСКИЕ ИСТОКИ

Названные в заглавии статьи имена и обозначаемые ими мифологические персонажи уже не раз были предметом исследования. Поэтому ниже следующие рассуждения связаны не столько с дальнейшим анализом этих персонажей, сколько с возможностью реконструкции – прежде всего на основе индо–иранских источников – индоевропейского мифа о некоем божественном персонаже, который принимает участие в поединке с чудовищем хтонического типа, сам же соотнесен с водой (морем), а отчасти и с огнем<sup>1)</sup>. Впрочем, реконструкция этого мифа требует выполнения ряда других задач. Одна из них учет данных, которые можно обнаружить в других мифологических традициях. До последнего времени ошибочно считалось, что соответствующий сюжет с участием героя с данным именем (см. ниже) является исключительным достоянием индо–иранской культурно–исторической и языковой традиции. Это убеждение определило естественное сужение круга конкретных данных, относящихся к данному мифу, и особенно нарушение общей перспективы и правильного понимания наиболее ранних смыслов соответствующей мифологемы. Понять заблуждения такого рода не трудно. Действительно, очевидные, достаточно полные и компактные свидетельства локализовались в пределах древнеиндийских и древне – и среднеиранских текстов. Впрочем, и для индо–иранского периода миф, о котором пойдет речь далее, не был восстановлен с достаточной корректностью. Многие детали были упущены, что затрудняло установление более глубоких связей и препятствовало привлечению нового материала из других традиций. Таким образом, не только общая перспектива оказалась в значительной степени искаженной, но даже разные свидетельства о д н о й и т о й же индийской или древнеиранской традиции, относящиеся к разбираемому мифу, оказались разъединенными. Именно поэтому целесообразно начать изложение с установления общей картины внутри о д н о й традиции (в данном случае – древнеиндийской) с тем, чтобы на основании фактов,

ранее казавшихся противоречивыми или несоотносимыми друг с другом, попытаться дать в н у т р е н н ю реконструкцию древнеиндийской версии этого мифа, которую – на втором этапе – необходимо сопоставить с древнеиранской, а в заключении и с другими индоевропейскими свидетельствами этого мифа.

В Ригведе (I,105) есть гимн о мифическом риши (мудреце) по имени Трита (*Tritá*), который оказался на дне глубокого колодца. Этот гимн изобилует неясностями, начиная от значения самого имени и определения того, к кому это имя относится, и кончая общей сюжетной схемой. Если не касаться частностей и спорных мест, содержание гимна состоит в том, что Трита находится на дне колодца; он вглядывается в небо (сначала ночное, потом предрассветное, наконец, утреннее), по которому плывет месяц, отражающийся в глубине вод, и сверкающие звезды. Трита вызывает к Небу и Земле, чтобы они узнали о его положении<sup>2)</sup>. Он страшится, что с его собственной гибелью прервется его род, так как у него нет сына; он просит о спасении за ранее принесенные им жертвы богам, вызывает к справедливости, жалуясь на свою судьбу, умоляет Агни и Варуну<sup>3)</sup> о заступничестве, пока, наконец, не получает спасения от Брихаспати.

Более полная картина может быть восстановлена как при анализе самого текста, так при обращении к другим частям Ригведы и даже некоторым более поздним текстам. С этой точки зрения особенно существенно, что в тексте гимна все время обыгрывается противопоставление в е р х а и н и з а , которое реализуется по-разному; ср. Небо–Земля (*rodasí*) – колодец, в котором сидит Трита<sup>4)</sup> (нужно полагать, что колодец в данном контексте может рассматриваться как некий эквивалент н и ж н е г о мира, подземного царства; тем самым он становится равноценным членом космологической триады<sup>5)</sup> Небо–Земля–Нижний Мир); небесные светила (месяц, звезды) – их отражение в воде (I,205,1), огонь–вода. Эти противопоставления все время актуализируются указанием на возможность или невозможность связей между их членами: Трита из колодца с м о т р и т на звездное небо, месяц на небе и в глубине вод (отражение), Небо и Земля призываются узнать о Трите в колодце, семь лучей солнца, освещающие Землю и т.и., ср. призывы к сохранению связи: « Да не упадет, о боги, вон то солнце вниз! Да не пишимся мы никогда достойного с о м ы , дающего блага! » (I,105,3)<sup>6)</sup> и т.п. Мотив сомы в этом контексте особенно существен, поскольку он отсылает нас к другим указаниям на связь Триты с сомой: жены Триты (его пальцы) гонят и приводят в движение сому (IX,32,2; 38,2); Индра пьет сому именно у Триты (УШ,12,16); сам Трита имел отношение к соме (« Я – тот самый, кто раньше произносил нечто над выжатым /сомой/ ». I,105,7). Но особенно характерны два мотива, связанные с Тритой. Во-первых, риши Трита соотнесен в указанном гимне с одним из второстепенных ведийских божеств Трита Аптя (*Tritá Áptyá*, т.е. « Трита Водяной », от *ap-* ‘ во-

да', ср. *ārah*, Plug.), ср.: «Вон те семь лучей – | Дотуда протянулась моя родословная. | Трита Аптья ведает это. | Он поднимает голос в пользу родства»<sup>7)</sup>. Во-вторых, что риши Трита поразил вепря<sup>8)</sup>, что снова отсылает нас к соответствующему мотиву, связанному с Тритой Аптьей. Из гимна I,105 нельзя с надежностью установить характер отношений между риши Трита и Тритой Аптьей: претендовал ли «герой» гимна на родство с одноименным божеством или же он был идентичен ему<sup>9)</sup>. Тем не менее соотнесенность обоих носителей этого имени несомненна и легко подтверждается характеристиками Триты Аптьи.

Трита Аптья упоминается в Ригведе 40 раз в 29 гимнах<sup>10)</sup>. Его связи с водой подчеркиваются не только эпитетом Аптья, но и соответствующими мотивами. Трита несет в море Варуну<sup>11)</sup>, он восхваляет Апам Напата «Сына Вод», с которым он в ряде случаев практически идентичен. Впрочем, Саяна в комментарии к УШ,47,15 называет сыном (*putra*) вод самого Триту. «Расширяясь в реках, сидел Трита», – сообщается о нем. Когда речет Трита, воды шумят (У,54,2). Наконец, есть неясные намеки (II,34,14) на пребывание Триты (Аптьи?) в колодце. Но вместе с тем Трита Аптья, подобно риши Трита, имеет отношение и к огню: он раздувает огонь<sup>12)</sup> (на небе) и связан с Агни и сюжетно, и в ритуале<sup>13)</sup>. Трита, в частности, запрягает коня-солнце. Вообще связь Триты Аптьи с небом особенно актуальна, и она образует отчетливый контраст к мотиву Триты (риши) в колодце. Постоянно упоминается, что он на небе (ср. У,9,5; 41,4; VI, 44,23; X,64,3; ср. также У,54,2), у него на небе три привязи и т.п. Так же, как и одноименный риши, Трита Аптья неразрывно связан с сомой: сома очищается Тритой (IX,34,4), жены Триты (пальцы) камнями выдавливают жеребца-сому для того, чтобы напоить Индру (IX,32,2; 38,2)<sup>14)</sup>; Сома (персонифицированный напиток) находится в тайном месте у двух давящих камней Триты (IX,102,2), Сома призывает имя Триты (IX,86,20), в челюстях Триты достиг сома своей тайной ступени и т.д. Не случайно заключение певца: «ты Трита ... ты близок Соме подобием...». Наконец, лишь однажды отмеченному мотиву поражения вепря риши Тритой (см. выше) соответствует серия мотивов, в которых Трита Аптья, соратник Индры (X,8,8)<sup>15)</sup>, спутник Марутов (II, 34,20), выступает как участник поединка с демоном Вритрой (*Vrtrá*) (УШ, 7,24), пораженного и расчлененного (I,187,1)<sup>16)</sup> Тритой, освобождающим в конце коров из демонского плена (I,52,5; X,8,8)<sup>17)</sup>. Участие Триты (в качестве помощника Индры или самостоятельно) в поединке с Вритрой, являющемся ядром т.наз. «основного мифа»<sup>18)</sup>, устраняет многие неясности и открывает путь к установлению новых связей Триты и, следовательно, к реконструкции мифологического сюжета в более полном виде (см. ниже). Пока же необходимо подчеркнуть, что указанных совпадений и соответствий между одноименными риши и божеством достаточно, чтобы в образе мифического риши в колодце видеть продолжение и воплощение Триты

Апты, одно из вечных возвращений персонажа с той же общей функцией соединения бездны и неба, поисков и осуществления перехода от бездны к небу, от природного к божественному, от прошлого к будущему, от несправедливого к справедливому. Но эта функция в поколении и во время риши Триты реализуется совсем иначе, чем в «первоначальное» время Триты Апты, когда он расчленил демона Вритру по суставам (*vīparvam*) и тем способствовал прекращению зла, ужаса, обуженности (*amhas*), созданию вселенной широких пространств (*uruloka*), началу процветания, относящегося скорее к сфере материального, чем духовного. Для риши Триты, когда он оказался в кризисной ситуации, проблема спасения приобретает иной вид. В гимне I,205 нет ни слова о том, каким образом Трита попал в беду и кто виноват в этом, потому что теперь это не так важно, или даже вовсе не важно. Все сложности перенесены в сознание самого риши, его волнует общий вопрос, что справедливо и что несправедливо (ср.: *kād va rītam kād ānrtam*. I,105,5), что есть поддержка справедливого, каково соотношение жертвы и воздаяния<sup>19</sup>). Эти раздумья приводят, видимо, риши к идее мысленной жертвы (своего рода перекодировке той жертвы, которую принес Трита Апты, убив и расчленив Вритру). Благодаря этой мысленной жертве<sup>20</sup>, риши Трите с помощью Брихаспати удастся избавиться от своего бедственного состояния, восстановив утраченную связь с Небом<sup>21</sup>). Трита спасен, хотя у него попрежнему нет сына, и род его должен физически угаснуть. Но сейчас он, как можно думать, полагает спасение не в сыне, не в победе, не в традиционной жертве. Он знает: есть нечто, чего не видят смертные, но чего не могут обойти, избежать и боги<sup>22</sup>). Такая трактовка представляет собой несомненный вклад ведийской религиозной мысли в старую схему; дальнейшее развитие этих идей составило содержание позднейших направлений индийского умозрения. В этом смысле указанная ведийская инновация уже выходит за рамки общего индоевропейского наследия и поэтому в данном случае не нуждается ни в более обстоятельном рассмотрении, ни в каких либо дополнительных обоснованиях.

Как во многих других аналогичных случаях, (о которых недавно писал F. V. J. Kuiper), для восстановления древнеиндийского ядра этого индоевропейского мифа важно обратиться к поздневедийским или даже к эпическим санскритским текстам. Именно они позволяют «достроить» собрание мотивов, представленных в Ригведе, до целого сюжета. Действительно, у описанной схемы есть не только будущее, но и прошлое, которое соединяет ее с широкоизвестным фольклорным сюжетом. На основании таких фрагментов, как «Джайминия–Брахмана» I,184 или «Махабхарета» IX,38,8 и след<sup>23</sup>), вырисовываются следующие дополнительные мотивы: 1) существование трех братьев, рожденных из золы<sup>24</sup>) от жертвоприношений, брошенной Агни в воду (ср. огонь – вода в сюжетном и материальном /зола/ воплощении), по имени *Ekata*, *Dvita*, *Trita*, т.е. «Первый», «Второй», «Третий»<sup>25</sup>),

и объединенных фамильным названием *Āptyās* ‘Водяные’; 2) предательский поступок двух старших братьев по отношению к третьему, младшему (Трита), брошенному ими в колодец <sup>26)</sup>; 3) спасение Триты с чьей-нибудь помощью. Некоторые узлы этой схемы подтверждаются и данными Ригvedы. Так в VI,44,23 (гимн к Индре) сообщается, что Индра нашел в небе ... у Трит (*tritēsu*) тройной, запрятанный напиток бессмертия (*amṛtam*) <sup>27)</sup>: множ. число *tritēsu* должно, видимо, пониматься как обозначение Триты и его двух братьев. В УШ,47,16 наблюдается уже дифференциация братьев: *tritāya sa dvitāya ... duṣvāpnyam vaha ...* «К Трите и Двите ... дурной сон унеси ...». Наконец, в «Ваджасаней-Самхите» упоминается и *Ekata* <sup>28)</sup> (I,23), то же в «Шатапатха-Брахмане» I, «Катхаке» и т.п. Комментатор Ригvedы Саяна в связи с I,105 сообщает сведения о трех риши Эката, Двита и Трита, которые мучились жаждой и искали колодец; однако, когда колодец был обнаружен и Трита хотел достать воду, братья, польстившись на его имущество, сбросили Триту в колодец и закрыли его; Трита же сложил гимн богам, чудесным образом получил сому и в конце-концов обрел спасение <sup>29)</sup>.

Особенно ценны в свете реконструкции древнеиндийской схемы мифа о Трите иранские параллели к рассмотренным мотивам. Они многообразны и в ряде случаев являются определяющими с точки зрения реконструируемого мифа, но здесь – по условиям ограниченного объема статьи – они могут быть упомянуты лишь в общем виде <sup>30)</sup>. Впрочем, для преследуемых здесь целей и этих параллелей вполне достаточно. Среди древне- и среднеиранских данных, помогающих уточнить сюжет мифа и сохраняющих соответствующие имена, прежде всего нужно выделить три имени (и связанные с ними мотивы): *Θrita*, третий человек, приготовивший напиток хаому [(сому); ср. Yasna IX, 10 <sup>31)</sup> (вторым был *Ādwyu*; ср. мотив «Трита и сома» в Ригvedе)], и первый целитель, который получил от Ахура Мазды десять тысяч лекарственных растений, белую Хаому и древо бессмертия <sup>32)</sup>; однажды упоминается, что *Θrita* обитает в *Apām napāt* (ср. связь ведийского Триты с Апам Напат) <sup>33)</sup>; – *Ādwyu*, отец Трайтаоны (*Θraētaona*; ср. *Āptyu* как определение к имени ведийского Триты, которое вполне можно толковать как патронимический эпитет) <sup>34)</sup>; – и, наконец, *Θraētaona*, сын Атвьи <sup>35)</sup>. Это последнее имя (*Θraētaona*), являясь производным (ср. звуковую ступень корня и суффикс), предполагает первоначальное *\*Θrit-* < *\*Trit-*, точно совпадающее с вед. *Tritá*. Таким образом, для имени отца Трайтаоны реконструируется сочетание *\*Θrita & \*Ādwyu* < *Trita Āptyu*, полностью идентичное реально засвидетельствованному имени ведийского божества <sup>36)</sup>. Трайтаона – третий из братьев <sup>37)</sup>, преданный ими. Он же победитель дракона *Aži Dahāka* ‘змей Огненный’ (ср. участие ведийского Триты Аптыи в убийстве демона Вритры). В Авесте о Трайтаоне говорится: «Схватил тот *xvarna* мощный сын Атвьи, мощный победитель героев Трайтаона, победоноснейший из людей, который убил Ажи Дахаку с тремя пас-

тями, с тремя головами<sup>38</sup>, сильнейшего демонского *друджа*» (Yašt XIX, 36–37)<sup>39</sup>). То, что Ажи Дахака назван друджем (ср. авест. *druj-*, *drug-*, *draog-* ‘ложь’) позволяет, во-первых, сделать естественное допущение, что противник Ажи Дахаки Трайтаона, напротив, связан с *ашей* (авест. *aša-*, др.-перс. *arta-* ‘правда’)<sup>40</sup>), и, следовательно, во-вторых, объединить это иранское противопоставление, относящееся к Трайтаону и его противнику, с ведийской парой *rtá-ánṛta*, связанной в I,205,5 именно с Тритой. Авестийские фрагменты позволяют восстановить еще один весьма существенный мотив старого мифа: после сокрушения *Yima Xšaēta* ‘Светлого Йимы’ Ажи-Длехака пленяет его сестер *Arnavāč* и *Sahavāč*, связывая с ними матримональные планы, но Трайтаона освобождает сестер (ср. Yašt У,34; IX,24; XV,34; XVII, 34)<sup>41</sup>). Этот эпизод подробнее изложен в «Шахнаме» (*Arnavāz* и *Šahrināz*, сестры *Jamšēd*’а<sup>42</sup>), где, впрочем, и вся история изложена несравненно детальнее и пространнее, чем в Авесте, ср. преследования Атбина (*Абтин*, ср. авест. *Āθwya*, вед. *Āptya*), отца Феридуна (*Faridūn* < ср.-перс. *Frētōn* < авест. *Θraētaona*, ср. Н.-перс. *Farēdūn*), рождение Феридуна, скитание в пустыне, встреча с сестрами Джемшида, победа над Зохаком (ср. *Aždahā*, авест. *Aži-Dahāka*), освобождение сестер, испытание Феридуном сыновей<sup>43</sup>), раздел мира между ними, вражда сыновей Феридуна, убийство младшего из них Иреджа, месть убийцам, смерть Феридуна. Особенно важно, что мифологическая по своим истокам борьба Феридуна с Зохаком<sup>44</sup>) «историфицируется» и вводится в рамки подлинных конфликтов иранцев с семитами (в персидской традиции Зохак не только прямой потомок Ахримана, но и один из родоначальников арабов, основатель Вавилона); вместе с тем происходит и процесс символического высветления двух противопоставленных друг другу персонажей: Зохак – тиран и чужеземец-завоеватель, Феридун – тираноборец и освободитель. Наряду с этими тенденциями данные, содержащиеся в «Шахнаме», как и некоторые разрозненные более старые свидетельства, позволили приурочить поединок, заканчивающийся убийством дракона, к празднику Нового Года<sup>45</sup>). Более того, весьма вероятно, что именно инсценировка убийства дракона (ср. в «Шахнаме» мотив переодевания Феридуна драконом, пускание стрел<sup>46</sup>), освобождение вод, символика дождя, прекращающего засуху, и т.п.) и составляла ядро новогоднего ритуала, основного годового праздника, соответствующего схеме основного мифа и третьей функции (в терминологии Дюмезиля). Сама же идея новогоднего ритуала – новый синтез Вселенной из элементов старого распадающегося мира (состояние, характеризующее конец Старого Года)<sup>47</sup>) как раз и мотивируется мифами того типа, который связан с Тритой или Трайтаоной, т.е. построениями, позволяющими проверить состав основных элементов Космоса и способы связи между ними.

Иранские данные не только восполняют лакуны реконструкции, осно-

ванной на ведийских источниках, и не только восстанавливают ритуальную основу мифа и его прагматическое задание, но и позволяют связать анализируемую мифологическую схему со сказочным мотивом 301 (по Аарне)<sup>48</sup>). В самом общем виде суть сказок типа 301 на русском материале в интересующей нас здесь части сводится к следующему: три брата, младший из которых особо отмечен (иногда он единственный из братьев, чье имя упоминается; среди этих имен такие показательные как *Иван Третий*, *Третьяк*, т.е. ‘Третий’ /ср. *Tritá* / или *Иван Водович*<sup>49</sup>), ср. *Tritá Áptyá* с тем же значением составных частей), отправляются на поиски трех исчезнувших царевен (иногда – одной, ср. тот же мотив в «Шахнаме» и его вариант в Авесте); братья приходят к отверстию, ведущему под землю (чаще всего это именно колодец /ср. колодец Триты/, или яма, дыра); младший брат спускается по веревке под землю; братья предательски бросают веревку, и младший брат (третий) остается под землей; там он последовательно попадает в три царства – медное, серебряное и золотое<sup>50</sup>); в каждом из них он встречает девицу (царевну), предупреждающую его об опасности, исходящей от змея (обычно, трех, шести – и девятиголового)<sup>51</sup>), который должен прилететь в соответствующее царство; когда змеи (чудовища, драконы, иногда – один) прилетают, младший брат вступает с ними в поединок и побеждает их, отсекая им головы; собираясь вернуться на землю, герой сворачивает каждое из трех царств в яйцо (медное, серебряное и золотое), данное ему каждой из царевен; в результате странствий по подземному царству герой разыскивает живую воду<sup>52</sup>), потом находит большое дерево (чаще всего дуб с атрибутами мирового дерева, ср. выше о связи индо–иранского Триты с мировым деревом), спасает птенцов в гнезде или на ветках дерева, за что мать птенцов (обычно орел или же птица мифологического типа) выносит героя из подземного царства на землю<sup>53</sup>), где он последовательно бросает каждое из трех яиц, разворачивающихся в соответствующее царство<sup>54</sup>), в заключение младший брат женится на царевне золотого царства.

Этот сказочный сюжет очень близок к индо–иранской схеме, а с иранской версией обнаруживает ряд таких сходств, которые дают основание думать о частичном заимствовании русской сказкой отдельных элементов иранского происхождения. Ср., напр., мотив *Ветра*, *Вихря* в связи с иранск. *Vāta* (собств. – ‘Ветер’), первым воплощением божества *Vārədraγna* (*Vr̥draγna*), т.е. ‘убийца Вритры’ (вед. *Vṛtrahan-*), ср. Триту, убивающего Вритру; или же *Ворон Воронович*, спасающий героя сказки, при авест. *vāragna*, птица как второе воплощение *Vārədraγna* ’ы (ср. согд. *w’r̥yn’k*, *w’r̥yn’y* < \**vāragna*<sup>55</sup>) /=*китайск. yao* ‘сокол’/, хорезм. *wr’ynyk*. Муq. 56,5 /=*арабск. zurraq* ‘falcon albus’, н.–перс. *guriñj* ‘сокол’<sup>56</sup>); ср.ср.–перс. *gwnc/grnc*) и др. Здесь же следует указать и такие варианты русских сказок типа 302, в которых герой сталкивается с тремя богатырями, носителями хаотической разрушительной силы – Дубыней, Горыней и Усыней и побеждает их. Как



показано в другом месте, Усьня, запрудивший реку, продолжает образ Вритры (а само его имя связано с др.-инд. *amsa-* ‘плечо’, ср. *vy-amsa-* как эпитет Вритры, собств. – ‘бесплечий’ или, по мнению Р. Thieme, ‘расплечий’, т.е. с широкими плечами). Еще интереснее, что имя одного из богатырей *Вертогор*, кажется, можно трактовать как народноэтимологическую адаптацию неизвестного слова, видимо, связанного с *Vṛṭraṇa*<sup>57)</sup>. Таким образом, оказывается, что Грита, Трайтаона, Иван Третий (Третьяк) и являются, по сути дела, убийцами чудовища, чье имя *Vṛtra* (*Vṛdra*) и под., и поэтому обозначаются как ‘убийца Вритры’ – *Vṛtrahan*, *Vṛdraṇa* и другие варианты<sup>58)</sup>.

В русских сказках этого типа есть еще один существенный мотив, который, однако, редко получает эксплицитное выражение и чаще предполагается, исходя из общей схемы расстановки персонажей в сказке. Речь идет о женитбе и других двух братьев (предавших младшего, но исправивших свою вину) на двух других царевнах подземного царства (серебряного и медного) или на двух дочерях корбля, так же похищенных Змеем, как и первая дочь<sup>59)</sup>. Естественно, что каждому из братьев достаются царства разного достоинства, а всего этих р а з н ы х царств – т р и . В другом типе сказок<sup>60)</sup>, где также нередко фигурируют три брата, причем младший – д у р а к (ср. сказку об Иване-дураке, Емеле-дураке и под.), намечаются даже некоторые существенные признаки каждого из братьев, имплицитные, вероятно, и различия в царствах и соответственно – в социальных функциях в дюмезилевском понимании их. Иногда в этом типе сказок указывается (чаще косвенно), что старший брат пахал землю, а средний пас скот. О занятиях Ивана-дурака, строго говоря, обычно ничего не сообщается, кроме того, что он вообще ничего не делает (лежит на печи и плюет в потолок). Действительно, с точки зрения сознания, принадлежащего производителям конкретных материальных благ (старший и средний братья, соответственно земледельцы и скотоводы), Иван-дурак ничего не делает, более того, часто он даже не в состоянии сохранить *status quo*, нечто упускает, и именно за это (а не в силу природного коварства, как в сказках типа № 301) братья собираются наказать его. Тем не менее, ничегонделанье (*far niente*) младшего брата приносит наибольший из возможных успехов: он побеждает противника, женится на царской дочери, получает и богатство и царство, т.е. достигает того, что является прерогативой и привилегией других функций – производительной и военной. Уже на этом этапе анализа уместно предположить, что Иван-дурак воплощает первую функцию – м а г и к о - ю р и д и ч е - с к у ю , строго говоря, связанную не с делом, а со словом (и мыслью)<sup>61)</sup>. В самом деле, Иван-дурак единственный из братьев, кто г о в о р и т (двое других всегда молчат, и в этом смысле они статисты в сказочном сценарии). Но есть и целый ряд других мотивов, которые могут рассматриваться как позитивное доказательство принадлежности Ивана-дурака к сфере, опре-

деляемой первой функцией. Так, он не только говорит, но и предсказывает будущее и толкует то, что непонятно его братьям; повидимому, эти предсказания и толкования идут вразрез с ожидаемым: они неожиданно парадоксальны и всегда направлены против «здравого смысла», как, впрочем, и его поступки. Иван–дурак загадывает и отгадывает загадки, т.е. делает то, чем занимается жрец. Если вспомнить, что Иван–дурак связан с некоей критической ситуацией, завершаемой п р а з д н и к о м (победа над врагом и женитьба), что существует особый мотив, соотносящий Ивана–дурака (как трансформацию «первого человека») с деревом, в ветвях которого он пасет своего коня (развитие темы мирового дерева, ср. *Yggdrasil* Одина и т.п.), – то оказывается, что пласт ассоциаций, объединяющих младшего брата русской сказки с первым жрецом в ритуале, совершенно бесспорен, и лишь по странной невнимательности был незамечен до сих пор<sup>62</sup>). В свете сказанного не должно, видимо, вызывать сомнений предложение видеть в Иване–дураке носителя особых норм жизни, своих правил поведения, «закона», отличающегося от общепринятого, обобщенно–среднего и лишенного благодати свода предписаний.

Эта реконструкция трехфункциональной схемы на материале русских сказок, где, в частности, выступает и *Иван–Третей* («Третьяк»), сопоставляемый с генетически связанными с ним индо–иранскими персонажами, еще раз отсылает нас к среднеиранскому материалу, относящемуся к сыновьям Фретона–Феридуна<sup>63</sup>). Этот материал вполне подтверждает возможность реконструкции, которая была только что предложена и, – более того – удостоверяет ее весьма значительную вероятность. Речь идет о педлевийском тексте «*Āyātkār i Ĵāmāspik*» (39–45)<sup>64</sup>), ярко описывающем именно функциональное противопоставление трех сыновей Фретона. Ср.: (39) *hač Frētōn zāt se pus: Salm u Tōz u Ērič nām büt hēnd, uš harv se av peš xvānt, av avēšān ēvak ēvak guft kū: «gēhān apar šmāh hamāk bahšam, harv ēvak ān–i–tān vēh sahēt xvāhēt, tā–tān aviš diham!»* (40) *Salm vas–hērih, Tōz takīkih u Ērič hač ān čēgōn. aš xvarrēh i kayān apar büt, dāt u dēn xvāst. Frētōn guft kū: «ētōn čēgōn–tān xvāst u–tān hamgōnak bē rasāt»* (41) *zamīk i Hrōm ta av drayāp bar av Salm dāt u Turkestān apāk vyāp tā av drayāp bar av Tōz dāt, Ērān šaθr u Hindūkān tā drayāp bar av Ērič mat.* (42) *Frētōn andar zamān i anāk–oštāb xvarrēh hač sar i xvēš bē stat, pa ān i Ērič sar nihāt, guft kū: «nišast ān i man xvarrēh po ān i Ērič sar tā hāvanān i fraškart kartārih; (43) hamāk zevandih to frazandān i to apar frazandān i Salm u Tōz xvatāyih u patexšāhīh bavāt!»* (44) *Salm u Tōz, kašān pa ān advēn dīt, guft kū: «ēn čē büt i Frētōn i pit i amax kart? kū–š sar dārih nē av frazand i mas, ne av frazand i myānak dāt, bē av frazand i kas dāt?»* (45) *ušān zamān i i čār xvāst, ušān Ērič i brāt i xvēš ōzat ...*

«De Frētōn naquirent trois fils: Salm, Tōz et Ērič étaient leurs noms. Il

les convoqua tous les trois pour dire à chacun d'eux: « Je vais partager le monde entier entre vous, que chacun de vous me dise ce qui lui semble bien, pour que je lui donne <sup>65</sup>. Salm demanda de grandes richesses, Tōz de la vaillance et Ērič, sur qui était la Gloire kavienne, la loi et la religion. Frētōn dit: « Qu'à chacun de vous advienne ce qu'il a demandé ». Il donna la terre de Rome jusqu'au bord de la mer à Salm; et le Turkestan et le désert, jusqu'au bord de la mer il les donna à Tōz; et l'Ērānšādr et l'Inde, jusqu'au bord de la mer, échurent à Ērič ». – « A un moment inopportun (?), Frētōn enleva de sa tête la Gloire (?) et la posa sur la tête d'Ērič en disant: Ma Gloire est assise sur la tête d'Ērič <sup>66</sup>, jusqu'au matin de la Rénovation de tout le monde vivant; ô toi, que la royauté et la souveraineté sur les enfants de Tōz et de Salm appartient à tes enfants! » – « Voyant comment les choses se passaient, Salm et Tōz dirent: « Qu'a fait Frētōn notre père qui n'a pas donné le commandement à son fils aîné, ni à son fils puîné, mais à son fils cadet? » Et ils cherchèrent un moment favorable et tuèrent leur frère Ērič ... » перевод М. Молé).

Это четкое распределение функций между сыновьями Фретона – Salm и богатство, Tōz и войны, Ērič и сфера религии и права – естественно, напоминает известный рассказ Геродота, относящийся к скифской традиции: о первом человеке Ταργίτας и его трех сыновьях – Λιπόξαις, Ἀρπόξαις, Κολάξαις (IV, 5–6). На него в связи с приведенным пехлевийским текстом обратил внимание уже М. Молé. Золотые предметы, упавшие с неба, должны, видимо, в соответствии со старым предложением, Дюмезиля <sup>67</sup>, рассматриваться как классификаторы функций: плуг и ярмо – земледелие (производственная функция), секира – военное дело, чаша – жречество (жертвенная чаша). Вместе с тем Геродот указывает на то, что сыновья Таргитая стали родоначальниками скифов, стоявшими у начала племенного членения: « Так вот, от Липоксая, как говорят, произошло скифское племя, называемое авхатами, от среднего брата – племя катиаров и траспиев, а от младшего из братьев – царя – племя паралатов. Все племена вместе называются сколотами, т.е. царскими. Эллина же зовут их скифами » (IV,6) <sup>68</sup>. Наконец есть основание думать, что три Таргитая моделировали не только социальные функции скифского общества, племенной состав скифов, но и космологическую структуру, состоящую из трех зон, – небесной, земной и подземной (воды, море, о чем писал уже М. Молé (стр. 460–463) и некоторые другие исследователи <sup>69</sup>). Этот последний аспект особенно важен именно в связи с подобной же дифференциацией зон, проанализированной выше, когда говорилось о Трите. Более того, вертикальная классическая структура моделируется не только сыновьями Таргитая, но и самим Таргитаем в соотношении с его родителями – Паиаем (Небо) и Апи (Земля, змееногая богиня) <sup>70</sup>; та же ситуация была отмечена и в связи с Тритой. Учитывая эти несомненные параллели между Таргитаем и Трайтаоной, следует с одобрением отне-

стись к обстоятельному анализу сходжений между этими двумя персонажами, который был недавно предложен Д. С. Раевским в уже названной его книге (ср. «Таргитай и Траетаона», с.81–86). К сожалению, и после этого исследования остается не ясным, можно ли связывать этимологически оба эти названия) <sup>71)</sup>.

Можно думать, что в связи с историей этих индо–иранских мифологических персонажей целесообразно обратиться и к арийским данным, прежде всего к образу божества Ва(х)агн (*Vahagn*), чье имя продолжает одну из иранских форм названия Вритроубийцы <sup>72)</sup>. Г. Капанцян предполагает, что это имя было заимствовано армянами « в аршакидский период из праформы \**Vardhragna*, долженствующей быть до этой поры » (ср. иран. *Varahran*; Ουαρράράνης, Βαρράράνης, Ὀουάράνης в греческой передаче; ср.–перс. *Vahrām*, откуда арм. *Vahram* и далее *Vřam*; н.–перс. *Bahrām*, греч. Βαρράμης и т.д., ср. также соответствующую арабскую форму <sup>73)</sup>. Постулируемая иранская праформа в свете современных знаний выглядит несколько абстрактно. Во всяком случае ничто не мешает выбрать вариант \**Va(r)hagn-*, предполагаемый и рядом среднеиранских примеров этого имени. Впрочем, в данном случае существеннее содержательные характеристики Ва(х)агна, и одна из основных – эпитет *Višapak'al* ‘ истребитель вишапов ’ (ср. арм. *k'al-el* ‘ вырывать ’) – отсылает нас к сходному образцу в индо–иранских названиях убийцы чудовища. Именно вишапоборство дает обычно повод говорить о Ва(х)агне как боге грозы и связывать его с индийским *vřtrahan'* ом – Индрой <sup>74)</sup>. Не останавливаясь сейчас на этой функции Ва(х)агна, уместно напомнить, что в иранской мифологии мотив грома, молнии в связи с образом *Vřdhragna* 'ы выражен весьма слабо, и поэтому возникают серьезные сомнения в необходимости слишком непосредственных сравнений Ва(х)агна с Индрой, минуя иранские факты, являющиеся источником образа Ва(х)агна <sup>75)</sup>. Более того, поскольку есть основания считать, что вишап грозы Аждах'ак, с которым в эпосе успешно борется Тигран, представлял более раннюю форму чудовища (чем просто вишапы), выступающего против божества, можно думать, что Тиграну в этом мотиве предшествовал именно Ва(х)агн <sup>76)</sup> (характерно, что Тигран, убивший Аждах'ака и пленивший его жену и мать вишапов Ануйш, отец Ва(х)агна, его третьего сына, наряду с Бабом и Тираном, см. «Историю» Моисея Хоренского I,31). Если это так, то оказывается, что Ва(х)агн и его противник Аждах'ак (и/или \**Vřdhr-*, как следует из этимологии имени Ва(х)агна) становится в один ряд с др.–инд. *Trita* (условно – *vřtrahan-*) – *Vřtra* и авест. *Θραεταона* – *Aži Dahāka* (ср. русск. *Иван Третьей* – *Вертогор*, *Вострогор* и т.п.) и, следовательно, напрашивается мысль о функциональном мифологическом тождестве Ва(х)агна с Тритой, Трайтаоной, Иваном Третьим (Третьяком). Этим соображением диктуется необходимость поиска других сходжений в образе этих персонажей и проверка следующей гипотезы: не является ли образ Ва(х)агна заменой (или параллельной ипоста-

сью) образа того же круга, что и Трита и Трайтаона? 77). Постановка этого вопроса никак не ставит под сомнение другие отождествления и связи Ва(х)-агна, а в некоторых случаях даже способствует выявлению дополнительных деталей: так, показательно, что Трита (риши) и Геракл, с которым очевидно отождествляется Ва(х)агн 78) (ср. тождество Геракла и Таргитая в скифской генеалогической легенде), не боги, а люди (ср. в этой связи попытки видеть в образе Давида Сасунского трансформацию Ва(х)агна), отмеченные божественными качествами. Очень показательно сообщение Анании Ширакакаци (УП в.); «Ва(х)агн украл зимою у родоначальника ассирийского Баршама 79) солому и скрылся в небе. В то время, когда он спешил по небу со своей добычей, обронял по протяжении своего пути мелкие соломинки, которые образовали Млечный путь, до сих пор называемый у армян «следом соломокрада» 80), поскольку у греков происхождение Млечного пути связано с Гераклом. Небесные и астральные (ср. имя жены Ва(х)агна *Асмх'ик*, от *astx'ik* 'звездочка' /*astlik*/) связи Ва(х)агна также указывают на сходные мотивы, соотносимые скорее с Тритой, нежели с Индрой. Ср. в гимне о Трите (I,105,10): «Вот те пятеро быков (*pāñcokṣā*), которые стояли посреди великого неба ..., вернулись назад (все) вместе», где «пятеро быков» обычно толкуются как название некоего созвездия. Но еще более определенные доказательства «тритообразности» Ва(х)агна можно почерпнуть в знаменитой песне о нем, сообщаемой Моисеем Хоренским (*Erknēr erkin, erknēr erkir...*) 81). В самом тексте песни имя Ва(х)агна не названо, но нет никаких сомнений, что она относится к нему. Об этом сообщается во фразе, предшествующей песне («Сыновья его Баб, Тиран, Вахагн. Об этом последнем легенда гласит...»), и по окончании ее: «Мы собственными ушами слышали, как пели эту (песнь), сопровождая ее пандирном. Затем в Песне воспевали борьбу Вахагн'а с драконами и победу над ними» (I,31). Сама песня принадлежит к ярчайшим образцам индоевропейской поэтической техники 82), как она вырисовывается теперь в свете намного опередивших свое время исследований Ф.де Соссюра, записи которых стали достоянием ученых лишь в последние полтора десятилетия. И поэтическая этимология песни, и грамматика ее поэтики и поэтика грамматики (по формуле Р.О. Якобсона), и техника анаграммирования, не говоря о самом содержании и композиции, ориентированы на идею тричности. Некоторые аспекты этой идеи уместно отметить уже сейчас. Девять стихов (3 x 3) песни о Ва(х)агне четко членятся на три части как по семантическим, так и по грамматическим признакам. Последние особенно очевидны в начале стиха. Ср. стихи 1–3: «Мучился родами...» (*Erknēr*, 3. Sg. Praet., от *erknel*); стихи 4–6: «Из горлышка...» (дважды), «Из пламени...» (*bocoun*); стихи 7–9: «у него...». Место, где наиболее контрастно выступают семантические признаки, – в конце стиха. Ср. стихи 7–9: элементы Космоса, их три – Небо–Земля, Море, Тростник; стихи 4–6: переход от макрокосма к микрокосму: дым,

пламя, юноша; стихи 7–9: юноша (микрокосм) – его три «портретных» черты: огонь–волосы, борода–полымя, глаза–солнышки. При этом последний член в каждом трехстишии несколько выпадает из ряда двух предыдущих, обозначая тем самым переход к следующей семантической группе: так, «тростник» (после «Неба–Земля» и «Моря») отсылает к «дыму» и «пламени», выходящим из него, а «Юноша» (после «дыма» и «пламени») – к его характеристикам («волосы», «борода», «глаза»). Весьма существенно, что в третьей триаде синтезируются через операцию уподобления элементы макро – и микрокосма (огонь – волосы, пламя – борода, солнце – глаза). Таким образом, оказывается, что в песне о Ва(х)агне рисуется картина всего мироздания в ее т р о й н о м аспекте и по нисходящему ряду – от Космоса к человеку. В мифопоэтических концепциях подобные тексты соотносятся почти исключительно с мифологическими персонажами с явно выраженной посреднической функцией (в частности, с такими, которые могут пребывать во всех трех космических зонах – на Небе, на Земле, в Нижнем мире). Поэтому еще раз стоит обратиться к первому трехстишию, в котором названы все три члена вселенной триады: *erkin ew erkir ... ew (ciranî) cov*<sup>83</sup>, т.е. «Небо и Земля» ... и (пурпуровое) Море» (море как образ нижнего мира известно во многих традициях)<sup>84</sup>. В гимне Трите (I, 105) риши, находящийся в колодце (образ нижнего мира; ср. Триту Аптью и его связь с нижними водами), постоянно взывает к Небу и Земле (19 раз во всех 19 строфах)<sup>85</sup>, тем самым обозначая весь т р о й н о й состав Вселенной. Поскольку персонажи типа Триты связаны преимущественно именно с нижним миром, в архаичных космогонических текстах нижний мир вводится в описание т р е т ь и м (после Неба и Земли)<sup>86</sup>, то, естественно, возникает соблазн видеть в «тройных» именах Триты, Трайтаоны, Третьяка (Ивана) указание на т р е т ь е царство, преисподнюю, куда они спускались, вступая в поединок с хтоническим чудовищем и разыскивая «живую» воду (собственно, Т р и т а есть хозяин третьего царства или тот, кто преодолел связанную с этим царством смерть<sup>87</sup>). Во всяком случае многие архаические традиции знают этот способ обозначения элементов мироздания по принципу: Небо – это о д и н (первое), Земля – это д в а (второе), Нижний мир – это т р и (третье); в частности, такое построение встречается не только в собственно космогонических текстах, но и в соответствующих загадках в том случае, когда они засвидетельствованы в хорошо аранжированном корпусе с четкой иерархией тем. Многочисленные примеры числовой индексации сохраняют древнекитайская и древнеиндийская (особенно Упанишады) традиции<sup>88</sup>. В свете сказанного возникает предположение, что и Ва(х)агну, в тексте песни не названному, мог предшествовать образ, чье имя ориентировано на число *три*, подобно Трите или Трайтаоне. Как известно, в древней индоевропейской поэтике существовал такой прием скрытого анаграммированного указания на имя неназванного в данном

тексте, но имеющегося в виду персонажа. В частности, и в гимне Трите (I, 105) сам риши Трита ни разу не упомянут (лишь однажды назван по имени Трита Аптъя), зато это имя возникает в анаграммах (ср. I, 105, 5: *triṣv... r̥tām... ānrtam... pratnā... āhutir*, с указанием на 'три'; ср. в других местах, где Трита упоминается, но в неперменном столкновении с мотивом «трех»: *tridhātu... tritēsu* или *tritó... trīṇi* и т.п.). Можно думать, что близкий способ анаграммирования (осложненный дополнительным приемом – остановка за шаг перед разгадкой при условии, что предыдущие шаги содержат алгоритм нахождения ответа) обнаруживается и в песне о Ва(х)агне. Дело в том, что основная звукоизобразительная тема песни, особенно четко (навязчиво) выраженная в начале песни о Ва(х)агне, ориентирована на идею «двух». И *erkin* 'небо' и *erkir* 'земля' образованы от основы *erki-* 'два' (<\**dy-*)<sup>89</sup> с дифференциацией по признаку: *n-* (мужское, активное: Небо), *r-* (женское, пассивное: Земля). Такой принцип обозначения неба и земли как пары (или как двух половин целого) хорошо известен и не нуждается здесь в дополнительной аргументации (ср., впрочем, арм. диал. /араратск./ *jerkin*'-*getunk*' 'небо–земля', ср. авест. *gaēda-*). Слово, открывающее песню и затем трижды повторенное *erknēr* (от *erknel* 'мучиться родами'), также восходит к *erki-* 'два' в серии переходов: 'быть в раздвоении (сомнении)'<sup>90</sup> → 'сомневаться' → 'бояться'<sup>91</sup> → 'мучиться' (*erknel*), о чем подробнее см. в работах В. Пизани, Э. Бенвениста, В. В. Иванова и др.<sup>92</sup> Таким образом, и естественная последовательность введения в текст значений космических зон (Небо – 1, Земля – 2, Море – 3) и внутренняя форма пары Небо–Земля и их предиката ('мучиться родми')<sup>93</sup>, ориентирующаяся на число два (т.е. за шаг до трех!), подводят к почти автоматическому установлению связи Моря (Нижнего мира) именно с числом три. Эта связь тем более настоятельна, что в армянском языке – и в парадигме числительных и в синтагматическом ряду, образуемом элементарным натуральным числовым рядом, числительное два (*er-ku*) имплицитно числительное три (*erek*'). При принятии предлагаемых объяснений получают решение и многие другие факты, о чем см. в другом месте. Не говоря здесь о «троичных» божествах обычного типа (ср. слав. *Triglavb*), упомянем здесь лишь два примера, в которых идея троичности скрыта глубже: др.-греч. Τρίτων, морское божество, сын Посейдона и Амфитриты (позже во мпж.ч. – 'морские демоны'<sup>94</sup>) и др.-ирл. *triath* 'море' (Gen. *trethan*), некогда сравнивавшиеся и с и.-евр. числительным 'третий', и с др.-инд. *Tritá-*, а позже перешедшие в разряд слов с неясной этимологией<sup>95</sup>, сейчас, видимо, могут быть реабилитированы в их связи с идеей третьей космической зоны<sup>96</sup>. Наконец, с этой же точки зрения заслуживают внимания и другие «тройные» теофорные имена. Прежде всего речь должна пойти об иранском божестве *Tir* (ср. ΤΕΙΡΟ на сакских монетах, изображался с луком и стерлой в руках<sup>97</sup>, заимствованном армянами в виде бога *Tri* («Три бог» Агафангела, ср. § 778)<sup>98</sup>. Одна из основных

черт этого бога – связь со снами, отразившаяся как в его эпитетах (*erazacoys* ‘сноуказатель’ и *erazahān* ‘снооткрыватель’, ср. *erazandhan*), так и, вероятно, и в названии места, где находился храм этого бога, – *Eraz(a)moyn* ‘снооткрыватель’(?)<sup>99</sup>. Эта связь тем более показательна, что злые сны (*duṣvāpnua*) отсылались именно к Трите Алтѳе (*tritāya āptyāya*), см. Ригведа УШ,47,13–18<sup>100</sup>; можно также напомнить, что Феридун (продолжающий Трайтаону) в «Шахнаме» является во сне Зохаку; ср. сновидение Аждахака в цикле, посвященном Тиграну Великому<sup>101</sup>). Все это приобретает тем большее значение, что *Tir* соответствует др.-иранск. *Tištriya*<sup>102</sup>, божественной персонификации созвездия (Сириус), из и.-евр. *\*tri-strijos* ‘относящийся к *\*tri-str-o-* ‘три звезды’ (т.е. к созвездию из трех звезд)<sup>103</sup>, и др.-инд. *Tiṣya*, также Сириус и небесный стрелок (подобный Кришану). Оба эти персонажа, как и *Tir* (ср. *Tur* как обозначение планеты Меркурия) связаны с идеей плодородия, что, между прочим, отражено в *Yašt VIII (Tištar Yašt)*, где рассказывается о поединке *Tištriya* с девом Апаошей (*Daēuça Apaōša*, ср. *a-paōša* ‘лишенный процветания’)<sup>104</sup>; ср. иранский вариант новогоднего праздника *Tiragān*, а также весьма разветвленную ономастику, так или иначе связанную с именем божества<sup>105</sup>.

Загадкой продолжает оставаться имя божества Терититунис, ставшее известным после опубликования Э. Форрером фрагмента договора между хеттским царем Тудхалиясом III и правителем Хайасы Каранни<sup>106</sup> (Во 866 + 3793 + 4747). В этом фрагменте содержится список богов, упоминаемых, видимо, при заключении договора (род клятвы). На девятом месте упоминается *te-ri-id-ti-tu-u-ni-i-[-š]* [(*Ur*)u-) *ta-ma-ad-ta*, т.е. бог Терититунис города Таматта. Г. Капанцян высказал два довольно противоречивых мнения относительно происхождения этого слова<sup>107</sup>. С одной стороны, он видел в нем сложное слово, первая часть которого – хеттск. *tri-* ‘три’, а вторая – арм. *ttun, tutn* ‘нога’, ‘хвост’, откуда общее значение – ‘трехножный’, ‘треххвостный’. С другой стороны, несколько неопределенно говорилось, что с «запада к нему (к *Terittitūniš*) примыкает греческое имя бога *Τρίτων* ..., а с востока иранское имя мифического героя *Θραῖταονа*... ». Таким образом, тень Триты еще раз обозначилась в связи с армянской мифологической темой. Однако, несмотря на то, что это объяснение хайасского теофорного имени в основном принято Г. Б. Джаукяном<sup>108</sup>, исходящим в понимании языковой принадлежности хайасской топономастики из противоположной Г. Капанцяну концепции, – приходится попрежнему считать имя бога *Terittitūniš* темным: неясность языка хайасских имен сковывает усилия проникнуть в этимологию этого слова. Тем не менее, локализация хайасских языковых остатков в ареале соседнем с более поздними поселениями армян<sup>109</sup>, а также внешнее сходство имени *Terittitūniš* с проанализированными выше мифологическими именами, вынуждают помнить об этом слове в связи с данной темой и надеяться, что оно может еще бросить свет на спорные воп-



росы языка, культуры и истории древних и соседних народов Малой Азии.

Круг проблем, начатый анализом индо-иранских мифологических персонажей, чьи имена восходят к \**Trit-*, неизбежно приводит к фундаментальному вопросу о роли числа три в разных сферах человеческой культуры. Недавнее исследование Гонды<sup>110</sup>) лишней раз напомнило о том, что идея троичности пронизывает все творения древнеиндийского духа: природа и культура, космическое и социальное, сакральное и профаническое на каждом своем шагу просвечиваются трехчленными структурами, которые и становятся одним из основных элементов описания мира в цивилизациях подобного типа. Тем поучительнее вскрытие того же самого кода в коренящейся в индоевропейском наследии, но более специализированной индо-иранской мифологеме, которая до сих пор в этой связи всерьез не рассматривалась. «Троичность» Триты, Трайтаоны и т.п. персонажей оказалась не только глубже, чем это предполагалось (в силу главным образом этимологических соображений) раньше: она в этом случае явилась тем ключом, который открывает путь к более сокровенным слоям анализа и интерпретации.

1) Ср.: V. N. Toporov, *Parallels to Ancient Indo-Iranian Social and Mythological Concepts*, «Pratidānam. Indian, Iranian and Indo-European Studies Presented to F. B. J. Kuiper on His Sixtieth Birthday», The Hague-Paris, 1968, pp. 113-120; Т. Я. Елизаренкова-В. Н. Топоров, *Трита в колодце: ведийский вариант архаичной схемы*, «Сборник статей по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1973, с. 65-70.

2) *Candrāmā apsv āntār ā suparṇō dhāvate divi nā vo hiraṇyanemayaḥ padām vindati vidyuto vittām me asyā rodasī* (I, 105, 1). Любопытно, что Небо и Земля представлены здесь как некое двуединство (*rodasī-* двой ств. число). Каждая строфа гимна заключается этим призывом к Небу и Земле, а весь гимн кончается словами *prthivī utā dyauḥ* «Земля и Небо». Не исключено, что это «разъединение» Земли Неба в конце связано именно с изменением положения спасенного Триты; для находящегося же на дне колодца Земля и Небо едины (*rodasī*).

3) Обращение к Агни, олицетворяющему огонь, в частности, небесный, и к Варуне, воплощающему собой водную стихию, вселенский Океан, достаточно показательно в свете дальнейших рассуждений.

4) Ср.: *tritāḥ kūrpe vahito* (I,105,1), ср. X,8,7: *tritāḥ... vavrē* 'Трита... в яме' (или: 'в глубине', 'в источнике' и т.п.). Заслуживает внимания контекст, в котором появляется Трита в гимне «Всем Богам» (X,64,3): Солнце и Месяц, оба Месяца, Яма на небесах, Трита, Ушас, Ночь, Ашвины.

5) Впрочем, есть и другая триада – три светлых пространства неба, населенных богами, ср. I,105,5: *amī yé devā sthāna trīṣv ā rocané divāḥ*.

6) В Ригведе постоянно говорится о посреднической роли сомы, связывающего Землю с Небом; жертвоприношение Соме имеет целью восстановление этой связи.

7) Ср.: *amī yé saptā raśmāyas tātrā me nābhir ātata | tritās tād vedāptyāḥ sā jāmitvāya rebhati...* I,105,9. Очень вероятно, что «семь лучей» относятся к какому-то созвездию, связанному так или иначе с Тритой (впрочем, есть мнение, что семь лучей обозначают восходящее солнце).

8) Ср.: *asyá tritó ny ójasā vṛdhanó... varāhám... han.* X,99,6.

9) См. Ригведа, *Избранные гимны*. Перевод, комментарий и вступительная статья Т. Я. Елизаренковой, М., 1972, с. 387.

10) Собственно Апты упоминается 8 раз в четырех гимнах (I,109; У,41; УШ,47; X,8). Подробнее о Трите (Аптье) см. А. А. Macdonell, *Vedic Mythology*, Strassburg, 1897, pp. 67–69; М. Bloomfield, *Trita, the Scape Goat of the Gods*. JAOS, 15, 1894, pp. 119 ff.; К. Rönnow, *Trita Aptya, eine vedische Gottheit*, Uppsala, 1927.

11) *Tritó bibharti váruṇam samudre.* IX,95,4.

12) Ср.: *ádha sma yásyārcāyaḥ samyák saṃyānti dhūmīnaḥ | yád im áha tritó divy úpa dhmāteva dhāmati śísīte dhmātāri yathá.* V,9,5.

13) Ср. имя жреца Триты Канва (*Kaṇva*) и эпитеты Агни *kaṇvatamaḥ* «наилучший Канва» и *kaṇvasakhā* «имеющий Канву другом» (X,115,6).

14) Ср. II,11,20; Трита дает сому Индре.

15) Ср.: *sá pítiryāṇy áyudhani vidván indreṣita āptyó abhy áyudhyat.*

16) ... *yásya tritó vy ójasā vṛtrám viparvam ardayat.*

17) Ср.: *triśīrśānam saptāraśmim jaghabvān tvāstrāsya cin nḥ sasrje tritó gāh.*

18) См. об этом: В. В. Иванов–В. Н. Топоров, *Исследования в области славянских древностей*, М., 1974.

19) «Я спрашиваю о (моей) последней жертве. Пусть объяснит это вестник (богов): «Куда ушло (мое) прежнее благочестивое (деяние)? Кто теперь уносит его (от меня)?» (I,105,5); Где же (мое) прежнее жертвенное возлияние?» (I,105,5); «И вот меня преследуют заботы, как волк дичь, мучимую жаждой» (I,105,7).

20) О мысленной жертве в связи с Тритой говорится в «Махабхарате» (IX,36).

21) Не исключено, что это один из ранних примеров осознания независимости жертвы от прошлого зла и будущего блага, понимания ее как самодовлеющей ценности, для которой мы вольны выбирать соответствующую форму, в частности, и такую, которая не предусмотрена правилами и обычаями.

22) «Вон тот путь Адитьев, созданный на небе как (творение), которое достойно Восхваления | – Его вам не обойти, о боги (*ná sá devā atikráme*). Вы, смертные, не видите его (*táṃ martāso ná paśyatha*)» I,105,16.

23) Ср. также Śātyāyanaka, Yaska, IV,6; Nītimañjari и др.

24) Рождение из золы входит в круг довольно многочисленных мотивов, влияющих семантическую роль золы и через нее статус героя, связанного с золой. См.: С. Levi-Strauss, *Mythologiques II. Du miel aux cendres*, Paris, 1966, а также В. В. Иванов–В. Н. Топоров, *Мифологические географические названия как источник для реконструкции этногенеза и древнейшей истории славян*, «Вопросы этногенеза и этнической истории славян и восточных романцев», М., 1976, с. 111–114 (мифы о «зольных» героях, в частности, о мужском соответствии Золушке – *Cendrillon*).

25) Лингвистические детали требуют частичных уточнений. Собственно, следовало бы ожидать *Prathamá*, *Dvītīya*, *Tṛtīya*; тем не менее, производность указанных имен от *eka* ‘один’, *dva* ‘два’ и – с меньшей надежностью *tri* ‘три’ очевидна. Ср., однако, *tritaya* ‘триада’ (Панини У,2,42 и след. и др.). Не исключено, что первоначальное значение имен братьев следовало бы передавать, как ‘Единица’, ‘Двойка’, ‘Тройка’, хотя и при таком предположении неизбежны некоторые неясности.

26) Есть известные основания думать, что этот поступок должен рассматриваться как наказание Трите за то, что он женился раньше своих старших братьев. Вообще грех как-то связан с Тритой: «На Триту боги стерли этот грех. Трита стер его на людей» («Атхарваведа» УI,113,1). Вместе с тем следует вспомнить одну убедительную типологическую параллель. История библейского Иосифа («отрасль плодоносного дерева над источником» 49,22), благословенного небом свыше и бездной долу (49,25), младшего

из братьев (исключая оставшегося дома Вениамина), брошенного ими в колодец и затем простившего и спасшего братьев и весь свой народ, в ее главных чертах удивительна схожа с историей ведийского Триты (из деталей ср. сновидческие способности Иосифа при том, что к Трите отсылаются дурные сны, и ощущение живой связи с поколениями предков как у Иосифа, так и у Триты). В основе обеих историй – общая схема. Потребность же в ее периодическом воспроизведении с перекодировкой на язык данной эпохи объясняется не просто интересом к прошлому, но и необходимостью включения его в актуальное настоящее на пути к будущему, заранее сознающему, что и оно некогда станет прошлым, и поэтому с благоволением к нему относящемуся.

27) О Трите как хранителе *амриты* ср. Ригведа II,34,10; Тайттирия–Самхи I., Тайттирия–Брахмана I. С этим связано представление о том, что Трита наделяет долгой жизнью.

28) Ср. также *ekatā* ‘единство’, ‘совпадение’, ‘идентичность’ («Шатапатха–Брахмана»), («Чхандогья–Упанишада»), («Махабхарата» и др.), ср. *ekatām api-yā-* ‘стать одним с ...’.

29) В эпических источниках указывается и имя отца трех братьев – Гаутама (или Праджапати, или Брахма). В Ригведе (X,46,3) Трита – сын Вибхуваса.

30) Из более ранних работ см.: Н. S. Nyberg, *Die Religionen des Alten Iran*, Leipzig, 1938, SS. 69, 258, 260, 286, 292, 312, 322; S. Wikander, *Der arische Männerbund*, Lund, 1938, SS. 100 ff.; е г о ж е . Vayu. I, Lund, 1942, SS. 74 ff., 163 ff.; G. Widengren, *Die Religionen Irans*. Stuttgart, 1965, SS. 23, 43, 45 ff., 50 ff., 54, 107 f., 208, 209 и др.

31) Ср.: *θritō sāmanam sēvištō ... taḥ ahmāi jasaḥ āyaptēm yaḥ hē pudra us. zayōiḍe urvā-xšayō kērēsāspasča*; а также *θritō paōiryō mašyānam ḍamnaḥuhatam ... yaskēm yaskāi dārayaḥ*. Videvd. XX,2. – *Orita* было также не только именем отца Урвахшеи и Кересаслы, но и сына Саюждри, ср.: *ašavazdahō θritahē sāyuzdrōiš*. Yt. XIII, 113 (ср. еще Yt. V,72). Ср. *θriti*, ном. прогр. дочери Заратуштры (Yt. XIII,139: *θritiyā ašaonyā*); *θritiya-* ‘третий’ (*kō tē aētaēšam aršnam paōiryō ... bitūō ... θritiyō ... tūiryō ...* Videvd. XVIII, 33–46; Yasna IX,10; Yt. I,7; XIV,9 и др.), *θritiyāi* и т.п.

32) Связь *θrita*’ы с мировым деревом и его вариантами (древо бессмертия, растение Хаома) заставляет серьезно подумать о возможности отражения подобного мотива и в индийской традиции. Ср.: напр., имена отца Триты или его спасителя (Праджапати, Брихаспати, Брахман). Они относятся к мифологическим персонажам, почти бесспорно связанным с образом мирового дерева. Впрочем, и сам Трита осуществляет функцию связи космических зон, подобно мировому дереву. В реконструкции соотношение Триты с мировым деревом кажется еще более очевидным.

33) Ср.: Yašt V,72; XIII,113, где, в частности, упоминается отца *θrita*’ы.

34) Ср.: авест. adj. patr. *āθwyānau-* ‘происходящий от Атвыи’.

35) Ср.: *θraētaonēm āθwyānēm*. FrW (фрагмент Westergard’a) 2,2; *θraētaonahe āθwyānōiš*. Yt. XIII,131; *visō pudrō āθwyānōiš visō sūrayā θraētaonō*. Yt. V, 33; XVII, 35 и др. См. Chr. Bartholomae, *Altiranisches Wörterbuch*, Strassburg, 1904, SS. 799–800.

36) Наиболее точное соответствие авест. *θraētaona* обнаруживается в Ригведе I,158,5: *śiro yād asya traitanō vitākṣat svayām dāsā ūro ānsāv āpi gdha* «Wenn Traitana sein Haupt spaltet, soll(?) sich der Diener selbst die Brust und Schultern zerfleischen (перевод Гельднера). Здесь *Traitaná* – ном. прогр. мифологического персонажа, так или иначе связанного с Тритой. Ср. также *traitā* ‘тройка’, а также ‘относящийся к Трите’, *trētā* ‘число три’, *trētini* ‘тройной огонь на алтаре’ (RV X,105,9; от *trētā*) и т.п.

37) Ср. др.–инд. *Ekata*, *Dvita*, *Trita*.

38) Ср. вед. *tri-śiṛṣān* ‘трехголовый’, о чудовище, портивнике Триты. Следовательно троичность отражена в образе обоих соперников, но она асимметрична из-за того, что тройка, в которую входил Трита, распалась (предательство братьев).

39) Ср. также Yašt V,34; IX,14; XV,24; XVII,34. На основании этих и некоторых

других упоминаний Трайтаоны в Авесте и последующей истории этого образа правдоподобно предположение о развитых версиях этого сюжета уже в доавестийский период.

40) Авест. *aša-*, др.-перс. *arta-*, как и соответствующее им вед. *ṛtá-*, восходят к общему индо-иранскому источнику. К вед. *án-ṛta* ср. авест. *an-arēta-* 'беззаконный', 'враждебный правде' (и праву)', *an-aša-van* 'лишенный веры (нравственного закона, правды)'

41) Ср.: Н. Lommel, *Die Yašt's des Avesta, überzetzt und eingeleitet*, Göttingen, 1927, S. 151 u. a.

42) В некоторых рукописях Фирдоуси говорится о дочерях Джемшида. В пехлевийских источниках, напротив, упоминаются три его сестры.

43) Интересно, что троичность обыгрывается в каждом поколении: у самого Феридуна два брата – Пормайе и Кеянущ; у него же – три сына (Сельм, Тур, Иредж); впрочем, и в Авесте говорится о трех сыновьях Трайтаоны. Уместно напомнить, что в уже цитированной части XIX, 34–35 также выступает трое мифологических персонажей, связанных с *хварна*: Йима, Трайтаона и Кересаспа. Ср. также трех драконоубийц – Митра, Трайтаона, Кересаспа. В высшей степени симптоматично, что праздник, посвященный Митре (*Mihragān*), связывается и с убийством Феридуном Аждахи.

44) См. отражении этой темы в искусстве см., в частности, Н. В. Дьяконова, *Терракотовая фигурка Зохака*, «Труды Отдела Востока Гос. Эрмитажа», т. III, Л., 1940, с. 195–208; Н. Н. Негматов, *Резное панно дворца афшинов Уструшаны*, «Памятники культуры. Новые открытия», М., 1977, с. 353–362 и др.

45) См.: G. Widengren, *Op. cit.*, SS. 41–49.

46) Ср. связанный с Трайтаоной образ стрелка Кересаспы (*Kərəsāspa > Karsāsp > Garšāsp*), поразившего рогатого дракона (*Aži srvara > Až i sruvar*).

47) Одна из основных процедур – расчленение жертвы (чудовища, первочеловека) на части, отождествление их с частями Космоса и создание из элементов микрокосма всего состава макрокосма.

48) См. А. Ааге, *The Types of the Folk-Tale*, Helsinki, 1961. Имеется в виду прежде всего варианты А, В, А–В и даже С, а отчасти и тесно связанные с этим кругом сказки типа 300 (победитель змея, освобождение царевны) и типа 302 (Кощева смерть).

49) Не менее интересны такие названия младшего брата, как *Иван Утренней Зари*, *Иван Полночной Зари* (собрание сказок Худякова, № 81); *Световик «Светозор»*, *Вечерник*, *Полночник* (Собрание Эрленвейна, № 4) и т.п., – в связи с ведийским Тритой, который последовательно вглядывается в ночное, предрассветное и утреннее небо. Не менее интересно, что в русской сказке, содержащей схему № 301 по Аарне (Афанасьев № 142), ее герой, богатырь *Надзей* (мужск. р. к *Надежда*) рождается из золы-пепла, как и Трита, если судить об этом по некоторым древнеиндийским источникам; в другой сказке (Афанасьев № 135/№ 300 по Аарне/) *Иван Попялов* (от *попел*, *пепел* 'зола') побеждает Змея и в царстве наступает день.

50) Их символы в связи с тремя космическими зонами рассмотрены автором этих строк в другом месте («К реконструкции мифа о мировом яйце», – «Труды по знаковым системам» 3, Тарту, 1967, с. 81–99).

51) В другом месте показано исключительное сходство в описании этого змея с Вритрой.

52) Ср. мотив – Трита и напиток бессмертия (*амрита* или *сома*).

53) Нередко здесь вводится мотив жертвы: третий брат кормит птицу своим мясом (ср. выше о жертве Триты), что так или иначе соотносится с всемирно известным мотивом, связываемой с Буддой.

54) Ср. синтез Вселенной в новогоднем ритуале.

55) Ср.: E. Benveniste–L. Renou, *Vitra et Vrdragna*, Paris, 1934, pp. 31 ff.; G. Dumézil,

*A propos de Vētēðraena*, « *Mélanges H. Grégoire* » I, 1949, pp. 223–226 (ср. RHR 117, 1938, pp. 152 et suiv.).

<sup>56)</sup> См.: Н. Humbach, *Methodologische Variationen zur arischen Religionsgeschichte*, « *Antiquitates Indogermanicae* », Innsbruck, 1974, с. 193: « Hinzuzufügen ist offensichtlich nр. *guriñj* 'ein Falke', das kaum anders als aus einem starken Stamm \**urñjan* mit schwächster Ablautstufe des Vorderglieds zu erklären ist », – Другое объяснение (« als Verschreibung aus arab. *kūbağ* 'männlicher Sakerfalke' ») см.: U. Scharfka, *Die persischen Vogelnamen*, Würzburg, 1972, S. 235 (Nr. 723). Авест. *vārəñjan*–/*vārəga*– (\**vārənyñ*) означает, буквально, 'Лämmerschläger'. Ср.: В. Н. Н. Stricker, *Vārəgna*, « *the Falcon* », « *Indo-Iranian Journal* », vol. 7, 1964, pp. 310–317.

<sup>57)</sup> Такого же происхождения, вероятно, название сказочных птиц типа русск. *Вострогор*, *Вострогог* (Ср.: *Вострогор*–от птицы да всем птицам птица; *Вострогог* птица востропеицется. | *А Фаор*–от гора вся да восколеблется). См. Словарь русских народных говоров. Вып. 5. Л., 1970, с. 149. О ряде других отражений этого иранского имени см. О. Н. Трубачев, *Из славяно–иранских лексических отношений*, « *Этимолгия 1965* », 1967, с. 64–71.

<sup>58)</sup> То, что Индра называется *Vrtrahan*, не опровергает сказанного выше, но заставляет поставить вопрос о возможности рассмотрения Индры и Триты как разных ипостасей некогда единого мифологического образа.

<sup>59)</sup> Ср. типичный финал: « Вечорка и Полуночка выгтащили своего брата Зорьку и трех королеву на белый свет. Приезжают они все вместе в свое государство; королевы покотили в чистом поле своими яичками – и тотчас явились три царства: медное, серебряное и золотое. Король так обрадовался, что и рассказать нельзя; тотчас же обвенчал Зорьку, Вечорку и Полуночку на своих дочерях... » (Афанасьев № 140).

<sup>60)</sup> Легко показать, что генетически сказки этого типа связаны с типом № 301.

<sup>61)</sup> Ср. в пехлевийском тексте Denkart 7, 1, 28: u mat andar Fretōn zindakih ō Ērec i Fretōnān ham v a x š hac dātār. apar. barišnñh. u patiš parakand u varzīt erih. dāt. jōyihñt hān i pahrom yān pat xvādišn i hac pit [i Fretōn]. uš mat hac dātār hān yān pat āfrin i Fretōn « Du vivant de Fretōn, la meme P a r o l e , transmise par le Créateur, revint à Ērec i Fretōnān. Par elle, il répandit et pratiqua la loi aryenne. Cette faveur supreme fut cherchée à la demande de son père (с.–à.–d. Fretōn), et cette faveur lui vint du Créateur avec la bénédiction de Fretōn », ср. M. Molé, *Le partage du monde dans la tradition iranienne*, « *Journal Asiatique* », t. CCXL, 1952, fasc. 4, p. 458.

<sup>62)</sup> Еще одна характерная деталь в связи с воплощением первой функции в образе Ивана–дурака – он п о э т , подчеркивается его п е н и е , его умение играть на чудесной д у д о ч к е или г у с л я х –самогудах (ср. Афанасьев № 238 и др.), благодаря чему он приобретает богатства: Наконец, еще одно исключительно важное обстоятельство: Иван–дурак говорит н е т а к , как остальные; в его речи, помимо загадок, прибауток, шуток, отмечены фрагменты, где нарушаются или фонетические, или семантические (« бессмыслицы », « нелепицы », « небывальщины ») принципы обычной речи, или даже нечто напоминающее заумь. В этом смысле Иван–дурак носитель той разновидности древней « поэтической речи, которая связана с нарочитой деформацией ее (ср. средневековый ирландский *bérla etarscartha* 'разъединенный язык' с разными способами рассечения /ср. ирл. *dichned*, собств. – 'обезглавливание' / и растягивания слов; *vakrokti* / букв. – 'изогнутое выражение' /, « двусмысленную речь » авторов старых санскритских поэтик; *motz romputz* / *Reire d'Alvergha* II,33 / провансальской поэзии, ср. *entrebrescar los motz* ит. п.), в частности, может быть, с принципом анаграммирования как важнейшим приемом древней поэзии (ср. работы Ф. де Соссюра в этой области).

<sup>63)</sup> О них довольно подробно рассказывается и в « Шахнаме », однако функциональное размежевание трех братьев дано весьма приглушенно, за счет чего более явно выступают этно–культурные различия.

64) Ср. M. Molé, *op. cit.*, pp. 456–457; Messina, *Il libro apocalittico persiano Āyāt-kār i Zāmāspik*, pp. 44 sg.

65) Сам мотив выбора иногда обнаруживается и в русских сказках указанного типа.

66) Связь *хварна* (фарна) с младшим сыном (третьим) Фретона подтверждает мысль о том, что Иван Третьей (или Иван-дурак), женись на царской дочери, приобретает некую благодать, соотносимую с *хварном*. Жених достигает состояния, когда он стал парнем (*парень*, видимо, заимствовано из *хагэна-*, скорее, из его продолжений; см. В. Н. Топоров, *О происхождении нескольких русских слов* (К связям с индо-иранскими источниками), «Этимология 1970», М. 1972, с. 23–37).

67) См.: G. Dumézil, *La préhistoire indo-iranienne des castes*, «Journal Asiatique», t. CCXVI. 1930. Предшественником Дюмезиля в этом отношении был А. Кристенсен, ср.: A. Christensen, *Les types du premier homme et du premier roi dans l'histoire légendaire des Iraniens*, pt. 1, Stockholm, 1917 (= «Archives d'études orientales», vol. 14); ср. его же, *op. cit.*, pt. 2. Stockholm, 1934.

68) Этнический аспект (правда, в хозяйственно-экономической аранжировке) был подчеркнут в статье: E. Benveniste, *Traditions indo-iraniennes sur les classes sociales*, «Journal Asiatique», t. CCXXX, 1938, pp. 529 et suiv. Ср. коррективы – W. Brandenstein, *Abstammungssagen der Scythen*, WZKM 52, 1953, s. 185 и Э.А. Грантовский, *Индо-иранские касты у скифов*, «XXV Международный съезд востоковедов. Доклады», М. 1960, и др.

69) Помимо ряда параллелей из близких традиций, об этом, возможно, свидетельствуют и этимологические разыскания над именами сыновей Таргитая. Ср. В. И. Абаев, *Осетинский язык и фольклор*. Т. I. М.–Л., 1958, с. 242–243; его же, *Скифо-европейские изоглоссы*. М., 1965, с. 39–40. (ср. Э. А. Грантовский, *Указ. соч.*, с. 7–9): Солнце-царь (Колаксай, из \**Hvar-xšāya*) – Гора-царь (Липоксай, из \**Rīpa-xšāya*) – Владыка глубин или Море (река)-царь (Арпоксай, из \**Agra-xšāya*, ср. осет. *arf* 'глубокий', до метатезы \**apr-*, ср. *Δάναπρις*).

70) Существенно, что Таргитай вступает в брак со своей матерью – Землей, которая и рождает ему трех сыновей. Во втором варианте скифской генеалогической легенды (Геродот IУ,8–10) Геракл (= Таргитай) вступает в брак с полудево-полузмеей (полуехидной), что также отсылает нас к соответствующим зонам по вертикали. В варианте Диодора Сицилийского Зевс от союза с такой же двойной природы женщиной получает сына Скифа. Подробный разбор версий с рядом ценных наблюдений см. в кн.: Д. С. Раевский, *Очерки идеологии скифо-сакских племен. Опыт реконструкции скифской мифологии*, М., 1977, с. 19–80 («Скифская генеалогическая легенда»). Из последней литературы ср. также А. М. Хазанов, *Социальная история скифов*. М., 1975, с. 36–54. («Скифские этногонимические легенды как исторический источник»).

71) Не касаясь этого вопроса здесь, следует все-таки заметить, что теоретическая возможность связи этих имен существует. Хотя убедительная этимология *Ταργίταος* отсутствует (согласно Д. С. Раевскому: \**dār-gaēda*, авест. *gaēda*, ср.-перс. *gētāh* 'телесный, материальный мир'; указ. соч., с. 61 с отсылкой к работе 1972 г.), можно поставить вопрос о наличии элемента со значением 'три' в начале этого имени. Окончательный ответ зависит от того, были ли в скифо-сакском лингвистическом мире формы этого числительного типа \**tar-*, \**tir-*. Не исключено, что ягнобские формы – ср. *tirāy* (западн. и переходн. говоры), *sirāy* (село Птитп), *sarāy* (восточн. говоры), см. М. С. Андреев–Е. М. Пещерева, *Ягнобские тексты*. М.–Л. 1957, с. 336 (ср. еще: *t'ray*, *tēray*, *zēray* и т.п.) – фиксируют именно эту стадию. Ср., между прочим, меотийское имя *Τρυγατάω* (Polyaen. УШ,55), едва ли отделимое от *Ταργίταος*; см. L. Zgusta, *Die Personennamen griechischer Städte der zäödrlichen Schwarzmeerküste*, Praha, 1955, SS. 262–263 (e 533). Другие памирские формы (сарык. *aroy*, *haroy*, рушан.-хуфск., шугнан. *aray*, бартанг. *arāy*, мундж. *x'ray*, *xeroy*, сангл., ишкаш. *roy*, *ruy*, *ru* и т.п.), как и осет. *aertae* (с метатезой и протезой) или более далеки, чем ягнобские,

или трактуются несколько иначе. Если стадия *\*tar-/\*tir-* ‘три’ окажется надежной, можно было видеть в Ταργίτος исходное иранск. *\*tar-gaēda*, т.е. ‘обладающий тремя мирами’ (*\*gait-* ср. лит. *gyvata* ‘жизнь’, ирл. *bith* ‘мир’) или *\*tar-gātav-* т.е. ‘обладающий тремя местами’ (ср. авест. *gātav-*, др.-инд. *gātāv-*), ср. такие образцы, как др.-инд. *tri-kāya*, *tri-guṇa*, *tri-mūrti* и т.п. иги авест. *θri-zantav-*, *θri-pada*, *θri-vačahya*, *θri-pīθwa-* и *gpyr*. Разумеется, лишь как гипотеза.

72) Армянское заимствование из иранского, *Vahagn* предполагает примерно тот же источник, что и такие среднеиранские формы, как согд. *Vaššayn* (из *\*Varšayn*), сакск. *Varlagn* (ОРЛАГИО, на сакской монете с изображением птицы, в которую воплотился *Vrðrayna*, ср. этот же мотив из Yašt XIV,19), хорезм. *Artayn* (ср. Αρτάγνης из Коммагены) и др.; осет. *Eltağan*, ранее включавшееся в этот ряд, сюда не относится, см. Ё. Benveniste, *Études sur la langue ossète*, Paris, 1959, p. 130; G. Dumézil, *A propos de quelques représentations folkloriques des ossètes*, «Festgabe für Herman Lommel», Wiesbaden, 1960, pp. 38–39 (I. Adieu à *Eltağan*). О других близких формах см. Ё. Benveniste–L. Renou, *op. cit.*, pp. 5 ff., 83 ff. и др.; P. Thieme, JAOS, 80, 1960, pp. 312 ff.; M. Mayrhofer, KEWAi, s.v. *vṛtram*.

73) Гр. Капанцян, *Малоазийские боги у армян*, «Историко-лингвистические работы», т. I. Ереван. 1956, с. 318–319; ср. Н. Hübschmann, *Armenische Grammatik*, I, Leipzig, 1897, SS. 77–78.

74) Ср.: М. Абебян, *Указ. соч.*, т. I, с. 33–35 («Вах’агн – бог громовник»); его же, *Der armenische Volksglaube*, Leipzig, 1899; Г. Капанцян, *Ук. соч.*, с. 320–323 и др.

75) Кстати, и слово *višar* заимствовано из авест. *višāra* (как эпитет к *aži* ‘змея’, ‘дракон’).

76) Именно таково предположение М. Абебяна, см. указ. соч., с. 44.

77) Нужно отдать должное интуиции М. Абебяна и Г. Капанцяна, которые в связи с Ва(х)агном упоминают и Т р и т у , правда, в качестве лишь типологической параллели среди многих иных.

78) Ср. у Моисея Хоренского I,31: «Затем в Песне воспевали борьбу Вахагна с драконами и победу над ними. Все воспеваемое (о нем) имело большое сходство с подвигами Г е р а к л е с а . – Распевали также его апофеозу; и там, в стране Иверов, была ему воздвигнута с т а т у я в рост его, которую чествовали жертвами» и далее II,12: «Он (Арташес) нашел в Азии литые из меди золоченые изображения Артемиды, Г е р а к л е с а и Аполлона, приказал отправить их в нашу страну и поставить в Армавите..., а с т а т у ю Г е р а к л е с а , изваянную Скиллисом и Дипенем критским, считая (за изображение) предка своего, В а х а г н а , – поставили в Тароне, в таронской провинции, в собственной их деревне – Аштишате, по смерти Арташеса». См.: История Армении Моисея Хоренского. Новый перевод Н. О. Эмина, М., 1893, с. 46 и 64, ср. еще II,8. Ср. у Фавстоса Бузанда: «Он был рукоположен... великим Григорием, когда тот разрушил алтари капища Г е р а к л а , т.е. В а х а г н а , в местности под названием Аштишат» (III,14). В Таронском храме (*Vahevanean mehean*, по Агафангелу § 809) жрецами были сыновья Ва(х)агна; от него же берет свое происхождение жреческий род *Vahevuni* (или *Vahnuni*). Там же чтились жена Ва(х)агна Астх’ик и его мать «златородная» Анаит.

79) По-сирийски – ‘сын Солнца’.

80) *hetk’ yardagoli*.

81) «В муках рождения находилось Небо и Земля;  
В муках рождения лежало и пурпуровое Море  
В муках рождения находился и красненький Тростник;  
Из горлышка Тростника выходил дым;  
Из горлышка Тростника выходило пламя;  
Из пламени выходил юноша –  
У него были огонь – волосы,

У него была борода – полымя  
И глаза (словно два) солнышка.

Ср. известное стихотворение Иоаннеса Иоаннесяна «Рождение Ваагна».

82) Об этом справедливо писал В. В. Иванов, особенно обстоятельно разобравший роль этимологических фигур в поэтической структуре песни о Ва(х)агне. См. В. В. Иванов. Заметки по сравнительно-исторической индоевропейской поэтике. 2. Индоевропейская поэтическая формула в древнейшем армянском стихотворении, – «То Honor Roman Jakobson», The Hague-Paris, 1967, с. 981–984; его же. Использование для этимологических исследований сочетаний однокоренных слов в поэзии на древних индоевропейских языках, – «Этимология» 1967. М., 1969, с. 47–56.

83) Варианты: *erkin ... erkir ... ew covn cirani*.

84) Правда, обычно *cirani cov* понимается как обозначение небесного моря (при этом указывают армянскую молитву, в которой небо уподобляется небесному морю), но, во-первых, небесное море есть часть той хаотической водяной стихии, которая ограничивает Космос со всех сторон (ср. океан Варуны), и в этом смысле оно эквивалентно нижнему миру; во-вторых, правдоподобно предположение, что «пурпуровое море» является синтетическим образом, соединяющим огонь («пурпуровый») и воду («море») (ср. подобную мифологему в разных древних традициях, в частности, в ипостасных воплощениях: Посейдон – Нептун, чей трезубец толкуется как образ трех огней в водах; стоит вспомнить, что Трита тоже осуществляет медиацию противопоставления огня и воды, см. ниже); наконец, в-третьих, само слово *cov*, по авторитетному мнению (см. статью В. В. Иванова со ссылкой на письмо И. М. Дьяконова), восходит к урартск. *šue* (\**covi* > \**cove*), которое первоначально обозначало, видимо, воду, и лишь потом озеро (арм. *cov*, кроме моря, обозначает и большое озеро, напр., Севан или Ван).

85) Это обращение, являясь рефреном, замыкает каждую строфу и весь гимн в целом; в песне о Ва(х)агне упоминание Неба и Земли начинается текст.

86) Ср. в «Атхарваведе»: «Лишенными долга в этом, лишенными долга в другом, лишенными долга в третьем мире пусть станем мы!» (VI, 117). Естественно, что «третий» может иметь и хронологический аспект. Ср. также манихейские трансформации Митры, как Πρεσβευτής ὁ Τρίτος, *Tertius Legatus*, причем, однако, и здесь именно «третий» персонаж выступает как особо отмеченный и актуальный.

87) Учитывая авест. *tar-* ‘преодолевать’, этимология скифск. *Ταρύταος* (см. выше) может приобрести и несколько иной вид.

88) Так, «Hong fan», включенный Сыма Цянем в свой труд (IV, 219), приписывает воде числовое значение 1, Огню – 2, Земле – 5 и т.д. (ср. «Yue ling»: Земля – 5, Вода – 6, Огонь – 7 и т.п.). Несколько иной тип представлен в формулах: один – это Целое, два – это *ин* и *янь* и т.п. М. Granet, *La pensée chinoise*, Paris, 1934, p. 277 и др. Ср. также триады (в частности, и Небо–Земля–Нижний мир) в Упанишадах.

89) Ср.: А. Meillet, «Mélanges Émile Boisacq», I., Bruxelles, 1937, pp. 1 suiv.; V. Pisani, «Miscellanea Giovanni Galbiati», III., Mailand, 1951, p. 6; В. В. Иванов, *Указ. соч.*, с. 47–49; ср. также (иначе) J. Knobloch, *Zu armenisch erkin ‘Himmel’, erkir ‘Erde’, «Handes Amsorga»* 1961, Nr. 10–12, SS. 541–552; Гр. Ачарян s.v. *erkin, erkir*.

90) Ср. лат. *dubius, dubāre, dubitāre: duo*, др.-греч. *δοῦς* ‘сомнение’: *δοῦς* ‘двойной’, нем. *zweifeln* и т.п.

91) Др.-арм. *erkean erkiwl mec* ‘убоялись страхом великим’, арм. *erknčim* ‘боюсь’, ср. др.-греч. *δειδω* и др.

92) Ср. также авест. *dēbaēš-, ībaēš, dvaēš-* ‘враждовать’, ‘оскорблять’, др.-инд. *dviṣ-* ‘ненавидеть’ – к *dvaṣa*, см. О. Н. Трубачев, *Из славяно-иранских лексических оттопений*, «Этимология 1965», М., 1967, с. 56–57.



93) Не следует забывать и о других фрагментах более или менее близких в звуковом отношении, напр., *eleg* 'тростник'; *elegnika* и т.д.

94) Интересно, что Геродот (IV,179,188) сообщает о ливийском (якобы) божестве Тритоне, связанном с водами (ср. там же реку Тритон и озеро Тритониду: Тритон спасает аргонавтов) и делающем предсказания о будущем (ср. о Трите). Кстати, Тритон восседает на треножнике, что отсылает к числу три (ср. треножник пифии), которое в этом случае, возможно, соотносимо с тремя космическими и временными планами, которые становятся доступными (видимыми и ведомыми) предсказателю во время предсказания. – Ср. также эпитет Афины – Τρίτογένεια (по месту ее рождения).

95) Ср.: J. Loth, *Notes etymologiques et lexicographiques*, «Revue celtique» 43, 1926, pp. 157–158; Chr.-J. Guyonvarc'h, *Notes d'étymologie et de lexicographie gauloises et celtiques*. XXVII, «Ogam» 19, 1967, pp. 233–235 (Не говоря о Stokes, Pokorny и др.). Исключительно показательен фрагмент с аллитерацией, определяемой анализируемым словом. Ср. RIAD: *Loch Bél Dracon – dremne gal, | cen meirbe is cen mibal – | triath trethain co trumna thair | diarbo Cliach, sunna sefain* «Loeh Bel Dracon, fierté de valeur, – sans erreur et sans obscurité, – une grande et puissante mer à l'est – là où il était Cliach fit de la musique» («Metrical Dindshenchas» IV, p. 224, строки 21–24).

96) Возможно, в том же направлении следует искать разгадку и других неясных имен, напр., Ἀμφιτρίτη, мать Тритона, Τρίτογένεια, одна из эпиклес Афины, иллир. Nom. propr. *Trita-nerus* (*Tritanus, Tritano*) и т.п. Ср. также др.-сев. *pridi*, которое в Эдде обозначает числительное 'третий' и выступает в качестве важного мифологического имени. Ср. в «Видении Гюльви» («Младшая Эдда»): «Он увидел три престола, один другого выше. И сидят на них три мужа ... И приведший его отвечает, что на самом низком из престолов сидит конунг, а имя ему – Высокий. На среднем троне сидит Равновысокий, а на самом высоком – Третий». Характерно, что Третий рассказывает о Муспелле, который здесь выступает как страна огня (ср. значение 'конец мира', 'страшный суд' в одном древневерхненемецком тексте X в.).

97) Ср. выше о Кересаспе. Тиру было посвящено святилище в Армавире. См. A. Sargières, *Les huit sanctuaires de l'Arménie palenne*, Paris, 1899, pp. 13–14.

98) Допускают, что это имя раньше произносилось как \**Tiri*.

99) Ср. подробнее: Г. Капанцян, *Ук. соч.*, т. 1, с. 317–318. Рассматриваемое иранское божество почиталось у армян как покровитель искусства и знания.

100) Ср. также связь со снами Варуны (он же соотнесен с водами, как и Трита Аптыя).

101) Ср. у Моисея Хоренского I,26: Аждахак, волнуемый сомнением, видит в чудесном сне свою будущность.

102) См. G. Widengren, *Die Religionen Irans*, S. 336.

103) Возможно, что имеется в виду старое название Пояса Ориона. Ср. с одной стороны, соответствие между армянским Х'айком и Орионом, а с другой, мотив беотийского великана и охотника, сына Посейдона или Геи (варианты).

104) Подробнее см. В. Forssman, *Apaoša, der Gegner des Tištriia*, KZ 82. 1968, SS. 45 ff.

105) Помимо старых, хорошо известных данных, см. теперь:

M. Mayrhofer, *Onomastica Persepolitana. Das altiranische Namengut der Persepolis-Täfelchen*, Wien, 1973, с. 239–240.

106) E. Forger, *Hajasa-Azzi*, «Caucasica», 9, 1931, SS. 1–24.

107) Г. Капанцян, *Хеттские боги у армян*, Ереван, 1940 (Историко-лингвистические работы. I, с. 307); его же, *Хайаса – колыбель армян*, Ереван, 1947, с. 94–95.

108) См. Г. Б. Джаукян, *Хайасский язык и его отношение к индоевропейским языкам*. Ереван, 1964, с. 51–52. (*Archiv Orientalní*, 29, 1961). Здесь же приводятся возможные параллели к второй части имени *Teritti-tūniš*, хаттск. *Tetepirian, Tetišhapi-, Titiutti* и т.д. (*tete-, titi-* 'великий', ср. груз. *didi*, откуда *Terittitūniš* – 'трижды великий', ср. арм. *eramec*, а

также и.-евр. ономастику с элементом *Tri-*, фрак. Τριβαλλοί, фриг. Τριμασβος, иллир. *Tri-teuta* и т.п.).

<sup>109)</sup> Ср., впрочем, И. М. Дьяконов. Предыстория армянского народа. Ереван, 1968, с. 209 и след. (о теории хайасского происхождения армян); отчасти В. Бэнэцян, *Некоторые вопросы этногенеза армян*, «Историко-филологический журнал», Ереван, 1961, № 2, с. 91–123.

<sup>110)</sup> См. J. Gonda, *Triads in the Veda*, Amsterdam–Oxford–New York, 1976.

GIANROBERTO SCARCIA

« LA MONETA COL MOTTO » DI 'ABD UL-RAḤMĀN PAŽWĀK  
(Traduzione dal paštu)

Dei tratti scespiriani, da trionfo di mezz'estate, del paesaggio iranico orientale, ho avuto occasione di dire recentemente. Ma certa impressione di ritorno improvviso di fiamma europea, che si prova varcando, a mezzo Khorasan, il confine persiano-afghano, va oltre l'inumidita natura, i rivoletti i salici e la pastoral eglantine, per appuntarsi sul gusto stesso e sulle forme e sui modi dell'artificio. Di colpo, a Herat, il gesto della negazione non è più quello canonico tra Palermo e Mašhad, bensì il nostro continentale, e fa lo stesso effetto bianco-turchese dell'incarnato e dello sguardo dei patani più genuini. Sul rito comune, un po' mafioso (i funesti presagi di Šā'eb), di quell'alzare e abbassare impercettibili le ciglia, su Palermo e Mašhad dearabizzate dalle vicende ineluttabili, l'acculturazione si è poi calata in maniera diversa: di qui il giardino, solo più lussureggiante per motivi climatici, del duca di Bronte da un lato, e i tronchi candidi d'una grande Russia d'altipiano dall'altro lato. La Persia moderna europeizzante è tutta russa, e qualche frammento è dato ancora di scorgerne oggi, attraverso una Persia contemporanea che è tutta tra Dallas e Disneyland: il vecchio decoro, per noi così esotico, dei possidenti d'altri tempi, coi loro cetrioli poponi e pollame, sconvolto da plastiche neon cartapeste. Nell'Afghanistan europeizzante, invece, il recente velo sovietico di porte che non chiudono, rubinetti che perdono, frettolosità pianificatrice in genere, oscillante tra il fragile e il tetro, con punte di mao-staliniana simbiosi tra lo squallido e lo sfarzoso, non riesce a celare una villa reale che sotto la luna piena almeno sembra Potsdam, né a togliere un'illusione viareggina ai pini pur senza pinoli di Herat, scossi da venti altrettanto classicamente selvaggi, né a deodorare del loro aroma da Viale delle Milizie, a noi romani di Prati così tenacemente avvinto alle narici, e turgido di infanzie ritrovate, caserme della guerra dei trent'anni da tenersi presenti per un eventuale scenario veristico da offrire in alternativa all'espressionismo stantio di Madre Corraggio. Perché anche l'isoglossa odorifera, sì, isoglossa germanico-sannito-altaica, nasce in Europa, procede per l'Anatolia, salta a piè pari la Persia e i suoi mulinelli

sterilizzati di polvere grigia, salta perfino le risaie grondanti del nord, per riprendere a mezzo Khorasan e continuare poi indisturbata fino al Mar Giallo.

C'è dunque, in Afghanistan, anche un qualche cosa di zoticamente nostrano e di stentatamente raffinato, di cosmopolita incipiente teneramente provinciale, di pecoraro con velleità signorili, di forte e gentile, insomma, che nell'ambito dell'iranismo è grande sorpresa. E un aspetto particolare ne è certa volontà di virile e di lezioso insieme a cui il *qāboli polaw* sembra accordarsi con lo stesso stento della pasta alla chitarra. Purtroppo, ma è ovvio, nulla di tutto ciò s'è veramente compiuto: tra i pini senza pinoli di Herat, foresta divina, meno spessa ma più viva che non siano Viareggio e Ravenna, foresta sacra ai picnic dei commiati ma senza la decima parte degli inconvenienti segnalati da Ungaretti a Viani, nessuno è riuscito ancora a cogliere problematiche voci di pioggia o altre voci. Indicavo una volta il dannunzianesimo di Fārāni (*Andasti. Rimase lo stampo d'un corpo tra i drappi ... e alla memoria ritorna, nell'atto di danza, una forma: vertiginose movenze ritmanti la nebbia profonda ...*) o di Soheili (*Sulle tue labbra color di fuoco era un sorriso affascinante. Bene che tu sia venuta ad assiderti nel mio sguardo. Eravamo lieti e gioiosi. L'armonia della musica ci aveva afferrato con le sue lusinghe... Ma ecco ...*). La *Moneta col Motto* è cosa più pregevole, molto più formalmente delicata. Una volta tanto, la mia traduzione non riuscirà a potenziare e sottolineare, ma neppure a rendere giusto, la fusione che c'è nei versi paštu, così volutamente tradizionali, tra letterarietà e ricercato colore dialettale, tra bellicismo e intimismo, tardo-patriarcali ambedue, tra codice d'onore fanfarone (quegli inglesi-birilli da abbattere, sfruttare e ospitare) e stilizzazione al limite dell'evanescente. Ma il D'Annunzio pari pari che emerge qua e là, se ne può star certi, era già nell'originale.

La versione è comunque dedicata dal traduttore, *az šamim-e qalb*, al suo primogenito Giorgio, perché abbia cura, potendo, di questo e d'altri ancor più preziosi motti e conii. Ché, se poi dovesse invece rivenderli per sostentarsi, la comprensione non verrebbe meno.

#### TRADUZIONE

##### Personaggi:

- Il Figlio della Montagna (soldato)
- Il Fanciullo (figlio del soldato)
- Il Sorriso della Rosa (madre del Fanciullo)
- Pietra (orefice)
- Alessandro (capitano)
- Il Maggiore inglese
- Soldati

Atto I

*Scena 1. Casa del Figlio della Montagna. Il Figlio della Montagna è pensieroso. Il Figlio della Montagna chiede da bere. Il Sorriso della Rosa gli porge acqua. Il Fanciullo gioca in un canto.*

- SR. Perchè così crucciato?  
Qual ombra oggi t'offusca?
- FM. Amica, non è cruccio,  
non ombra che m'oscuri.  
È doverti lasciare.
- SR. Da chi ti vuoi lontano?
- FM. L'unione è salda ancora,  
pure aleggia nell'aria  
separazione amara.
- SR. Separazione, dici,  
che parole son queste,  
se è profumo, è di fiore  
che aleggia a noi nell'aria.
- FM. E non è forse un fiore?
- SR. Qual fiore è mai il distacco?  
Tu mi fai triste e buia;  
se fiore è a te il distacco,  
solo è per me bruciore.
- FM. Nel giardino del pianto,  
nell'orto del dolore,  
voglia Dio tu non veda  
e non conosca fiore:  
Nostalgia, buio fiore...
- SR. Che far d'un nero fiore?  
M'uccide oggi il dolore.  
Dimmi che accadde, amico,  
colmo m'hai fatto il cuore.  
Leni dunque l'angoscia,  
per amor del Signore,  
dimmi che accadde, amico.  
Qual cruccio oggi ti vince,  
qual ombra oggi t'oscura?  
Che n'è di quel tuo amare,  
di quel mio gran sperare?  
Ombre d'un altro cuore?  
Per amor del Signore,

ché fuoco in me s'è acceso,  
qual turbamento strano,  
qual sentimento nuovo...  
parlami presto, amico.

*(Il Sorriso della Rosa piange)*

FM. O dolore, dolore,  
o pianto, o gran sospiro,  
o sospetto tuo vano!  
d'un infedele amore  
non piangere il dolore.  
Non lagrime versare,  
non tormentarmi, amore,  
tieni a bada il tuo cuore.  
Pianto di donna sempre  
la terra nostra ignora.

SR. Le lagrime ristanno,  
ma tu parlagli, amore,  
a questo gonfio cuore.

FM. Sì, gli eventi son questi:  
all'alba di domani  
s'accenderà la guerra  
all'inglese invasore.  
Sarà la morte, forse  
dell'immagine tua.  
Con l'angoscia del cuore  
giacerà nella terra,  
annebbiato di sangue,  
il ricordo del labbro,  
del labbro dolce tuo.  
Questo sento aleggiare.

*(Il Sorriso della Rosa si terge le lagrime e si fa lieta)*

SR. È notizia serena.  
Tornerai certo illustre  
di canto di vittoria  
o di martirio lieto:  
calcherai con orgoglio  
le vie del paradiso,  
ed io, con gli occhi alteri,  
guarderò tribù e cugini.  
Questo non è dolore,

- non è, non è dolore,  
è notizia serena.
- FM. O saggia, saggia amica,  
per gli occhi tuoi che adoro  
si fa tranquillo il cuore.  
Porgimi quel fucile,  
non sono un disertore.  
Questo denaro accetta,  
conserva a me la casa.  
A te sia guardia Iddio,  
ma se giunge la morte,  
prega per me, mio amore.
- SR. Non è chi Dio non ami,  
non affannarti il cuore.  
Io mandata di spola  
non perderò alla casa,  
ché non più si racquista.

*(Reca il fucile)*

- FM. Vieni da me, Fanciullo

*(Il Fanciullo viene e bacia suo padre)*

(a SR) Prendi questa moneta.

- SR. Quale moneta, amore?  
La Moneta col Motto?

- FM. Sì certo, la Parola  
di Dio sulla moneta.

- SR. Ti sia piano il cammino.  
Benigno a te il Signore!

*(Il Figlio della Montagna esce)*

*Il Sorriso della Rosa prega, e bisbiglia parole antiche, della sua terra:*

Se vuol sangue a medicina,  
prendetelo dal cuor mio,  
ma il fucil non se n'avveda,  
ma di questo rosso fiore  
non lo riporti l'alito  
dal campo sino a me.

*Il Figlio della Montagna ode da lungi l'antica canzone, e ritorna a lei in grande impeto d'amore. Il Figlio della Montagna abbraccia la sua rosa. Il vecchio canto s'accende d'amore.*

- SR. Non ritornare, amico.  
Lontano ti credevo  
quando presi a cantare.
- FM. Mi trasse indietro amore  
della tua bocca lucente,  
della tua bocca canora.
- SR. Va, di fronte a te la luce.
- FM. Sia benigno a te il Signore.

*Scena 2. Il Figlio della Montagna. Altri soldati marciano con lui.*

- FM. *(cammina assorto)*  
Solo ricordo in cuore,  
di quel labbro il sapore.  
Io dicevo: è la morte.  
me ne vado alla guerra,  
ed ella siede in lagrime,  
in amarezza sola.  
Di me, rosso nel sangue,  
perso in terra lontana,  
non notizia o parola.  
Ma lei, figlia di prodi,  
indica a me la strada.  
Anch'io so questa strada,  
mano e piede non torco,  
no, dalla via di Dio.  
Oh, le dolci parole:  
Qual cruccio oggi t'offende?  
Qual ombra oggi t'abbuia?  
Non capiva un dolore  
ch'era dolor di lei.
- Sold. Che cosa fai, fratello?  
Ecco il tuo piede in fallo.  
Erri in quali pensieri,  
in che tremori immerso?  
Oggi è giorno di gioia,  
di guerra agli infedeli,  
d'angoscia non è luce.



- In gioventù canuto  
sei, se in te piange il cuore.
- FM. È un vano dire, amico,  
oggi è giornata grande,  
di strana festa, o Dio,  
ed io molto son lieto.  
Pur la creatura è fragile,  
e i guai del mondo grande  
gettan tremore in cuore.  
Ma sì, amarezza all'alba,  
ora una gioia intensa  
mi fa perplesso il cuore.
- Sold. Non odi tu, fratello,  
questa canzone antica? (*riflette*)
- FM. Qual canto antico, amico?
- Sold. Questo canto, fratello,  
l'avevo or ora in mente,  
ed ecco è già finito.
- FM. Anche nella tua gioia  
c'è un po' d'amaro, amico...
- Sold. Ma no, giorno sereno  
altra occasione al cuore  
non lascia che d'ardore.
- FM. Pure un tenero canto  
era quel canto antico.  
Dimmene il ritmo dolce.
- Sold. Un ritmo di dolore.
- FM. Questa canzone, forse?
- Sold. La tua canzone, amico.
- FM. Chiaro allo sguardo è il mondo  
nel giorno del dolore,  
e solo è dello stolto  
creder fiorito il fiore.

(*L'ufficiale ordina di tacere e tutti tacciono*)

Scena 3. *La casa del Figlio della Montagna. Il Sorriso della Rosa siede e cuce. Torna il Fanciullo, che era uscito per qualche minuto.*

- SR. (*tra sé*)  
Strane cose nel mondo,  
per volere di Dio.  
Lui se n'è andato in guerra,  
e qui la sua rupia.

Oh, come corre il tempo!  
Son quattro mesi ormai;  
una sola notizia,  
una notizia ancora,  
ritarda tuttavia.

*(Riflette)*

Forse è grande sventura,  
che t'attende, Fanciullo,  
Fanciullo piccolino.  
Ma no ch'egli m'ha detto:

*(si trattiene)*

non versare il tuo pianto,  
non affannarti il cuore,  
donna non sa di lagrime  
tra noi. Mio dolce eroe!...  
Certo ti salva Iddio,  
certo passa il dolore.  
T'onori gran vittoria.  
Qui con l'ago in un canto  
io a te la casa guardo,  
custodisco l'amore.  
Oh, me l'ottenga Iddio:  
il marito mi renda,  
gli occhi sul mondo alteri.

*(Il Fanciullo s'intromette nei pensieri di lei)*

Fanc. Madre, non ho le scarpe...  
credi tu che i calzari  
mio padre porterà?  
Domani il gelo arriva,  
domani il fango viene,  
e i miei piedi son nudi.

SR. Tutta è per te tua madre...

Fanc. Dov'è, madre, il mio pane?

SR. Pane di nera segala...  
prendilo dalla madia,  
però tu non andartene,  
non fuggir sempre via:  
sono sola, ed il cuore  
lo trafigge il dolore.

Fanc. Oh, tedioso richiamo!  
non son, madre, una donna!  
son qui da un'ora buona,  
mentre gli amici miei  
corron garruli via.  
Io seduto in un canto?  
Io prigioniero un anno?  
No, madre, è grande noia  
se non fuggo, vediamo  
se mi trattiene alcuno.

*(Il Fanciullo esce, un boccone di pane di segala nella mano. Mangia)*

SR. Non sei donna, Bambino.  
Alle donne l'angoscia  
che mai non fugge via...

*Le cade l'ago di mano. Lo raccoglie. Depone il lavoro.*

## Atto II

Scena 1. *Il Comandante. I soldati.*

Com. Passammo pure il monte,  
o miei dolci fratelli,  
passammo pure il piano.  
Tra gli aspri colli un anno:  
del nemico non traccia,  
non ricordo o parola;  
di guerra non un alito.  
Pure siam pronti sempre,  
acquattati nei fossi:  
vengano dunque a noi!  
Ed ecco giunse un messo,  
dice: l'inglese è in moto.  
A voi la gran notizia:  
la guerra viene a noi.  
State accorti, fratelli,  
fatevi saldi e forti,  
sicuri della fede  
vostra al nemico ignota,  
della terra sicuri  
che il cuore vostro impegna.

Solitarie le donne  
vostre, ma gli occhi loro  
tutti su questa via.  
La terra è in gran pericolo.  
Quando è il padre che trema  
e della vita ha cura,  
che faranno le madri?  
Non v'è scelta per noi:  
l'infedele colpire;  
lasci dietro a te la morte,  
e t'imbatti nel peccato.  
Al tempo del Profeta,  
contro cento uno solo  
usciva in campo ed era  
di quel solo vittoria.  
Qual onta e qual vergogna  
sarebbe dunque a noi,  
alla terra, alla fede  
che il Profeta ci diede!  
Morire per la terra,  
per la fede morire,  
alti gli occhi ed alteri...  
Ma la fronte del pavido,  
che se ne stia sotterra,  
nascosta a sguardo bene.

Sold. (*Tutti insieme*) Per la vita e per gli occhi!  
o con il sangue nostro,  
o di quello nemico  
si farà la terra rossa.

(*Un ufficiale alza la mano. Ordina il silenzio*)

Com. Occorre un uomo bravo  
che vada d'avanguardia,  
e irridendo alla morte,  
dell'arrivo nemico  
ci dia notizia prima.  
Chi s'offre per l'incarico,  
chi s'offre per la gloria,  
per la terra e la fede?

Sold. (*insieme*)  
Noi siamo pronti tutti,  
siamo pronti, signore.

Com. Sia grande lode a Dio,  
ma occorre un uomo solo.

*(Il Figlio della Montagna esce dalle file. S'inchina)*

Ecco un uomo, signore,  
questo s'offre, signore,  
quest'uomo va in trincea.  
Tal opera è per lui,  
ch'egli ha detto partendo:  
non s'attenda il ritorno  
mio senza la vittoria.  
Ne ho gran voglia, signore,  
vastissima speranza,  
lieto vanto, signore.  
Nel nome di Dio giusto,  
concedimi l'onore.

Sold. *(tra loro)* Grande è certo il coraggio.  
*(all'ufficiale)* Andrà quello che dici,  
ma noi tutti per questo  
venimmo, a dar la vita:  
a tutti il vanto amaro.

Com. Ho la scelta, fratelli?

Sold. Hai la scelta, signore.

Com. È in lui dunque che credo.

Sold. Hai ragione, signore,  
in tutto, e t'obbediamo.

Com. Va', corri, sta nascosto,  
scava una fossa fonda,  
e come quello arriva,  
salga un fuoco di fila,  
finché giungiamo a te!

*Il Comandante indica il cammino al Figlio della Montagna. Gli dà istruzioni. Il Figlio della Montagna s'inchina. Saluta i compagni e si mette in marcia.*

*Scena 2. Il Figlio della Montagna. Il Comandante inglese. Sei inglesi. Gli avvenimenti si svolgono ai piedi di una collina. Il Figlio della Montagna, la pala nella mano, scava la terra, raccoglie pietre, prepara una trincea. Canta.*

Il volto tuo è di luna  
il volto tuo è una gemma,  
la mia pazienza è grande,  
ma per te muoio in pianto.

Se davvero l'amore  
fosse forte nel cuore,  
verrebbe a noi l'amico,  
ci lascerebbe il pianto.  
A me vieni, o nemico,  
l'attesa tua mi fiacca,  
il sangue mio ribolle,  
scendi dunque sul campo.  
Dirai forse che questa,  
ch'io credevo trincea,  
è la mia tomba solo.  
Forse, oh, mia dolce tomba,  
di mia mano nutrita!  
Mia tomba, mio coraggio,  
od orbata per sempre  
sarà di me la madre!

*(Si guarda dietro e di fianco. Di fronte a lui si stende una pianura grande.  
Scorge un drappello)*

Eccoli là che giungono.  
Moschetto mio, sta lieto.  
Cinque persone o sei,  
s'avvicina la morte...  
Io mi celo nel fosso,  
chè vengano più da presso.  
Altra strada non vedo:  
non si sfugge, è da questa  
che debbono passare.  
Tra loro un ufficiale:  
non si sfugge, l'uccido.  
O no, lo prendo vivo,  
ora che giunge a me.  
Per Dio, non uno solo!  
Per Dio, che dolce cosa  
prender vivo un nemico!  
Oh, gioia delle donne,  
consolazione a me!

*(Gli esploratori inglesi si avvicinano. Guardano a destra. Guardano a  
sinistra. Parlano tra loro)*

Com. Nessuno a destra o a manca.  
Qui non è più persona.

Sonno afghano, credetemi,  
è facile vittoria.  
Ascoltate, soldati.  
Noi molto combattemmo,  
per esperienza parlo.

*(Giungono a cento passi circa dalla trincea del Figlio della Montagna)*

FM. Questo è dunque il momento.  
Per Dio, per la mia fede!

*(Spara. Un inglese, due inglesi, tre inglesi cadono di cavallo)*

Com. Oh, non vi sgomentate,  
guardate, un uomo solo,  
nessun altro con lui.  
Forza con i cavalli,  
orsù, forza, prendetelo.

FM. Per Dio, per la mia fede!

*(Fa fuoco. Altri due inglesi cadono)*

Com. Fa fuoco su di noi,  
ma non vi sgomentate:  
è una persona sola!

*(Scorge la trincea)*

È nascosto là dentro,  
è là, da quella parte!

FM. Oh, vieni, vieni, amico!

*(Cade l'altro inglese)*

Com. Una giornata nera!  
Bisogna correr forte!  
Ma no, non t'agitare,  
se non mediti inganni.  
Molta violenza, troppa,  
e l'esperienza, poca.  
Per amor di Dio, amico,  
eccomi a mani nude.

*(Getta il fucile)*

Niente sciocchezze, adesso.  
Fatti pure più avanti,  
ch'io ti parli un momento.  
Son tuo, lo vedi, amico,  
da te dove fuggire?

*(Il Figlio della Montagna viene avanti. Afferra il fucile. Tira giù l'infedele da cavallo)*

FM. Parlavi bene, amico,  
di prendere e d'uccidere.  
Son io che t'ho colpito.

Com. Pur ascoltami, amico.  
posso darti molt'oro,  
e poi, se m'accontenti,  
darti dell'oro ancora,  
che basti alla tua vita  
e ai tuoi nipoti ancora.

F.M. Quant'oro mi darai?

Com. Mille sterline inglesi.

F.M. Forza dunque, chè presto,  
al suono degli spari  
son qui tra noi i compagni.

*(Il comandante inglese fruga nella sella, estrae le sterline)*

Com. Un uomo fortunato!  
Ne ha di certo abbastanza.

*(Il Figlio della Montagna prende l'oro)*

Ora lasciami andare.

FM. Io vendere la fede?  
Dall'ufficiale vieni!  
Su, presto, non ristare.

*(Il Comandante impallidisce)*

Com. Legge d'onore è questa?

FM. La mia legge d'onore.  
Muoviti, non tardare.  
Sei prigioniero, e mio.

*(S'incammina. Gli si fa incontro il comandante afghano coi suoi)*

Com. Che avvenne? Parla, presto.  
Eri tu che sparavi?  
Di chi questi fucili?  
Di chi questi cavalli?  
Un ufficiale inglese?  
Che cosa fa costui?

FM. Sei ne uccisi, signore,  
uno lo presi vivo,  
che quest'oro mi diede:  
tu certo sai perché.



Com. (*Scende di cavallo. Bacia il Figlio della Montagna*)

Bravo, gran padre il tuo!  
Questo è color di prode,  
e l'onor nostro è vivo.

(*All'inglese*)

Il grado tuo, signore?

Ingl. Ricognitore, amico.

Com. Tu sia qui il benvenuto,  
ospite nostro caro!

(*Al Figlio della Montagna*)

L'inglese tuo rimane  
nella tenda con noi,  
e adesso noi vediamo  
come farti contento.  
Quanto è dunque quest'oro?

FM. Mille sterline intere.

A lui le presi, o Dio!

Diceva: sì' gentile.

Io chiedevo: perché?

Diceva: molto è l'oro.

Ed io, che l'oro presi,  
poi gli dissi: con me!

Com. (*Viene avanti e lo bacia di nuovo*)

Tuo l'oro, tuo rimanga,  
ma l'ufficiale inglese,  
no, quello spetta a me.  
Scambiar cosa con oro  
non va, ché a Dio dispiace.

(*Si contano le monete. Tutte buone. Non una di meno*)

Però se ne può fare,  
se vuoi, ben altra cosa.  
Ma bada, non è un ordine:  
solo se aggrada a te.  
Una moneta d'oro,  
una ad ogni soldato...  
Ne resteranno assai.

FM. Per gli occhi miei, signore!

Com. Tu resta dunque agli ordini,  
ch'io dal comando torno

con gran gioia per te:  
una medaglia, certo,  
ed un grado, un onore.  
Ti benedica Iddio.

*(Il Figlio della Montagna s'inchina. Divide l'oro. Settecento pezzi. Ne resta ancora)*

Tuo pur questo cavallo!  
Un altro tu sarai:  
cavaliere! è gran vanto.

*Il Figlio della Montagna s'inchina. Si combatte nella notte. Vittoria. L'esercito fa ritorno. I soldati rientrano a casa*

### Atto III

Scena 1. *Casa del Figlio della Montagna. Il Sorriso della Rosa, il Fanciullo.*

Fanc. Io sto morendo, madre.  
Ho fame, ho fame ancora.  
Un boccone, uno solo.  
Un pane,  
un tozzo  
ancora

SR. Non piangere, Bambino,  
*(gli asciuga gli occhi)*  
pupilla agli occhi miei.  
Non bella cosa è il pianto.  
Taci, chè certo ridono  
gli amici al pianto tuo.  
Suvvia, Bambino bello,  
gioca un'oretta ancora,  
ed io, per quando torni.  
una cosa che certo  
ti sazierà preparo.

Fanc. Anche iersera, madre,  
m'ingannasti così!

SR. Va', ch'oggi non t'inganno.

*(Il Fanciullo esce. Ella rimane sola nella stanza)*

Mio Dio, che cosa fare?  
Forse è finita. Sono

ben due sere che lascio  
al Fanciullo il mio pane,  
chè non muoia; ma ora,  
ora non ce n'è più.  
Qual rimedio trovare?  
Ieri un inganno triste,  
che dormirà ben sazio.  
Oggi che cosa fare?  
Oh, padre che va in guerra,  
oh, m'aiuti il Signore!  
Non è felice il caso.  
Un ago nella mano,  
in disparte da tutti,  
nero pane finora  
m'ero pur procurato.  
Oggi anche questo pane  
nero non c'è per me.

Fanc. Ecco che arrivo, madre.

SR. *(Impallidisce. Trema)*

Vedi, madre, son qua.

SR. *(S'immerge nei suoi pensieri, e pensa questo)*

Ora non ho più nulla,  
se non una moneta:  
la rupia con il Motto,  
rupia con la Parola,  
la Parola di Dio...  
Rupia, Parola, Dio,  
Rupia, Motto, Parola.

*(Gli occhi le si riempiono di lagrime)*

Era un tempo così  
il tempo dell'amore,  
era una donna sola  
presa da grande amore.  
Dal fango sventurato  
quando ritorni, amore?  
Tu sei troppo lontano,  
tu che dicevi; amore,  
questo segno ti resta,  
di me, di grande amore,  
per una vita sola.

*(Il Fanciullo vede sua madre in lagrime. Prende a piangere anche lui e le corre in grembo)*

La Moneta col Motto  
terrai fino alla morte!  
Ma ora è lui che muore,  
Ora il Fanciullo muore.  
Se la moneta perdo,  
e tu non torni vivo,  
di te che cosa resta,  
che cosa resta a me?  
O moneta, o Parola!  
Ma Dio, gran protettore  
di te, ti riconduca,  
e il Fanciullo sia salvo!

*(Il Fanciullo si addormenta com'è uso dei bambini)*

Io ti chiedo perdono  
con occhi di speranza,  
io guardo al tuo perdono,  
perché non ho rimedio  
se non in questo Motto.

*(Prende la rupia dalla bisaccia, e piange senza frenarsi)*

Ascoltami, Bambino,  
luce degli occhi miei,  
alza la testa e prendi  
la rupia con il Motto!  
Oh, no lasciala stare...

*(Il fanciullo parla nel sonno, dolce)*

Fanc. Padre, non sei più stanco,  
nella tua casa, allegro...

*(mormora cose ancora)*

SR. Per Dio, per Dio, Fanciullo...  
destati, figlio, levati,  
dall'orefice corri,  
lasciagli la moneta,  
e prendi del denaro:  
la farina per te.

Fanc. Da dove viene questa?

*(Afferra la moneta e guizza via)*

SR. Ohimè!  
Sulla mia testa il fango!

Fanciullo, torna qui,  
torna indietro, figliolo,  
rendimi la rupia,  
il mio segno di lui!  
Bambino bello, torna!

*(Sale sul tetto. Il Fanciullo non c'è più)*

Scena 2. *Il bazar. Il Fanciullo è dall'orefice Pietra.*

Fanc. Prendi, e dammi denaro  
per la farina mia.

Pietra Sarà poi buona, questa?

*(Comincia a dargli del denaro)*

*(Entra in scena il Figlio della Montagna. Guarda dentro il negozio)*

FM. Oh, che ninnoli belli!  
Di certo, uno ne scelgo;  
se con un dono torno  
s'allegrerà il suo core.  
Piace un trastullo d'oro  
a chi, soletta in casa,  
sol d'immagini nere  
coltiva adesso il cuore.  
Eccomi che ritorno  
salvo a quel cuore stanco,  
ecco, a quel cuore solo,  
porto un ninnolo d'oro,  
nella mia casa oscura.

*(S'avvicina e prende alcuni oggetti)*

Pietra Aspetta un po', Bambino,  
fermati qui sull'uscio,  
chè il mio lavoro sbrigo,  
e poi ti do il denaro.

FM. Fratello, il tuo bambino,  
il tuo apprendista è questo?

*(Non capisce, non riconosce)*

Pietra No, non è un bimbo mio,  
una rupia mi diede.

Fanc. Amico mio, fà presto,  
perché di fame io muoio,

dammi presto il denaro,  
per quella mia farina.

FM. Quale rupia gli desti?

Fanc. Una rupia col Motto

FM. E a te, chi l'ha già data?

Fanc. Io da mia madre l'ebbi.

FM. Non hai tu dunque padre?

Fanc. Del padre mio, dell'oro,  
che te n'importa, amico?

*(A Pietra)*

Ti decidi a far presto?

*(Il Figlio della Montagna prende dell'oro, lo porge all'orefice, e in cambio ne ottiene la rupia, che dà al Fanciullo)*

Pietra Vuoi far opera buona?

FM. In qualunque capanna,  
di qualunque villaggio,  
di chiunque la donna,  
di chiunque il bambino,  
assiste la rupia,  
la rupia con il Motto.

*(Il Fanciullo prende la rupia e torna verso casa. Il Figlio della Montagna, compiuto l'acquisto, gli va dietro)*

Fanc. *(si guarda alle spalle e vede che quello lo segue)*  
Vuoi la moneta indietro?

FM. Perché dovrei, Bambino?

Fanc. Dove ti rechi, allora?

FM. A casa mia, Bambino.

*(Camminano insieme fino a una soglia che lui varca)*

Fanc. Zio, ti guardi il Signore *(esce)*

*(Il Figlio della Montagna, che a questo punto comprende, prende il Fanciullo in braccio. Il Fanciullo si divincola e strilla. Giunge la madre).*

FINE

*La bella scrittura è di mano dello schiavo del Misericordioso, colui che è assiduo nella diuturna preghiera al Signore.*

LUIGI SANTA MARIA

PROPOSTE DI LETTURA FORMALE E DI ANALISI STRUTTURALE  
DELLA POESIA DI SANUSI PANE

« I do not know what poetical is: is it honest in deed  
and word? Is it a true thing? »

« No, truly; for the truest poetry is the most feigning... »

WILLIAM SHAKESPEARE <sup>1)</sup>

« Aku tahu.

Kaupun tahu.

Dalam puisi

Semuanya jelas dan pasti ».

AJIP ROSIDI <sup>2)</sup>

Sanusi Pane (1905–1958) è universalmente riconosciuto come una figura di spicco nella storia letteraria indonesiana, tuttavia le sue note posizioni ideologiche, non certamente collimanti con quelle del letterato indonesiano moderno, quale si è andato formando proprio negli anni trenta, nel periodo cioè di « Pudjangga Baru » (1933–45), immediatamente successivo all'epoca in cui egli fu maggiormente attivo nella produzione poetica, hanno nociuto ad una valutazione obiettiva dei suoi meriti quale poeta lirico.

Fu infatti Sanusi Pane un ammiratore appassionato della cultura orientale, in specie di quella indiana classica e della giavanese, fatto quest'ultimo degno di particolare nota in quanto Sanusi era sumatrano, del Minangkabau, come quasi tutti gli appartenenti alla sua « generazione » di letterati.

Nella sua prima raccolta (di « prosa lirica »), *Pancaran cinta* (1925), egli è apparso sotto l'influenza dell'indiano Kabir (XV secolo) e del poeta mistico persiano Ġalāl-ad-Dīn Rūmī (XIII secolo). Fu un grande estimatore di Tagore, che personalmente conobbe durante il suo soggiorno in India (studiò alla Santineketan University) e fu seguace di quelle teorie teosofiche allora in voga negli ambienti culturali (e pseudo-culturali) europei. I suoi commentatori vedono le influenze giavanesi e indiane, in particolare tagoriane, nella sua raccolta di versi e prosa ritmica *Madah Kelana* (1931), frutto in gran parte delle impressioni che il poeta trasse dai suoi viaggi in India e a Giava.

Sanusi, però, non restò affatto insensibile ai richiami e alle suggestioni – soprattutto ma non esclusivamente sul piano estetico – della cultura occidentale, che

a lui giungevano attraverso la conoscenza della poesia olandese. E a lui infatti va gran parte del merito di aver introdotto il sonetto nella poesia del suo Paese. L'influenza occidentale viene vista principalmente nella raccolta di versi (in maggioranza sonetti) *Puspa mega* (1927). Nè va sottaciuto che Sanusi è autore di due drammi in olandese, *Airlangga* (1926) e *Eenzame Garoedavlucht* (1927).

Comunque, il suo « Weltbild » lo situava sulla sponda opposta a quella su cui era Sutan Takdir Alisjahbana, l'insigne sostenitore dell'occidentalizzazione della cultura indonesiana, il quale ebbe più volte ad esprimere le sue riserve sulla personalità di questo suo collega e avversario, quando scrisse: « Sanusi Pane, che aveva avuto una inquieta vita interiore e aveva dato adito a tante speranze al momento in cui fioriva, aveva finito col perdersi, perché le sue energie intellettuali non erano state abbastanza vigorose per assorbire tutte le idee e le opinioni che aveva voluto abbracciare »<sup>3)</sup>. O ancora: « In Sanusi Pane tutte queste influenze non divennero un qualcosa di compatto e coerente, ma al contrario lo si è potuto veder saltare spesso dall'una all'altra a seconda della forza della corrente che lo circondava »<sup>4)</sup>.

In effetti la critica letteraria indonesiana è stata sempre prevalentemente contenutistica e tradizionale anche nelle valutazioni estetiche. E pertanto è particolarmente degno di nota il giudizio espresso da Amir Hamzah: « E lui sente nelle vene la nostra lingua indonesiana, rendendo difficile a qualsiasi altro scrittore eguagliarlo: ogni parola è attentamente, puntigliosamente studiata, ogni parola ha il suo preciso scopo che nessuna altra parola potrebbe raggiungere »<sup>5)</sup> (e poco oltre lo paragona a Hamzah Fansuri, il grande poeta mistico del XVII secolo). Ma è intuitivo che ad Amir Hamzah dovesse piacere Sanusi.

Un giudizio sostanzialmente svalutativo nei riguardi dell'opera poetica di Sanusi Pane è quello espresso molto sbrigativamente da Umar Junus in un recente volume di critica e storia letteraria<sup>6)</sup>, che pur si propone valutazioni critiche formali. L'A. si limita a riportare solo tre liriche di questo poeta, dandone un frettoloso giudizio che non sembra render giustizia ai molti meriti della lirica sanusiana.

Anche uno studioso occidentale, Burton Raffel, esprime al riguardo giudizi prevalentemente negativi, sui quali torneremo nel corso di queste note<sup>7)</sup>.

Giudizi più favorevoli compaiono in altri studi occidentali. Così il Teeuw<sup>8)</sup>, affermando la superiorità dei sonetti di Sanusi Pane su quelli di Mohammad Yamin, ne pone in rilievo l'espressione più potente e personale, la semplicità del linguaggio (e l'assenza da questo dei noti clichés classici), la rima più curata. Anche il Bausani riconosce il valore della lirica di questo poeta: « le sue raccolte sono soprattutto costituite da sonetti, ma di fattura più personale e originale di quelli di Muhammad Yamin »<sup>9)</sup>, ma sottolinea nello stesso testo le idee ispiratrici della musa di Sanusi, dandone un giudizio complessivo severamente negativo<sup>10)</sup>. Una valutazione positiva ebbe invece ad esprimere chi scrive queste note in un contesto più succinto del presente<sup>11)</sup>.

In una monografia di J. U. Nasution su Sanusi Pane<sup>12)</sup> s'incontrano varie considerazioni formali, ma qui è prevalente la ricerca delle fonti d'ispirazione del poeta.



Una vera ed esauriente lettura stilistico-strutturale della poesia di Sanusi Pane non è stata però neppure tentata finora, nè poteva essere altrimenti, dato che tale genere di approcci sembra stentare a farsi strada nella critica letteraria indonesiana <sup>13)</sup>.

Quello che ora ci accingiamo ad intraprendere è per l'appunto un tentativo di approccio stilistico-strutturale alla lirica di Sanusi Pane, limitando, naturalmente, la nostra analisi a poche composizioni poetiche.

Questa lettura stilistico-strutturale viene condotta – è necessario premetterlo, anche se non s'intende qui aprire una discussione teorica sulla critica letteraria – sotto due profili diversi. Il primo, che potremmo definire strettamente stilistico, rientra nell'indirizzo che si richiama a Viktor Šklovskij e che trova oggi i suoi fondamenti nell'insegnamento di Roman Jakobson <sup>14)</sup>, più recentemente nelle formulazioni del gruppo  $\mu$  del « centre d'études poétiques » dell'Università di Liegi <sup>15)</sup>, nelle ricerche di Todorov <sup>16)</sup>, Le Guern <sup>17)</sup>, Ullmann <sup>18)</sup>, del già citato Lotman, di Rosiello <sup>19)</sup> e di vari altri che saranno citati di volta in volta. Il concetto fondamentale di questo tipo di analisi, com'è ben noto, è quello di « straniamento » o « scarto » (fr. *écart*, russo *ostranenie*) <sup>20)</sup>. Ma in poesia – anche questo è ben noto ormai – al significato (direi meglio al fascio di significati, in contemplazione della spiccata polisemia del linguaggio poetico) fornito dall'analisi semantica lessicale e morfologico-sintattica, si sovrappone (in costante interazione con esso) tutta una serie di significati ulteriori, forniti (o suggeriti) dall'elemento fonico in sé e per sé <sup>21)</sup>. Questi significati concorrono, insieme con l'accentuata polisemia del linguaggio poetico e con l'abbondanza dei fenomeni di straniamento, a far sì che ogni « poesia » possa essere considerata « una lingua nella lingua » <sup>22)</sup>. È necessario pertanto, per poter analizzare quanto più compiutamente possibile (e cercare di capire quanto più compiutamente possibile) un testo poetico, guardare a questi aspetti del discorso poetico, che peraltro, pur con la loro specificità metodologica, rientrano nel tipo di lettura stilistica di cui di anzi s'è fatto cenno. Non a torto il Fónagy parla di « metafore foniche ». Quando diciamo elemento fonico, intendiamo ovviamente sia la sequenza fonica vera e propria sia gli elementi ritmici e tonali sovrasegmentali. Ma col Fónagy e con numerosi altri studiosi antichi e moderni <sup>23)</sup> non vogliamo trascurare l'importanza che hanno i « suoni » nella lingua in quanto portatori di informazione.

Un secondo tipo di analisi del testo – che vorremmo veder sempre integrato col primo affinché un « close reading » sia tendenzialmente esauriente <sup>24)</sup> – è quello che mira ad individuare nel prodotto artistico un modello in cui tutti gli elementi rivestono una data funzione significativa. Come dice D'A.S. Avalle, « l'arte (...) non è un aggregato casuale di unità disparate, ma comporta un principio di organizzazione e la presenza di elementi letterali immediatamente riconoscibili, non necessariamente convenzionali » <sup>55)</sup>. Anche per questo tipo di analisi, che può ben essere definita analisi stilistico-strutturale (viene designata anche come funzionale, o funzionalistica), possiamo risalire a Šklovskij, al quale è dovuta l'idea di « costruzione » o « artificio architettonico » che presiede alla composizione poetica. Numerosi

sono gli autori che ormai hanno fornito esempi perspicui da tener presenti per questa specie di analisi <sup>56)</sup>.

Cominciamo la nostra lettura col sonetto *Candra* (la Luna), facente parte della raccolta *Madah Kelana*:

Badan yang kuning–muda sebagai kencana,  
Berdiri lurus diatas rata percaya,  
Dewa Candra keluar dari istananya,  
Termenung menuju Barat jauh disana.

Panji berkibar ditangan kanan tangan kiri  
Memimpin kuda yang bernafaskan nyata.  
Begitu dewa melalui cakrawala,  
Menabur–naburkan perak kebawah sini.

Bisikan malam bertiup seluruh bumi,  
Sebagai lagu–merawan buluh perindu,  
Gemetar–beralun rasa meninggikan sunyi.

Bumi bermimpi dan ia mengeluh didalam  
Mimpinya, karena ingin bertambah rindu,  
karena rindu dipeluk Sang Ratu Malam.

Questa composizione poetica è tutta un'allegoria, nella quale la prima quartina descrive la luna deificata. Gli elementi stilistici di cui si avvale il poeta per tutta la sua costruzione retorica sono, ovviamente, in larga parte metafore (s'intenda in senso lato: o figure riconducibili al polo metaforico). Questa dimensione allegorico–metaforica affetta praticamente tutti i versi del sonetto e coinvolge la maggior parte dei lessemi che lo compongono.

Già il primo vocabolo, « Badan », sustanzia una metafora, che poi si prolunga nel medesimo piano semico per l'intera prima e seconda quartina, costituendo così una vera e propria « métaphore filée ». Ma questa descrizione della luna come divinità antropomorfica, che ci viene offerta anche εν κινήσει, ci sembra una vera e propria allegoria.

A questo punto ci si potrebbe domandare di quale tipo di allegoria si tratti: è una allegoria–simbolo o un'allegoria–metafora, richiamandoci alla distinzione fatta dal Le Guern <sup>57)</sup>. Se per decifrare il contenuto logico del messaggio occorre una intellettualizzazione della rappresentazione, si ha simbolo, il che avviene il più delle volte quando l'allegoria è prolungata. Quando, al contrario, l'analogia è percepita direttamente dall'immaginazione e dalla sensibilità, a livello cioè linguistico, allora si ha allegoria–metafora. Il Guern aggiunge però che solo al primo caso andrebbe riservata la denominazione di allegoria, mentre nel secondo sarebbe meglio parlare di « personnification ». Questa rappresentazione antropomorfica della luna, nonostante sia prolungata, ci sembra rientrare per le sue caratteristiche

nel secondo tipo di allegoria, sarebbe cioè un'allegoria–metafora o « personification ».

Il corpo è « kuning–muda ». Questo aggettivo, costituito da un parallesema <sup>28)</sup>, in sè e per sè non ha alcun carattere figurativo, non comporta alcuno « scarto », essendo puramente e realisticamente denotativo, tuttavia partecipa come insostituibile tassello alla costruzione della « métaphore filée », ed infatti è questo aggettivo a rappresentare il necessario aggancio della similitudine « sebagai kencana » (« come oro ») (e si noterà intanto la scelta del termine dotto, d'origine sanscrita, invece del più comune « emas/mas », lo stesso è avvenuto anche per il titolo del sonetto: « candra » invece del termine originario malese–indonesiano « bulan », d'uso comune). Va chiarito che si tratta di « similitudo », non di « comparatio ». La similitudine pone in risalto una determinata qualità (potremmo dire in modo più rigorosamente scientifico che isola una seme) del lessema che viene paragonato: il corpo (del dio Luna) è giallo chiaro « come oro ». Qui il poeta non stabilisce una precisa equivalenza tra il colore del corpo del dio e l'oro, come invece avviene nella « comparatio » (tanto... quanto, più... di..., meno... di ...). Ciò andava precisato anche perché sintagmi contenenti la congiunzione « come » (= « sebagai ») possono lasciare incerti circa la natura dell'operazione (la similitudine si avvale di solito di espressioni come « simile a », « a simiglianza di », « quasi »). Ed era importante questa precisazione perché la « comparatio » non è universalmente considerata una immagine retorica in quanto resta sempre nell'isotopia del contesto. Con la similitudine al contrario siamo nel campo della metafora (richiamandoci alla fondamentale dicotomia jakobsoniana: polo metaforico e polo metonimico <sup>29)</sup>). Ma qui c'interessa sottolineare un altro carattere insito nell'intera sequenza: il suo aspetto realistico (la luna è effettivamente di color giallo chiaro come l'oro). Ciò vuol dire che all'interno di una complessa operazione metaforico–allegorica il poeta trova modo di spostare il discorso verso il polo metonimico. E torna perciò più che mai acconcio a questo punto il richiamo all'insegnamento jakobsoniano: « nella poesia, dove la similarità è proiettata sulla contiguità, ogni metonimia è leggermente metaforica, ogni metafora ha una tinta metonimica » <sup>30)</sup>.

Il secondo e il terzo verso, nei quali è detto che il dio Luna sta dritto sul carro, uscendo dal suo palazzo, sono completamente metaforico–allegorici e contengono un solo elemento realistico: « bercaya » = « rilucente », o meglio di aggancio tra la dimensione allegorica e la realtà. Va sottolineato che « bercaya » è in posizione simmetrica a « kencana », cui è anche isotopicamente collegata (l'oro riluce). Questo composto predicativo può essere riferito a « rata » (il termine dotto, sanscrito, che designa il cocchio degli dei o dei re) oppure direttamente al dio. In quest'ultimo caso forse non avrebbe un gran peso, dato il carattere della lingua malese, l'asindeto al secondo verso (assenza di « dan » tra « rata » e « bercaya »), fatto che comunque conferisce una maggior compattezza al discorso rendendolo più unitario, il che controbilancia in maniera preponderante l'enjambement. Più significativo è invece senza dubbio l'iperbato (il soggetto « dewa Candra » è preceduto

da due predicati e dall'estensione del primo di essi), che privilegia la descrizione dell'atteggiamento del dio facendone risaltare l'imponenza e la luminosità. Una vera e propria metafora, elemento dell'allegoria che si svolge per l'intera composizione, è « keluar dari istananya ».

L'ultimo verso della prima quartina s'apre con una parola, « termenung », che rientra nell'allegoria antropomorfa: il dio è « assorto nei suoi pensieri », « meditabondo », si avverte però nel suo alone semantico la lentezza della luna nel suo moto e ancora quel senso di magico incanto che ne accompagna la comparsa nel cielo notturno. « Menuju Barat, jauh disana » è invece un tocco realistico, accentuato dalla precisazione della distanza, riferito alla direzione del moto lunare (qui ancora una volta si effettua uno spostamento verso il polo metonimico).

Anche la seconda quartina è nella dimensione allegorica: lo stendardo sventola nella mano destra del dio, la mano sinistra (enjambement) guida il cavallo che sbuffa e traspira (ma ovviamente si può intendere: i cavalli che... )<sup>31)</sup>. Noteremo l'epanalessi « tangan... tangan », fenomeno attardante perché a carattere ripetitivo, che conferisce solennità al dire.

Fin qui i primi due versi. Il terzo spiega: « così il dio traversa il cielo ». Notiamo « dewa », tipo di antonomasia piuttosto discusso: il nome comune per il nome proprio<sup>32)</sup>. Forse più notevole la scelta del termine dotto per « cielo » (prestito sanscrito ancora una volta), invece del vocabolo originario malese-indonesiano « langit » di uso comune. Il quarto verso racchiude una metafora in absentia: « spargendo l'argento quaggiù ». Ci sembra che si possa parlare di metafora a tinta metonimica (per il riferimento alla luce argentea propria della luna). Il predicato merita un breve commento: la duplicazione del lessema-base (predicativo e talvolta anche nominale con funzione predicativa) in combinazione col morfema discontinuo<sup>33)</sup> *me-kan* ha notoriamente funzione intensivo-durativa e ciò risponde nel nostro caso perfettamente all'idea della luce diffusa dalla luna. La duplicazione comporta poi un gioco fonico simile a quello creato dalla paronomasia, che contribuisce all'intensità dell'espressione. Ma anche la locuzione avverbiale « kebawah sini » va attentamente considerata: essa costituisce infatti l'unico elemento della intera composizione che esca completamente dalla dimensione metaforica; rappresenta veramente l'aggancio tra l'allegoria e la realtà di « quaggiù ».

Il primo verso della prima terzina è costituito da due frasi, la prima delle quali sostanzia una metonimia: « sussurra la notte » (si noti anche l'iperbato che evidenzia il predicato), la seconda è anch'essa una metonimia, in combinazione con una sineddoche: « soffia l'intera terra » (anche qui troviamo l'iperbato). Va notata anche l'assenza della congiunzione tra le due frasi: l'asindeto – è un luogo comune – dà ritmo rapido e vivace ed è adattissimo a rappresentare il susseguirsi veloce delle azioni oppure ad assommare in un tutto unico più elementi descrittivi (ed è solo in quest'ultima funzione che lo vediamo qui).

L'intero secondo verso è formato da una similitudine, anch'essa introdotta da « sebagai », come l'altra già vista, al primo verso del sonetto. « Lagu-merawan »

è un composto creato dal poeta: « lagu » = « canto », « canzone » « merawan » = « essere preoccupato », « essere ansioso », « rattristarsi », quindi « il triste canto ». È stata notata la predilezione di Sanusi Pane per i composti di tipo sinonimale <sup>34)</sup>, tipici peraltro della lingua malese <sup>35)</sup>, ma non è stato detto nulla sulla presenza e frequenza nella sua poesia degli altri tipi di composti. fra i quali quelli di tipo tatpuruṣa <sup>36)</sup>, come è appunto il nostro caso. Ma ancora più interessante l'altro composto, di tipo sinonimale questo, « buluh perindu » – non creazione del poeta ma vero e proprio paralessema – che rappresenta un evidente caso di ambiguità. I due significati – « tipo di bambù » (*Bambusa magica*) e « tipo di *seruling* » (flauto) – sono infatti simultaneamente presenti nel messaggio e sono entrambi ugualmente validi potendo entrambi sostanziare l'epesegetico di « lagu-merawan » (si noterà anche che entrambi sono isotopici dei due predicati che costituiscono il primo termine della similitudine). Possiamo quindi far rientrare questa espressione nel terzo tipo delle ambiguità emponiane <sup>37)</sup>: ambiguità di tipo congiuntivo.

L'ultimo verso della prima terzina comincia con « gemetar-beralun », composto creato dal poeta, il quale ha compiuto, pur su uno schema abituale della lingua malese – come s'è detto – in fatto di giustapposizione, un'ardita operazione di avvicinamento semantico (questa volta senza alcun supporto fonico di tipo paronimico): « gemetar » = « tremare » + « ber-alun » = ondeggiare <sup>38)</sup>. Quindi: « il tremare e l'ondeggiare fanno sentir accrescersi la solitudine », oppure « l'ondeggiante tremolio » o « il tremare ondeggiando ».

Si può ritenere che l'uso dell'espressione « gemetar-beralun » costituisca una enallage (figura rarissima in malese-indonesiano a causa delle sue strutture lessicali)? Ovviamente occorre risolvere il problema della natura, nominale o predicativa, di « gemetar », che dev'essere un verbo usato come nome, per sostanziare l'enallage. E sembra effettivamente da ritenere che allo stato attuale della lingua, la presenza ormai congelata dell'infixo *-em-* denoti verbi intransitivi <sup>39)</sup>. Comunque, sullo stesso piano concettuale della « metafora sintattica » <sup>40)</sup>, lo stesso Sanusi ci offre un notevole e bellissimo esempio, realizzato però con una vera e propria trasformazione del gruppo denotativo normale nome + aggettivo in sostantivo astratto (derivato dall'aggettivo) + nome (epesegetico del primo), nel verso « menuju kebiruan angkasa » = « verso l'azzurrità del cielo », invece di « menuju angkasa (yang) biru » = « verso l'azzurro cielo » (*Candi Mendut*).

L'ultima terzina, nella quale continua e si drammatizza l'allegoria, si apre con la « la terra sogna e sospira nel / suo sogno... »: « ... bermimpi... mimpinya... ». A questo punto vorremmo richiamare una figura retorica, il poliptoto, ben nota alla stilistica classica (gli esempi abbondano in Gorgia, Platone, Omero), consistente nel riprendere nella stessa frase o in frasi successive una parola (di solito, ma non necessariamente, la prima della frase iniziale), mutandone il caso, il genere o il numero. S'incontra anche in detti e proverbi greci (ad esempio, χερῶν χερῶν ἄπτεται). Sarà troppo ardito introdurre questa figura, mutuata a lingue spiccatamente flessive, in una lingua tipologicamente così distante? Se non lo è, « bermimpi/mimpi-

nya» è un poliptoto. Del resto Todorov<sup>41)</sup> considera poliptoto l'occorrenza «vanité/vanités» (fra l'altro i due vocaboli sono foneticamente eguali!) nella famosa frase biblica «O vanité des vanités, et tout n'est que vanité!». Comunque ci troviamo dinanzi, sul piano fonico, ad una quasi-paronomasia.

L'enjambement tra il primo e il secondo verso, con la breve esitazione che comporta nella lettura, sembra voler accentuare l'aspettativa per la conclusione sensuale del sonetto, sottolineata altresì da due analessi, che potremmo anche considerare come anadiplosi, («karena» e «rindu»: insistenza sul «perché» – con carattere particolarmente incalzante – e sulla «passione»). Ormai la Luna è uscita dalla scena. La terra (personificata) sogna e sospira nel suo sogno per il desiderio, la passione di essere abbracciata dalla notte (personificata: «Sang Ratu Malam»: «il re Notte»).

Insomma, la lettura del sonetto dà adito ad un'osservazione: il sonetto è intitolato alla luna, e a questa – antropomorficamente rappresentata – sono dedicate le due quartine. Nelle due terzine, invece, la luna non compare più: sembra che essa sia stata solo un grandioso apparato scenico per preparare la conclusione del sonetto, la «chiave d'oro», che è tutta nel sensuale desiderio di amplesso tra terra e notte, personificate, ma non antropomorficamente rappresentate.

Un'ultima osservazione: quello che abbiamo letto è senza dubbio un sonetto, strutturalmente, nella sua ispirazione, nella sua dimensione metaforico-allegorica, ma per quanto riguarda la rima, il poeta nulla ha innovato rispetto agli schemi della poesia tradizionale malese. Potremmo anzi dire che ha saputo mirabilmente sposare allo schema del sonetto la «rima» del «pantun» e dello «sya'ir», che può essere costituito anche dalla sola vocale finale. Infatti, la rima propria del sonetto, che qui ritroviamo (ABBA, ABBA, ABACBC) è realizzata rispettivamente da 3, 1, 1, 1, 1, 5, 4, fonemi (il che significa che ben 8 versi su 14 non sarebbero in vera rima dal punto di vista della poesia europea).

Nella stessa raccolta *Madah Kelana* si trova una composizione di struttura molto più «moderna» del sonetto, per l'irregolare lunghezza dei versi. È *Rindu Dendam* («desiderio», «nostalgia»). È una delle tre composizioni di Sanusi Pane che Umar Junus riporta nel suo volume<sup>42)</sup>.

Aku memandang termenung arah kebawah:  
Bandung mengwajah didalam kabut.  
Jauh disana bermimpi Gede Pangrango,  
Seperti pulau dalam lautan awan.  
Langit kelabu,  
'Alam muram.  
Dan kedalam hatiku,  
Masuk perlahan  
Rindu dendam.  
Jiwaku meratap bersama jiwa

Gembala yang bernyanyi dalam lembah:  
 Ratap melayang bersama suara  
 Kedalam kemuraman  
 Kehilangan.

Di essa il critico si limita a porre in evidenza vocali e consonanti per far notare le allitterazioni (al primo verso: -ah -ah; al quarto verso: -an -an; al sesto e ugualmente al penultimo verso: am- -am) e assonanze interne, come nel decimo (« Jiwaku meratap bersama jiwa) e nel dodicesimo verso. Per quest'ultimo, anzi, si potrebbe parlare di un quasi completo isovocalismo, essendo l'unica vocale diversa dalla *a* l'indistinto *pepet* <sup>43</sup> non accentato (in terza posizione nella serie vocalica della sequenza).

Aggiungerei anche che la scelta da parte del poeta della forma nasale *meng-* del prefisso verbale *me-* (in uno dei rari casi in cui è possibile la scelta allomorfica) per « wajah » (più frequente « mewajah »), immediatamente dopo « Bandung » contribuisce a creare l'espressione fonica dell'avviluppamento nella nebbia (si noterà che così in ciascuno dei primi tre versi si trovano due occorrenze della velare nasale <sup>44</sup>).

Quanto alle assonanze, che in essere ricorra sempre una sola vocale, la *a* - avrebbe dovuto osservare Umar Junus - è un fatto che diminuisce di molto la preziosità dell'occorrenza, se si tien presente che dei sei fonemi vocalici del malese-indonesiano *a* è quello che registra la maggior frequenza (oltre il 50%), distanziando fortemente gli altri (*i*, secondo fonema vocalico nell'ordine di frequenza, raggiunge poco più del 16%) <sup>45</sup>.

Andava comunque posto in rilievo che l'isovocalismo è un elemento che riduce il dinamismo interno, fino - talvolta - ad annullarlo completamente, e ciò, ovviamente, per la mancanza di suoni contrastanti (quindi il rilievo resta valido anche nei confronti della sequenza di *a*). Va aggiunto che l'isovocalismo è perfettamente realizzato solo in alcune parti della composizione, mentre altrove si può rilevare soltanto una tendenza all'isovocalismo (facilitata dalla distribuzione statistica normale dei fonemi vocalici in malese-indonesiano). Comunque, è proprio un'atmosfera d'inazione, di melanconia, quella che, in perfetto parallelismo, il poeta descrive sul piano semantico (qui la nostra lettura, come è evidente, segue la magistrale lezione del Fónagy <sup>46</sup>):

Io guardo penseroso verso il basso	(assonanza e allitterazione interna nel secondo emistichio, due <i>ng</i> )
Bandung si profila nella nebbia	(predominanza di <i>a</i> : 60%, due <i>ng</i> )
Là lontano sogna il monte Pangrango	(due <i>ng</i> )
Come un'isola in un mare di nubi	(predominio di <i>a</i> , accentuato nel secondo emistichio; assonanza e allitterazione interna nel secondo emistichio)

Il cielo è grigio

(Questo è l'unico verso che presenti finora un vocalismo variato: a - i - e - a - u)

La natura è triste

(quasi completo isovocalismo, allitterazione e rima interna).

Un vocalismo variato, invece, dà movimento al dire poetico. Ed è quello che incontriamo nei tre versi che segnano il momento drammatico della composizione, in contrasto col verso precedente (« alam muram ») e con i seguenti (gli ultimi cinque che conservano una spiccata tendenza all'isovocalismo o un isovocalismo quasi perfettamente realizzato). In questi tre versi centrali c'è movimento, anche se triste, lento, e solo spirituale:

Dan kedalam hatiku	(a - e - a - a - a - i - u)	E nel mio cuore
Masuk perlahan	(a - u - e - a - a)	Entra lentamente
Rindu dendam	(i - u - e - a)	La nostalgia.

(Naturalmente con la inevitabile prevalenza del fonema vocalico dominante nella lingua malese-indonesiana) 47).

Un fattore che apporta un indubbio « scarto » mi sembra costituito dalla diversa lunghezza dei versi. La poesia malese-indonesiana, è vero, non ha mai avuto rigidi schemi metrici, tuttavia ha tradizionalmente rispettato un « pattern » fondamentale, il quale ha contenuto entro determinati limiti la lunghezza del verso. Si tratta di quelle che il Teeuw opportunamente ebbe a definire « woordvers », il « verso di parole » 48), proprio del « pantun » e che poi si ritrova in molta lirica moderna indonesiana (anche la poesia di Sanusi Pane contiene una maggioranza di versi di quattro « parole »). Nel nostro caso invece andiamo dai lunghi versi iniziali, descrittivi dell'ambiente, ai brevissimi versi centrali, quelli del climax (due versi con due parole ciascuno), e terminiamo con l'ultimo verso di una sola « parola »: « l'annientamento ».

Questa poesia, come tante altre di Sanusi Pane, appare un vero giardino lussureggiante se la si considera sotto il profilo stilistico figurativo.

Il terzo verso è dominato, anzi è interamente costituito, da una bella metafora: quella del monte che sogna, e il quarto verso, cui si accede con un enjambement, introduce una similitudine, « seperti pulau », innestata immediatamente in una metafora in praesentia: « dalam lautan awan » (metafora del genitivo, secondo l'espressione del Friedrich, da lui stesso giudicata impropria 49)). Un discorso, dunque, tutto metaforico, se si tien presente l'affinità innegabile che ha la similitudine con la metafora, specialmente con la metafora in praesentia. Il precipitare del messaggio verso i tre versi centrali che abbiamo citato dianzi, è segnato dal iato artificioso creato dall'enjambement, con la conseguenza di accentuare l'aspettazione. Il quinto verso è non figurativo ed è notevole che il sesto completi e accentui il significato del quinto con un'altra metafora, « alam muram ». Il settimo, l'ottavo e il nono



verso sono collegati da due enjambement, che sottolineano la drammaticità con l'esitazione che essi comportano nella dizione e nella lettura.

« Masuk... kedalam hatiku » (si noti l'iperbato che interessa l'ottavo e il nono verso, inteso ad accentuare l'accadimento con la posizione privilegiata del verbo) è un caso di metonimia, forse troppo lessicalizzata, tuttavia, per essere sentita.

Ancora un'espressione metonimica al decimo verso: « jiwaku meratap » (ma qui si può parlare con l'Ullmann di pseudo-sintestesia, forzando un po' la definizione di questa: rapporto stabilito tra una nozione designante sentimenti morali e una percezione sensoriale). « Bersama jiwa gembala » va inteso, a mio parere, come una vera e propria comparazione, che però ha un contenuto metaforico, in quanto il pastore « canta » e il poeta sente questo canto come un « lamento », comparandolo al « lamento » del suo cuore. Si noti ancora una volta l'enjambement, che accentua con il rallentamento del dire la tristezza del quadro. Chiudono la composizione le metafore del lamento che « vola » con la voce « verso la tristezza, verso l'annientamento ». Poesia in prima persona, poesia « lirica » per eccellenza, poesia romantica, con quella identificazione più volte affiorante tra l'anima del poeta e la natura e l'ambiente circostanti, poesia in chiave prevalentemente metaforica <sup>50</sup>.

Ma può essere opportuno, se vogliamo verificare l'intima coerenza d'un testo, impressionisticamente avvertita, far ricorso ai suggerimenti della teoria degli insiemi. Se nel testo poetico individuiamo un elemento comune A e una serie di elementi variabili *a*, *b*, *c*... *n*, questi elementi variabili potranno costituire nell'universo semiotico del testo una classe e le varie frasi successive potranno essere riportate a una frase unica. Un testo, naturalmente, potrà essere anche costituito da più insiemi in qualche guisa collegati.

Qui ci limitiamo a suggerire solo una traccia, quanto mai generica e approssimativa, per questo tipo di analisi.

Assumiamo la seguente segmentazione del testo ora letto:

A	{	<i>a</i>	Aku memandang termenung arah kebawah
		<i>b</i>	Bandung mengwajah didalam kabut
		<i>c</i>	{ 1) Jauh disana bermimpi Gede Pangrango
			{ 2) Seperti pulau dalam lautan awan.
		<i>d</i>	Langit kelabu
		<i>e</i>	Alam muram.
B	{	<i>f</i>	3) Dan kedalam hatiku
		<i>f</i>	2) Masuk perlahan
		<i>f</i>	1) Rindu dendam.
C	{	<i>g</i>	Jiwaku meratap bersama jiwa
		<i>h</i>	Gembala yang bernyanyi dalam lembah
		<i>i, l</i>	Ratap melayang bersama suara
		<i>m</i>	Kedalam kemuraman
		<i>n</i>	Kehilangan.

L'insieme A comprende sei versi; è un tutto unitario, trovando la sua coerenza nel messaggio della tristezza dell'ambiente in cui si trova il poeta. I vari elementi del messaggio vanno interpretati con operazioni sinonimali, l'elemento comune (tristezza) è espresso denotativamente solo nell'ultimo verso del blocco (con « muram »). Tutti gli altri sono espressi con variabili (elementi sinonimali o metaforici) secondo una scala crescente:

- a: poeta pensieroso (già anticipa un atteggiamento di tristezza)
- b: la città si profila nella nebbia (= spettacolo triste)
- c: il grande monte sogna (= spettacolo triste)  
come un'isola in un mare di nubi (= spettacolo triste).
- d: il cielo è grigio (= triste)
- e: la natura è triste (qui l'enunciato è denotativo).

Per quanto riguarda la progressione, si noterà che il poeta è semplicemente pensieroso (preannuncio di tristezza), segue la città, poi il grande monte, poi il mare di nubi, poi il cielo (che copre tutto quel che è stato precedentemente enunciato), infine tutta la natura (di un ordine di grandezze superiore a quello dello stesso cielo). Gli elementi dell'insieme A costituiscono quindi una serie di grandezze progressivamente maggiori.

$$A = ( a < b < c1 < c2 < d < e )$$

Ma riteniamo corretto considerare *c* un sottoinsieme di A, con i suoi due elementi 1 e 2. Questo perché *c2* è l'unica frase comparativa del blocco (tutte le altre sono asseverative). E *c2* è necessariamente connessa a *c1*. Ecco perché non consideriamo soltanto *c2* un sottoinsieme di A (in questo caso si tratterebbe di un singleton) e stacciamo la frase asseverativa *c1* dalle altre.

$$c = (1 + 2) \subset A$$

L'insieme B contiene tre versi. Sulla brevità e sulle caratteristiche foniche di questi versi, che costituiscono il climax dell'intera composizione, ci siamo già soffermati, ma dalla precedente analisi formale traiamo ora utili dati per caratterizzare questo insieme. Va rilevato qui che il poeta ci dice che la tristezza entra lentamente nel suo animo (il che era già stato anticipato nel primo verso del componimento). Quindi, questo gruppo di versi è sì isomorfo col precedente (elemento comune appartenente alla stessa classe: tristezza), tuttavia se ne distingue per l'elemento dinamico (l'atto dell'entrare nel cuore del poeta), che è assente dall'insieme A (i cui elementi sono tutti statici).

Consideriamo l'insieme B in intersezione con l'insieme A per l'elemento « tristezza » (si noti che anche con « nostalgia » abbiamo progressione quantitativa rispetto a « tristezza »):

$$B \cap A = (f1)$$

Ma, come ora vedremo, lo stesso insieme B è in intersezione con l'insieme C.

Ma l'insieme B potrebbe anche essere inteso come rapporto tra A e C. In tal caso,  $f1$  sarebbe elemento di A, l'ultimo elemento di A, nella progressione, e  $f3$  elemento di C: il cuore del poeta = animo del poeta. Avremmo, quindi,

$$A R C = (f2)$$

cioè, la « tristezza » (elemento di A) che penetra (relazione) nel cuore del poeta (elemento di C). L'insieme C è anch'esso isomorfo con i due precedenti, ma se ne differenzia per una maggiore complessità. Innanzi tutto, alla classe « tristezza » si accompagna la classe « dinamismo », che abbiamo già individuato nell'insieme B e che è assente da A. L'insieme C è composto da cinque versi. Al « cuore » del poeta qui si sostituisce l'« anima » (operazione sinonimale), che si lamenta all'unisono con quella del pastore, il quale « canta » (e questo canto del pastore e il lamento del poeta sono due variabili della medesima classe). Il « lamento » vola con la « voce » (altre due variabili), la frase stessa è una ripetizione (diciamo una « metafora ») della precedente. Qui, come s'è detto, c'è il movimento del « canto » e del « lamento » che « vola » fino ad entrare (« kedalam ») nella tristezza, nell'annientamento (anche qui progressione quantitativa). La complessità dei rapporti tra gli elementi dell'insieme C appare evidente dai parallelismi stabiliti con le comparazioni. Se  $g$  = anima del poeta (corrisponde isomorficamente a  $f3$ : cuore del poeta) e  $h$  = anima del pastore, abbiamo

$$g \parallel h$$

seguito dall'analogo

$$i \parallel l$$

dove  $i$  = lamento (del poeta) e  $l$  = voce (del pastore).

L'insieme C in comprensione sarà:

$$C = (g \parallel h + i \parallel l + m + n)$$

dove  $g \parallel h$  e  $i \parallel l$  potrebbero essere considerati come due sottinsiemi di C.

L'insieme B è in intersezione con C per l'elemento  $f3$  (= cuore del poeta) (a proposito della sequenza  $f3, f2, f1$ , sarà superfluo ricordare che l'ordine in cui figurano gli elementi in insieme in estensione può essere qualsiasi):

$$B \cap C = (f3)$$

Potremmo aggiungere che l'ultima parte dell'insieme C risulta in intersezione fonica e semantica (il consueto parallelismo sanussiano più volte incontrato nel corso di queste note) con l'ultima parte dell'insieme A: « kedalam kemuraman » = « alam muram »).

Tralasciando l'introduzione di R, potremmo così schematizzare la composizione:



In conclusione, la classe comune « tristezza » ci autorizza a considerare i tre insiemi in unione:  $A \cup B \cup C$ .

Tutta la composizione ci appare consistere in due frasi, ripetute attraverso una serie di varianti: « La natura è triste. Io (poeta) sono (divenuto) triste ».

Del tutto simile a questa poesia, per il tema e per l'impostazione stilistica, è il sonetto *Teja* (« crepuscolo »), contenuto nella raccolta *Puspa Mega*.

Lihat langit sebelah Barat,  
Lautan warna dibuat teja,  
Berkilau-kalu dari darat,  
Kecakrawala bayangan mega.  
Awan kelabu, perlahan melayang,  
Makin lama muram cahaya,  
Melayang, melayang entah kemana,  
Laksana mimpi ia menghilang.  
Keluh kesah menurut awan,  
Setelah menyala sebentar saja,  
Pergi perlahan bermuram durja.  
Hatiku menangis dipalu rawan,  
Mengenang ba'gia musnah terus,  
Setelah bermegah baru sejurus.

Esso si apre con un predicato, « lihat », che non può essere altro che un imperativo: « guarda »; l'assenza del suffisso enfaticizzante *-lah*, la cui funzione nell'imperativo è generalmente sentita come attenuante, dovrebbe accentuare la volizione nell'ambito della funzione conativa, ma questo non sembra assolutamente rispondente al nostro caso. Dobbiamo invece supporre che il poeta si rivolga genericamente al lettore, ignoto interlocutore, invitandolo a guardare lo spettacolo che lo circonda. Non sembra possibile intendere « io guardo », con ellissi del pronome personale (« saya », « aku/ku- »). In malese-indonesiano l'ellissi del soggetto si effettua solo in contesti non equivoci, quando, ad esempio, si risponda a un'interrogazione o il soggetto compaia nella dipendente <sup>51)</sup>.

Del resto gli effati in prima persona nella poesia sanusiana (numerosi, essendo questa una poesia prevalentemente « romantica ») sono sempre in forma canonica: *aku* + predicato o predicato-*ku*. Il verso seguente s'apre con una metafora a tinta metonimica: « un oceano di colore viene creato dal crepuscolo » (o « è stato... » o semplicemente « creato »).

Al terzo verso il raddoppiamento « berkilau-kilau » (di uso comune) apporta intensità al luccicare del cielo. Anzi, è questo intero verso, che celebra il trionfo della natura, ad essere « cantato »: alla ripetizione di « kilau », che costituisce il primo emistichio, risponde la paronomasia « dari darat », che costituisce il secondo.

L'assonanza « *lihat – langit – sebelah* » del primo verso, richiamata da « *lautan* » al secondo (*l* è una tipica consonante « molle »), accompagnata dalla ripetuta occorrenza di *ng*, altro fonema « molle » (al primo, al quarto, al quinto, al settimo, due volte all'ottavo verso, e richiamato nell'ultima terzina, una volta al primo, due volte al secondo verso) sembra confermare quanto afferma il Fónagy (e non lui solo)<sup>52</sup> a proposito della frequenza di determinati fonemi in poesie « irose » e di altri in poesie « tenere ». Particolarmente notevoli poi il sesto e il settimo verso ai quali l'analessi di « *melayang* » conferisce un andamento monotono e lento, che – ancora una volta – corrisponde esattamente a quello che il poeta dice (« *perlahan melayang* »), aggiungendovi una voluta nota di tristezza (questa, d'altronde, spira da tutta la composizione). Troviamo dunque una perfetta rispondenza tra la sequenza semantica e quella fonica.

La visione delle nubi che « lentamente scendono... scendono, scendono » si chiude con la loro sparizione, « *laksana mimpi* »: come un sogno, similitudine che ha un sottofondo vagamente pseudo-sinestetico. Al verso seguente, « *menurut* » è una metafora a carattere pseudo-sinestetico. Il primo emistichjo di questo verso è costituito da « *keluh kesah* », *koppel-synoniemen* quasi-paronimici (si tratta di un composto sinonimale di uso comune che compare più volte nel linguaggio poetico sanussiano).

All'inizio della seconda terzina, « *hatiku menangis* » è una metonimia piuttosto comune e ad essa è collegata la pseudo-sinestesia « *dipalu rawan* ». Il sonetto si chiude con la sineddoche « *sejurus* », ad evidenziare la brevità estrema della felicità.

La rima di questo sonetto (ABBA – ABBA – ABB, ACC) risponde al pattern malese, essendo costituita nell'ordine da 4, 1, 2, 1, 4, 2, 3 fonemi.

Ma forse il più mirabile esempio di perfetta rispondenza stilistica e fonica allo spirito animatore del verso è in Sanusi Pane il sonetto *Sawah* (la risaia), anch'esso della raccolta *Puspa Mega*.

Sawah dibawah emas padu,  
Padi melambai, melalai terkulai.  
Naik suara salung serunai,  
Sejuk didengar, mendamaikan kalbu.  
Sungai bersinar, menyilaukan mata,  
Menyemburkan buih warna pelangi.  
Anak mandi bersuka hati,  
Berkejar-kejaran, berseru gempita.  
Langit lazuardi bersih sungguh,  
Burung elang melayang-layang,  
Sebatang kara dalam udara.  
Desik berdesik daun buluh  
Dibuai angin dengan sayang  
Ayam berkokok sayup suara.

Qui il poeta, che contempla una risaia, ricorre soprattutto a quella che, ancora una volta sulla scorta del Fónagy, vorremmo chiamare metafora acustico-articolatoria.

Il secondo, il terzo, il quarto verso, con quell'alternanza di vocale bassa-vocale alta (*a-i*) ci richiamano l'ondeggiare delle spighe di riso al vento, anche perché quest'alternanza è accompagnata dall'allitterazione della laterale, tipica consonante « molle », « dolce ». E notiamo inoltre che nel primo dei tre versi in esame (cioè nel secondo del sonetto) risulta una rima semileonina, altro mezzo che conferisce un ritmo cadenzato e ondeggiante; preceduta dalla paronomasia « melambai-melalai »:

*Padi melambai, melalai, terkulai.*

Quando alla visione dell'ondeggiare del riso al vento s'affianca il suono del flauto, mentre sussiste il richiamo dell'alternanza vocalica *a-i*, s'inserisce dominante un'allitterazione sommamente espressiva del suono del flauto, il quale ha un sottofondo non solo sibilante, ma anche un po' stridente, ed ecco, per l'appunto ad evidenziarle, l'ultima occorrenza di *s* + semimuta + *r*:

*Naik suara salung serunai*

Si noterà anche l'iperbato: « Naik » è in posizione privilegiata ad evidenziare l'accadimento. E si noterà anche che « salung serunai » sono koppel-synoniemen.

Ancora nei due versi immediatamente seguenti (il quarto e il quinto) ricompare, a mo' di richiamo, l'alternanza vocalica basso-alto:

*Sejuk didengar mendamaikan kalbu  
Sungai bersinar, menyilaukan mata.*

(e si noterà ugualmente, in posizione iniziale in ambo i versi, il richiamo al suono del flauto).

Stilisticamente ricca è l'apertura della composizione: il primo verso comincia con una quasi-paronomasia che immediatamente crea un'atmosfera di monotonia, di stasi, la quale ci pone dinanzi agli occhi (attraverso il suono) la distesa calma della risaia: « Sawah dibawah ». V'è, immediatamente dopo, la paronomasia dell'ultimo vocabolo del primo verso e del primo del secondo verso: « padu - padi », ed è col termine « padi » che il poeta esce dalla metafora in absentia che costituisce il secondo emistichio del primo verso: la risaia è ricoperta di « oro fuso ».

Insomma nei soli due versi iniziali troviamo una serie di parole in tensione fonica: sawah-dibawah, padu-padi, melambai-melalai, melambai-terkulai (rima semileonina).

Un vero e proprio homoeoteleuton incontriamo al decimo verso, e pour cause: il verso ci descrive il volteggiare dello sparviero nel cielo azzurro (epithetum ornans)<sup>53</sup>:

*Burung elang melayang-layang*

accentuato dall'allitterazione più completa che mai s'incontri in questi versi <sup>54</sup>). L'homocoteleuton si ripete al verso seguente:

sebatang kara dalam udara

che forma una sola frase col precedente (enjambement), essendo « sebatang kara » apposizione di « burung elang » (uno sparviero plana e plana/solitario nell'aria).

Una breve osservazione merita l'epithetum ornans che ho notato or ora. L'adjectivus inutilis, il più delle volte non è affatto inutile (ricordiamolo col Cohen <sup>55</sup>). Qui sottolinea una delle qualità specifiche, anzi la principale qualità del cielo, agendo sostanzialmente nello spirito di un superlativo. L'occasione ci offre il destro per rilevare la scarsità di epitheta ornantia non solo nel nostro A. ma in tutta la poesia malese-indonesiana.

L'enjambement si ripete tra i due versi che seguono: « desik berdesik daun buluh / dibuai angin dengan sayang ». L'assonanza offerta dal primo emistichio del primo dei due versi ci richiama il sussurrio delle foglie, che è proprio quello che il poeta dice sul piano semantico. Ma qui, ancora una volta <sup>56</sup>) possiamo individuare un poliptoto (« desik berdesik »).

Nel secondo dei due versi è contenuta una metafora: « dengan sayang ».

L'ultimo verso, infine, merita una considerazione attenta. La presenza di « ayam » invece di « ayam jantan » non sustanzia una sineddoche (se lo fosse, sarebbe un esempio della discussa e discutibile sineddoche del genere), in considerazione della economicità della lingua malese (e più che mai della lingua poetica malese): l'uso del termine « kokok » (qui naturalmente col prefisso predicativo) è sufficiente a selezionare il gallo dalla gallina! D'altronde il sintagma « ayam berkokok » compare nei « pantun ». Piuttosto va considerato che l'intera frase ha forma ellittica e contiene un iperbato. La frase puramente referenziale dovrebbe essere: « Ayam berkokok dengan suara sayup » (o « dengan suara yang sayup »), oppure: « Ayam berkokok, suaranya sayup » o ancora « Ayam berkokok, sayuplah suaranya ». Queste ultime due versioni, si noterà, rispondono allo spirito paratattico del malese antico, la prima è più indonesiana moderna, essendo ipotattica. Così come l'ha scritta il poeta ha la struttura propria di un verso di « pantun » e un andamento spiccatamente paratattico (il carattere poetico classico è accentuato dall'assenza dell'enclitica *-nya*). L'onomatopeico « kokok » è completamente lessicalizzato, tale da non costituire nessuna figura.

E troviamo conservati in pieno i tratti caratteristici della poesia tradizionale malese <sup>57</sup>) (in particolare del « pantun ») anche nella rima e nella struttura del verso, basato su quattro parole. In questo sonetto infatti troviamo le rime ABBA, ABBA, ABCABC, che sono tipiche rime incrociate e replicate di sonetto ma con il seguente numero di fonemi in rima: 1, 2, 2, 1, 2, 4, 3. Il primo e il quarto il sesto e il settimo verso non offrono quindi due vere e proprie rime ma solo assonanze dal punto di vista della poesia europea.

Ma è in un'altra composizione che il nostro poeta dimostra di saper sfruttare

al massimo le risorse che gli offre la lingua sul piano fonico e ritmico e dare a un pattern originalissimo per la poesia malese-indonesiano <sup>58</sup>), l'anadiplosi, una assoluta predominanza ad esclusione quasi completa di ogni metasemema (cioè dei traslati della retorica classica). È *Nasib* (« Il destino »):

Gemilang dunia dibawah langit  
Langit biru indah nirmala  
Aku asik memandang alam  
Alam bermain bersuka ria.  
Tapi kulihat seorang isteri  
Isteri mendukung anak ceding  
Kain buruk menutup tubuh  
Tubuh yang kotor, kurus kering.  
Semenjak itu aku bertanya  
Bertanya terus di dalam hati  
Apa sebab nasib berlain  
Mengapa berlain hamba Illahi.

L'iperbato iniziale evidenzia la luminosità del « mondo » (sineddoche quest'ultima, ma scarsamente sentita) sotto il cielo « azzurro bello (e) terso ». L'assenza della congiunzione tra « indah » e « nirmala » conferisce compattezza e drammaticità incalzante al dire quasi in contrasto con le attardanti ripetizioni: due per ogni quartina. L'effetto generale è però questo: la scansione è lenta a causa dell'insistenza retorica su sei parole – quattro nomi e due verbi – espresse due volte. L'estrema varietà vocalica – in rapporto ovviamente alle limitate possibilità offerte dalla lingua – tuttavia evita una eccessiva monotonia. Rivoluzionando lo schema statistico della frequenza delle vocali in malese-indonesiano, questa composizione ha una percentuale di *a* di gran lunga inferiore a quella che normalmente ci si deve aspettare. Si noterà che la quartina centrale, quella che ci presenta drammaticamente la misera donna col bambino sulla schiena, in contrasto con la scena radiosa della prima quartina, contiene una forte percentuale di *u* (suono cupo per eccellenza) <sup>59</sup>): 13 *u*, 9 *i*, 7 *a*, 7 *e* (pepet) e 3 *o*.

Oltre la duplicatio, che come s'è detto capita sei volte, troviamo una palese allitterazione all'ultimo verso della quartina centrale con « *kotor kurus kering* » (velare sorda: consonante dura, drammatica). E un'altra si sviluppa per l'intero penultimo verso dell'ultima quartina: « *Apa sebab nasib berlain* » (labiale sonora: consonante molle che accompagna l'espressione dell'inanità del poeta dinanzi alla crudeltà del destino), preceduta dalle due *b* dei due versi precedenti e continuata dalle due *b* di « *berlain* » e « *hamba* » dell'ultimo verso. Ed è sempre il pattern fonico del « *pantun* » che è presente nella lirica di Sanusi.

Due sono i « *koppel-synoniemen* » dell'intera poesia: « *bersuka ria* » e « *kurus kering* » e v'è inoltre un solo paralesema di tipo *tatpuruṣa*: « *hamba Illahi* ». E



infine una sola metafora: « alam bermain... ». Nè va dimenticato l'epithetum ornans « biru » al secondo verso.

Questo esempio di estrema compattezza costruttiva e di notevole pregnanza semantica, accompagnata da un mirabile (non sappiamo e non c'interessa sapere se voluto o meno) sottofondo fonico armonizzato col pensiero espresso dal poeta, viene giudicato negativamente dal Raffel, il quale parla di « bathos » e di « awkward social consciousness »<sup>60</sup>. Gli unici accenni, nel citato A., a considerazioni d'ordine formale e strutturale sono il rilievo che il poeta ha infranto la forma del sonetto (infatti alle due quartine e due terzine ha sostituito tre quartine) e l'altro relativo alla imperfezione della rima (ABCB), dato che rimano solo il secondo e il quarto verso d'ogni quartina. Al riguardo il Raffel poteva anche rilevare che in maggioranza si tratta di « rima » solo dal punto di vista malese-indonesiano: infatti, il numero dei fonemi in rima – analogamente a quanto abbiamo visto per altre composizioni liriche del nostro Poeta – per le tre coppie di versi interessati è: 1, 2, 1. Ma si può obiettare che l'analessi (nell'ultimo caso propriamente epanalessi) realizzata dalla anadiplosi sopperisce efficacemente alla parziale mancanza di armonia fonica determinata dall'incompletezza della rima. Al primo rilievo, quello relativo alla struttura esterna del sonetto, si può facilmente rispondere che qui, anche nella strutturazione stessa della composizione, il Poeta ha dimostrato di saper fondere il sonetto col « pantun ». I versi, va opportunamente aggiunto a questo punto, sono tutti di quattro parole (come nell'80% dei « puntun »). È salva comunque, sotto forma appena leggermente diversa, la struttura logica tradizionale del sonetto, la quale vuole nelle quartine la presentazione del tema (qui, nella prima quartina abbiamo la descrizione dell'ambiente ridente che conquista l'animo del poeta, nella seconda, in antitesi netta con la prima, la presentazione drammatica del tema), nella prima terzina l'« elevazione dell'assunto », che seguendo la marcia naturale del pensiero del poeta, ne sia come un riassunto logico, nella seconda terzina, la conclusione. Ebbene, qui le due terzine sono condensate nella terza quartina, i cui primi due versi sono per l'appunto la formulazione dello stato d'animo del poeta (sbigottimento), i secondi due contengono la formulazione dell'interrogativo conclusivo, annunciato nel primo verso e retoricamente ripetuto (anadiplosi) nel secondo.

Ma ho parlato di « estrema compattezza costruttiva »: questa risulta dal fatto che tutti e dodici i versi di questo sonetto atipico (se così possiamo chiamarlo) sono monomembri. Anzi, se andiamo a rileggere i sonetti che abbiamo passato in rassegna in queste note, osserveremo che questi nella quasi totalità sono fatti di versi monomembri. Questo carattere mi sembra coincidere con la struttura originaria del verso del sonetto, quale la troviamo in Jacopo da Lentino o Jacopo Mostacci, quale più non troviamo nella fioritura sonettistica posteriore: in Petrarca, nei petrarchisti, nel barocco poetico italiano, spagnolo, portoghese<sup>61</sup>.

E quale sia l'origine di questo carattere unitario del verso sanussiano appare chiaro sol che si scorra una qualsiasi raccolta di « pantun »: la stragrande maggioranza dei versi è monomembre.

La conclusione, ovviamente, è che nella poesia malese-indonesiana il nostro « breve ma amplissimo carne » ritrova l'originaria unitarietà logica del suo verso grazie alla fusione con la struttura logica del « pantun » (e con ciò non si vuol certo infirmare la fecondità e la compiutezza artistica del verso prevalentemente plurimembre d'un Petrarca o d'un Camões!).

Questo nostro tentativo di lettura formale e d'analisi strutturale della poesia di Sanusi Pane si conclude qui. Certamente esso è stato troppo ristretto per consentire un globale « accessus ad autorem », che, del resto, non era previsto. Si voleva soltanto proporre qualche nuova strada metodologica (nuova, s'intende, per la critica letteraria indonesiana).

Una notevole parte ha avuto in esso l'analisi dei valori fonici, naturalmente non intesi in senso vagamente impressionistico ma come portatori di significato o meglio come fattori di accentuazione del senso espresso a livello strettamente semantico, e quindi come elementi della struttura della « lingua » della composizione poetica singola o del poeta. E sarà forse chiaro al paziente lettore – se mai ce ne sia uno che fin qui si sia spinto – il punto di vista di chi ha scritto queste note sulla secolare disputa intorno alla relazione tra suono e significato. Il principio della relazione motivata tra suono e segno, formulato da Platone, nel *Cratilo*, e da Dionigi di Alicarnasso, condiviso nei secoli da illustri personalità, riproposto oggi <sup>62)</sup>, ha rimesso in discussione la saussuriana arbitrarietà del segno.

Ma v'è una conclusione più generale con la quale vorremmo chiudere queste note. È quella sulla essenzialità della critica strutturale, a proposito della quale possiamo ripetere, come tanto bene ebbe a dire il Gorlier <sup>63)</sup>, che « il critico analitico è il critico: se, infatti, egli sa valersi dei nuovi strumenti come tessuto e non dogmaticamente, egli sarà anche critico « appreciative » ».

Non dogmaticamente. Ed ecco perché, fra l'altro, chi ha scritto queste note non ha voluto spingersi sulla strada della « stilometria », per la quale sembra che la validità dell'opera poetica vada misurata in base al numero dei tropi che essa contiene <sup>64)</sup>.

Nè ormai si deve più temere di veder distrutto dallo strutturalismo quell'atteggiamento storicistico che è un raggiungimento irreversibile del pensiero umano. Oggi un'antitesi storicismo-strutturalismo non ha più ragion d'essere, dopo che lo strutturalismo ha superato l'iniziale rigidità sincronistica (allora benefica) e dopo che il formalismo ha superato la sua chiusura nei riguardi del contenuto. Fra tanti, il Lotman, l'esponente di punta della scuola di Tartu, che abbiamo citato all'inizio di queste note, ci dà una delle più incisive lezioni con il suo equilibrio tra sociale e formale, tra struttura e storia, con la sua equidistanza dalla ricerca puramente tematico-contenutistica e dagli entusiasmi per l'applicazione dei metodi matematici e statistici <sup>65)</sup>.

Son già superate ormai quelle perplessità che manifestavano pur pochi anni or sono menti lucide come quella di un Lucien Sébag, uno dei più acuti e appassionati cultori della strutturalistica <sup>66)</sup>. Oggi, in conclusione, lo strutturalismo non vuol

essere una epistemologia ma soltanto una feconda metodologia che ben s'inserisce nello storicismo.

1) *As You Like It*, atto III, scena III. Un riferimento parziale a questo passo è in Puškin (« In una commedia di Shakespeare la contadina Audrey chiede: 'che cos'è la poesia? È una cosa vera?' »). Traggio questa citazione di Jurij M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano 1972, p. 7 (è la traduzione italiana di *Struktura hudožestvennogo teksta*, Moskva, 1970, curata da E. Bazzanelli) riportandola per esteso e aggiungendovi la risposta di Touchstone. Quanto al volume del Lotman, merita qui una menzione l'acuta recensione di M. Louise Lentengre (*il verri*, V serie, n. 2, giugno 1973, pp. 140-142), in cui ne vengono posti in rilievo pregi e limiti.

2) « Io so. / Anche tu lo sai. / Nella poesia / Tutto è chiaro e definito ». Sono gli ultimi versi della lirica *Hanya dalam puisi* (« Solo in poesia »), che fa parte del volumetto *Djeram*, Giacarta 1970. L'affermazione qui contenuta appare diametralmente opposta a quella della citazione scespiriana. Ma le finzioni di cui parla Shakespeare (le quali si risolvono, in termini di *close analysis*, in ambiguità e figure retoriche) non sono in effetti arricchimenti semantici? Ed ognuna di codeste « finzioni » non è un elemento funzionale ed insostituibile dell'architettura dell'opera d'arte?

3) *Pudjangga Baru Nomor peringatan sepuluh tahun*, Giacarta 1949, p. 3.

4) *Puisi Baru*, IV ediz., Giacarta 1961, p. 120.

5) *Kesusasteraan Indonesia Baru in Pudjangga Baru*, gennaio 1941.

6) Umar Junus, *Perkembangan Puisi Melayu Moden*, Kuala Lumpur 1970. L'A. vuol descrivere l'evoluzione della moderna poesia « malese » (intendendo malese ed indonesiana) in base alle innovazioni avvenute in alcune caratteristiche formali (verso, rima, elemento fonico, enjambement) ed individuare i poeti che hanno segnato le svolte più significative. Questi troppo ambiziosi propositi mal potevano realizzarsi nelle 160 pagine del volume.

7) Burton Raffel, *The Development of Modern Indonesian Poetry*, Albany 1967, pp. 41-45.

8) A. Teeuw, *Modern Indonesian Literature*, L'Aja 1967, pp. 20-21.

9) A. Bausani, *Le letterature del Sud asiatico*, Firenze-Milano 1970, p. 364.

10) *op. cit.*, p. 370.

11) In *La letteratura indonesiana*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1974, p. 14, dove si cerca di dare una valutazione globale della posizione di questo letterato in un momento cruciale nella storia letteraria dell'Indonesia.

12) J. U. Nasution, *Pudjangga Sanusi Pane*, Giacarta 1963.

13) Non va tuttavia trascurata la presenza di interessanti spunti di analisi stilistico-formale in varie opere, come nel citato studio di Nasution e in quello di Umar Junus, nel volume di R. B. Slametmuljana, *Poëzie in Indonesia*, Lovanio 1954, nella citata opera del Teeuw e in poche altre, che forniscono utilissimi elementi per accedere ad una impostazione critica strutturale o retorico-formale. Una menzione particolare merita in questo campo il recente studio di Boen S. Oemarjati, *Chairil Anwar - The Poet and His Language*, L'Aja 1972, per l'approfondita analisi semantica e morfologico-sintattica, propedeutica imprescindibile ad una impostazione critica strutturalistica.

14) R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano 1966.

15) *Rhétorique générale par J. Dubois, F. Edeline, K. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon*, Parigi 1970.

16) Ricordiamo soprattutto *Littérature et signification*, Parigi 1967.

17) Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Parigi 1973.

18) S. Ullmann, *Stile e linguaggio*, Firenze 1968.

19) Luigi Rosiello, *Strutture, uso e funzioni della lingua*, Firenze 1965, dello stesso va ricordato in particolare lo studio ormai famoso *Le sinestemie nell'opera poetica di Montale*, in *Rendiconti*, 1963.

20) Cfr. in particolare il contributo di V. Šklovskij *L'arte come procedimento* in *I Formalisti russi* a cura di Tz. Todorov, traduz. italiana, Torino 1968.

21) Cfr.: Ivan Fónagy, *Communication in Poetry*, in *Word*, 17, 1961, e vari altri suoi studi, fra cui va citato in particolare *Form and Function of Poetic Language*, in *Diogenes*, Fall 1965. Gian Luigi Beccaria, *Tra poesia e prosa*, in *Sigma*, n. 2, 1964 e dello stesso il cap. *Tra prosa e poesia*, in *Ritmo e melodia della prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze 1964. Una stimolante acutissima analisi della funzione del suono nella poesia è in *I messaggi formali della poesia* di Stefano Agosti, in *Strumenti critici*, V 1, 1971.

22) Hugo Friedrich, *La poesia e i suoi metodi d'interpretazione* in *Sigma*, n. 8 1965.

23) I. Fónagy, *Die Metaphern in der Phonetik*, L'Aja 1963; M. Chataing, *Le symbolisme des voyelles*, in *Journal de psychologie normale et pathologique*, 55, 1958; H. Wissemann, *Untersuchungen zur Onomatopöie*, Heidelberg, 1954.

24) Non diciamo « completamente ». Il potenziale semantico di un'opera d'arte è più esteso di qualsiasi interpretazione puntuale. A questo convincimento (o a questa constatazione?) si ricollega anche il paradosso kantiano secondo cui si può comprendere un'opera meglio di quanto l'autore stesso l'abbia compresa. E poi, diacronicamente la lettura di un testo può arricchirsi di novelli significati.

25) D'Arco Silvio Avalle, *L'analisi letteraria in Italia*, Napoli 1970.

26) Vanno ricordati ancora il D'A. S. Avalle, *Gli orecchini di Montale*, in *Il Saggiatore*, 1964, e R. Jakobson e Claude Lévy-Strauss, *Les Chats de Baudelaire*, in *L'Homme*, 2, 1962, saggio famosissimo. In particolare va anche citato Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Parigi 1971 (questo A. respinge il concetto di scarto e afferma che l'opera poetica va descritta isolatamente nella sua struttura). Benché riguardino la prosa, non vanno omessi in una pur sommaria bibliografia la fondamentale *Grammaire du Décameron* di Tz. Todorov, L'Aja 1970 e dello stesso A. la *Poétique de la Prose*, Parigi 1971.

27) M. Le Guern, *op. cit.*, cap. IV.

29) R. Jakobson, *op. cit.*, « Problemi generali » II.

28) Per il concetto di « paralessema », cfr. A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Parigi 1966, p. 38.

30) R. Jakobson, *op. cit.*, « Linguistica e poetica », 11.

31) Nella maggior parte delle lingue della famiglia maleo-polinesiana il nome semplice non è specifico: può designare la singola cosa o persona o più (quello ripetuto è invece collettivo, plurale – in gran parte per recente calco di strutture di lingue europee – o ha un significato affine o specializzato rispetto a quello del nome semplice). Ma va anche ricordato quanto affermava W. Marsden, *A Grammar of the Malayan Language*, Londra 1812, il nome ... semplice... va più propriamente considerato plurale anziché singolare... l'applicazione di un termine esprime singolarità è più comunemente necessaria di quella di uno di indefinita pluralità, come ad esempio... « ada orang diluar » = « ci sono persone fuori » in contrapposto a « ada seorang diluar » = « c'è una persona fuori ». Ed è degno di nota il fatto che l'acuta osservazione del Marsden, riferita alla lingua malese di oltre un secolo e mezzo fa, sia ugualmente valida per il malese-indonesiano d'oggi (come dimostra l'attualità dei due esempi citati).

32) Per alcuni stilisti la denominazione di « antonomasia » andrebbe riservata solo all'uso del nome proprio per quello comune, mancando nel caso inverso lo « scarto » caratteristico del troppo. Per altri invece l'uso del nome comune per quello proprio sarebbe antonomasia, l'altro metafora. La vecchia scuola retorica considerava l'antonomasia del nome comune per quello proprio come una specie di sineddoche (a nostro parere giustamente). Si potrebbe osservare che nel nostro caso specifico debba trattarsi semmai di sineddoche, non di antonomasia perché questa presupporrebbe un certo grado di lessicalizzazione. Si può obiettare che ogni composizione letteraria (e più che mai una poesia) è un universo linguistico conchiuso « una lingua nella lingua » e quindi in questa « lingua » « dewa » è antonomasia per « dewa Candra ».

<sup>33)</sup> Il concetto di morfema discontinuo (discontinuous morpheme) di cui in H. A. Gleason, *An Introduction to Descriptive Linguistics*, New York 1961, è stato introdotto – se non erro – per la prima volta nella descrizione dell'indonesiano da T. W. Kamil e Soengeng Sukarsono nell'art. *Beberapa Morfim Jang Produktif Dalam Bahasa Indonesia*, in *Bahasa Indonesia*, IX 1/2, 1961, e poi ripreso da Asmah Binti Haji Omar, *Morfoloji-Sintaksis Bahasa Melayu (Malaya) dan Bahasa Indonesia: Satu Perbandingan Pola*, Kuala Lumpur 1968.

<sup>34)</sup> J. U. Nasution, *op. cit.*, cap. II, d, dove cita i composti sinonimali del tipo « keluh kesah » nonché quelli formati con affissione e duplicazione (sia quelli con affissi produttivi sia quelli con affissi non più vivi come gli infissi, ed inoltre distinguendo quelli con affissi vivi aventi una vera funzione sintattica e quelli che tale funzione non hanno). L'A. pone anche giustamente in luce la duplice funzione che hanno questi composti nella poesia di Sanusi Pane: « Intensitet pernyataan » (che tradurrei: « intensificazione connotativa ») e gioco fonico. Inoltre, in appendice riporta un elenco di composti sinonimali tratti da varie poesie di Sanusi, ma non da tutte, quindi statisticamente inutilizzabile.

<sup>35)</sup> Ai « koppel-synoniemen » si richiama Slametmuljana (*op. cit.*, in particolare a pp. 137-138) per porre in rilievo la forte tendenza all'allitterazione dei malesi (e chiunque conosca la poesia popolare malese non può che convenire). Questi composti, infatti, dice Slametmuljana, sono costituiti da due parole che hanno più o meno lo stesso significato e suono simile. In effetti, la seconda caratteristica non è fatto necessariamente presente. Essa non è essenziale e può servire a costituire una sottospecie della categoria. Va tuttavia riconosciuto che molti composti sono stati creati proprio per un gioco fonico. Vanno poi richiamati tutti quei casi di duplicazione imperfetta o imitativa che dir si voglia, i quali sono nati proprio per rispondere al gusto tradizionale malese dei giochi fonici di tipo paronimico.

<sup>36)</sup> E neanche degli altri tipi meno frequenti: karmadhāraya (esempi: mahasiswa, duta besar), l'ancor più raro avyayībhāva (esempio: ketidakmampuan); i dvigu non interessano il linguaggio poetico malese-indonesiano ma solo la terminologia politica e amministrativa (esempio: pancasila; ma si noti: dvibasa). Quanto ai dvandva, comunissimi in malese-indonesiano (vi rientrano anche i « koppel-synoniemen » già menzionati), spiccano fra essi quelli con i due termini in contrapposizione, i « polaire uitdrukkingen » dei malesiologi olandesi (cfr. M. G. Emeis, *Inleiding tot de Bahasa Indonesia*, Groninga 1948), presenti del resto anche in sanscrito. Tipica del malese-indonesiano è inoltre la giustapposizione verbale (di tipo sinonimale), alla quale si affianca la duplicazione del lemma predicativo, con o senza varianti fonetiche, con funzione intensiva, intensivo-durativa o per denotare reciprocità.

<sup>37)</sup> W. Empson, *Sette tipi di ambiguità*, Torino 1965, cap. III. Cfr. anche E. Kris, *L'ambiguità estetica* (in collaborazione con A. Kaplan), in *Sigma*, n. 2, agosto 1964.

<sup>38)</sup> In realtà, originariamente « gemetar » è composto con infisso e non è una parola semplice: *g-em-etar*. Come è noto, gli infissi non sono più produttivi in malese-indonesiano. I vocaboli formati con infissi sono ormai completamente lessicalizzati. Essi si usano da soli o si combinano con la parola base originaria (costituendo un caso di duplicazione imperfetta), come « gilang-gemilang », esempi iampanti del gusto malese per la paronomasia. Il poeta quindi ha innovato combinando due vocaboli in diverso modo derivati (*g-em-etar-ber-alun*).

<sup>39)</sup> Cfr. H. Kähler, *Grammatik der Bahasa Indonésia*, Wiesbaden 1956, p. 112 (con un esemplificazione di verbi intransitivi), cfr. anche D. W. N. De Boer, *Beknopte indonesische grammatica van klassiek naar modern maleis*, Leida 1951. Il Winstedt, *op. cit.*, invece, rilevando che l'infisso *-m-* « conveys the notion of duration and repetition », fornisce esempi resi come nomi.

<sup>40)</sup> *Rhétorique générale cit.*, p. 80-81.

<sup>41)</sup> Tz. Todorov, *Littérature et signification*, Parigi 1972, p. 112.

<sup>40)</sup> Umar Junus, *op. cit.*, p. 25, dove però ha il titolo *Majapahit*.

<sup>43)</sup> Il suono vocalico che può essere una muta o una semimuta o una vocale simile alla iniziale di ingl. *arouse*. È sempre breve e non accentata.

44) Per una interpretazione semantica dei fonemi malesi vedasi C. N. Maxwell, *An Introduction to the Elements of the Malay Language*, Kuala Lumpur 1933. (attribuisce a *ng* l'idea di circolarità).

45) Cfr. J. Verguin, *Le Malais – Essai d'analyse fonctionnelle et structurale*, Parigi-L'Aja 1967, p. 43-44, donde ricaviamo approssimativamente le percentuali su riportate (il Verguin richiama anche gli analoghi risultati ottenuti da J. van Ginneken, in *La biologie de la base d'articulation*, in *Journal de Psychologie* 1933). Dati statistici (in questo caso troviamo le percentuali) pressappoco uguali riportano N. F. Alieva, V. D. Arakin, A. K. Ogloblin e Ju.H. Sirk nella loro *Grammatica indoneziiskogoazyka*, Mosca 1972, p. 24 (per le vocali ora citate: *a* 50%, *i* 17%), traendoli da una tesi di laurea sul vocalismo indonesiano di L. G. Zubkova (Leningrado 1966).

46) Fónagy, *cit. art.*, *Form and Function of Poetical Language*.

47) Quindi anche sul piano fonico-musicale, che sembra essere quello preferito da Umar Junus, l'analisi da lui effettuata è piuttosto carente.

48) Nella sua prolusione *Taal en Versbouw* » (lingua e costruzione del verso), Amsterdam 1952.

49) H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna* (traduz. italiana di *Die Struktur der modernen Lyrik*, Amburgo 1956), Milano 1971, p. 222.

50) Nelle poche righe che Umar Junus (*op. cit.*, p. 25) dedica a questa poesia, è detto che essa, comparata a simili composizioni di Rustam Effendi, appare « piuttosto prosaica ». Mi sia concesso che in assenza di una soddisfacente analisi stilistica l'affermazione suona alquanto gratuita! Va tuttavia aggiunto che alla pagina seguente, il citato A. riconosce che con questa composizione Sanusi ha rotto gli schemi tradizionali dimostrandosi più audace di Rustam.

51) B. Raffel, *op. cit.*, p. 42, traduce « I watched », ma non spiega questa sua interpretazione.

52) I. Fónagy, *cit.*, *Form and Function of Poetic Language*, p. 78. Dello stesso cfr. anche il *cit. Die Metaphern in der Phonetik* e altri AA. in bibliografia al succitato art. *Form and Function...* Per una interessante trattazione della « mimesi fonica » cfr. anche G. Bonfante, *Semantics in Encyclopedia of Psychology*, New York, 1946, p. 842.

53) E si noterà anche l'uso di un termine dotto, palesemente straniero (persiano).

54) *ng* per il citato Maxwell dà un'idea di circolarità.

55) J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Parigi 1966.

56) Cfr. p. 7.

57) Per cui rimandiamo al *cit. Slametmuljana* e alla citata prolusione del Teeuw.

58) U. Junus, *op. cit.*, p. 26, nota che Sanusi ha realizzato una innovazione con la ripetizione dell'ultima parola di un verso all'inizio del verso seguente. La definisco « anadiplosi » perché la considero un chiaro esempio di ripetizione retorica.

59) Fónagy, *cit.*, *Form and Function*, p. 79.

60) *op. cit.*, p. 42.

61) Cfr. Damaso Alonso, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna 1965, pp. 305-15.

62) Cfr. Jakobson, *op. cit.*, Fónagy, *cit. Form and Function of Poetic Language*, e soprattutto S. Agosti, *Il testo poetico – Teoria e pratiche d'analisi*, Milano 1972, p. 116.

63) Claudio Gorlier, in *Sigma*, n. 1, 1964, p. 6 (presentando Empson).

64) Qui tornerebbe acconcio ricordare che in un lontano 1730 il du Marsais nel suo mirabile *Traité des tropes* affermava non essere affatto vero che le figure retoriche rappresentino l'eccezione, che anzi esse son la regola del parlare comune e l'eccezione è il linguaggio senza tropi. E insisteva altresì sulla bellezza della poesia senza figure.

65) Dai quali mette in guardia il Bausani nella recensione di *Hāqāni als Dichter. Poetische Logik und Phantasie* di B. Reinert (in *Boletin de la Asociación española de orientistas*, 1973), sottolineando opportunamente che applicazioni del genere debbono restare « ancilla historiae ».

66) Il quale, nel suo *Marxisme et structuralisme*, Parigi 1967, a p. 128 si chiedeva: « D'ou viendrait la structure elle-même? et n'est-ce pas là retomber dans un idéalisme qui ne pourrait trouver sa justification dernière que dans une théologie? ».

GIOVANNI CURATOLA

UN PARAVENTO LIGNEO CINESE  
RAFFIGURANTE GLI « OTTO IMMORTALI »

Nei manuali di storia dell'arte si è soliti distinguere fra arti maggiori ed arti minori: antica operazione e antica semplificazione, spesso arbitraria – forse « eurocentrica » – che rischia di far trascurare come meno degne intere produzioni artistiche. Ciò è particolarmente vero per il mondo cinese, ove tradizionalmente, cioè « confucianamente », l'unica arte adatta al gentiluomo era la calligrafia, e quindi il poetare ed il dipingere, questi tre modi espressivi trovandosi spesso fusi in un armonico e irripetibile insieme. Tutto il resto nasce effettivamente come artigianato: lo è la ceramica, la scultura, lo sono i bronzi etc., ma certo non sarebbe lecito parlare di arte minore riferendosi ai bronzi Shang o ai monocromi di K'ang Hsi. Non si possono tuttavia considerare in blocco neppure i prodotti in lacca, o gli intagli in avorio e le pietre dure, come esemplari di arte minore, con questo termine implicitamente indicando una sorta di sudditanza rispetto alla più « nobile » pittura. Esistono se mai scale di valore d'altro tipo, per le quali un oggetto andrà considerato prodotto artistico, un altro prodotto artigianale; certamente, l'estro e l'inventiva al di fuori dello stereotipo, la difficoltà e l'accuratezza della lavorazione concorrono a distinguere queste due categorie. Ma lo spartiacque non è sempre nettamente individuabile, o meglio definibile, e lascia spazio a prodotti intermedi, talvolta di un certo interesse storico-artistico. Di questa categoria che non è grande arte, ma non è neanche banale artigianato, ci sembra ottimo esempio un paravento cinese in legno da noi recentemente osservato in una privata abitazione di Teheran\*, probabilmente databile alle ultime decadi della dinastia mancese (tav. I).

L'oggetto è di forma sferica, non perfettamente regolare, e si compone di quattro ante, ciascuna larga, al massimo dell'estensione, circa cm. 40, per complessivi cm. 161,5, e con un'altezza massima di cm. 187. Il legno è di un bel colore porpora-marrone scuro, e ci pare un'imitazione – data la grana molto spessa – dello *tzu-t'an*<sup>1)</sup>, un legno tanto apprezzato dai Cinesi<sup>1)</sup>: un'imitazione non proprio delle peggiori. Lo stato di conservazione è piuttosto buono, salvo

una frattura malamente stuccata, di una cinquantina di centimetri, nella parte superiore della seconda anta di sinistra, ed una meno evidente, di 20-25 cm., nella quarta anta, sempre in alto. Chi ha scolpito il paravento si è con grande probabilità ispirato, stilisticamente, alle lacche del periodo Ming<sup>2)</sup>, ma siamo molto, molto lontani dalla equilibrata perfezione di parecchie di quelle opere. Ciononostante il nostro paravento ha un suo fascino ed una certa eleganza di forme che lo rendono un pezzo singolare; un pezzo, soprattutto, al quale non è agevole trovare riscontro.

Il tema principale della composizione (tav. I) è di carattere simbolico-religioso: sono infatti rappresentati, con ogni evidenza, gli otto Immortali taoisti - uno dei motivi più popolari dell'arte cinese, beneaugurante e sinonimo di felicità - ciascuno contrassegnato dal proprio emblema<sup>3)</sup>.

Le figure sono tracciate con vigore, e se i volti sono accigliati, talora quasi duri, i maggiori appunti stilistici sono da farsi al trattamento delle mani (tavv. II, III), del tutto inadeguato e in contrasto con il resto della lavorazione, soprattutto quella delle scene di contorno (tav. IV). A proposito dei volti sorprende la raffigurazione di Li T'ieh-Kuai<sup>1)</sup> (tav. III) con barba e riccioli di tipo occidentale, un'iconografia piuttosto rara<sup>4)</sup> che, se è giustificata dalla leggenda cui Li è legato<sup>5)</sup>, non risulta certo lusinghiera per noi europei.

Le figure si inseriscono bene nel paesaggio circostante (tav. V) e sono riunite sulla barca per attraversare i flutti durante la missione che ha lo scopo di giungere a scorgere le meraviglie del mare, introvabili nella sfera celeste. In basso, su di un ponte, sono gli *ho-ho liang shen hsien*<sup>11)</sup> (tav. VI), l'uno con la ninfea *ho*<sup>IV)</sup>, l'altro con la scatola tonda *ho*<sup>V)</sup>, simboli di concordia ed unione<sup>6)</sup>, e per questo raffigurati con volti tranquilli e serenamente sorridenti (tav. VII). Gli Immortali taoisti e i due *ho* sono inframezzati a scene di paesaggio con case ben intagliate, e svolte con sufficiente fantasia - si noti ad esempio la varietà di trattamento dei tegoli, dei balconi e del muro nella tav. VI - anche se, a differenza delle lacche cui chiaramente ci si è ispirati, non c'è, negli interni, presenza umana se non (ma non è chiaro) nella illustrazione IV in alto a sinistra. Non tutto lo spazio è riempito dalla decorazione (tav. IV), ma ciò è comprensibile considerando le notevoli dimensioni del lavoro, e, pur nella cura del particolare, l'esigenza, forse in vista del mercato estero, (il che è alquanto problematico dato il simbolismo preciso delle raffigurazioni, quantunque esista l'autorevolissimo precedente, certo remoto ormai, ma proprio in terra d'Iran, delle ceramiche blu e bianche, e non solo di quelle) di non appesantire troppo l'opera, può avere suggerito questo trattamento, anche nelle vesti. La balza di fiori e foglie di contorno, in basso, che ancora una volta richiama alla mente l'arte della lacca<sup>7)</sup>, continua in alto con due draghi, cavalcati da un personaggio<sup>8)</sup>, i quali fronteggiano la classica « perla fiammeggiante » o meglio sfera dall'incerta simbologia.

In conclusione, un pezzo interessante per illustrare quella via di mezzo tra arte e artigianato di cui esiste ancora una solida tradizione in Cina<sup>9)</sup>, ed utile,



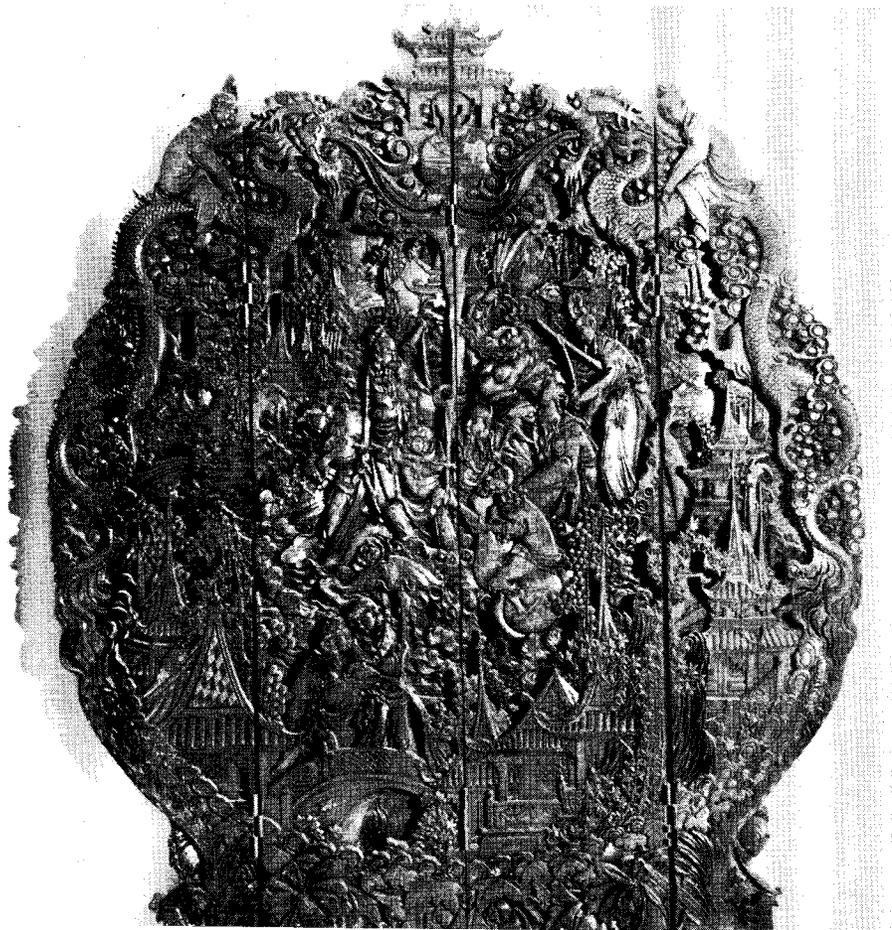


Foto R. Zipoli





*Foto R. Zipoli*







Foto R. Zipoli



Foto R. Zipoli

ove si voglia considerarlo un prodotto coniato per l'estero, a comprendere come ci si potesse rivolgere agli altri paesi, non necessariamente con opere uscenti dalle manifatture imperiali, ma anche con l'ingegno di più modesti artigiani, proprio per questo genuini interpreti di vitali sentimenti popolari.

\* Ringrazio l'avv. Parviz Owsia che ne ha autorizzato la pubblicazione.

1) R. H. Ellsworth, *Chinese Furniture (hardwood examples of the Ming and early Ch'ing Dynasties)*, New York s.d. [introduzione datata 1970], pp. 44, 52. Per antichi esempi di lavorazione del legno in qualche modo simili al nostro paravento, p. 18, p. 17 figg. 2-3, p. 20 figg. 5-6, p. 21 figg. 7-8.

2) F. Low-Beer, *Chinese Lacquer of the early 15th Century*, in «The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities», n. 22, Stockholm 1950, pp. 145-167; cfr. in particolare fig. 10.

3) E. T. C. Werner, *A Dictionary of Chinese Mythology*, Shanghai 1932, pp. 341-352.

4) T. Lawton, *Chinese Figure Painting*, Washington 1973; vero anche nel caso del pittore cinese più «occidentale», cfr. C. M. Beurdeley, *Castiglione Peintre Jésuite à la Cour de Chine*, Fribourg 1971.

5) Li T'ieh-Kuai abbandonò le proprie spoglie mortali per recarsi in visita ad una divinità e nel farlo diede istruzione al suo discepolo di cremare il corpo dopo sette giorni. Il discepolo Lang-Ling <sup>vi)</sup> fu chiamato il sesto giorno al capezzale della madre morente, e così bruciò la salma con un giorno di anticipo. Quando Li ritornò, non trovando più il proprio corpo, si ridusse a entrare in quello di un mendicante zoppo morto di fame nella foresta, descritto sempre come caratterizzato da sembianze quasi mostruose. Il santo, comunque, ebbe compassione del discepolo e si recò nella sua casa, dove fervevano i preparativi del funerale della donna, sorreggendosi a una stampella e portando una fiasca di medicinali che, versati in bocca alla defunta, la fecero resuscitare. Di qui l'iconografia che lo vuole in genere bruttissimo, con un bastone oppure una bottiglia. Cfr. Werner, *op. cit.*, pp. 343-44.

6) E. Chavannes, *De l'expression des vœux dans l'art populaire chinois*, in «Journal Asiatique», Série IX, vol. XVIII (septembre-octobre 1901), p. 200. Una spiegazione un pò diversa, che identifica i due personaggi con divinità legate alla prosperità è in B. M. Alexéiev, *The Chinese Gods of Wealth*, London 1928, pp. 5-6 e tav. 5.

7) *Chinese and Associated Lacquer from the Garner Collection*, The British Museum, October-december 1973 [introduzione di Harry M. Garner]; cfr. plate 22, fig. 46, e plate 37, fig. 85.

8) Dato il carattere taoista della rappresentazione, potrebbe trattarsi di Lung-chi Kung-chu <sup>vii)</sup>, figlia di Hsi Wang-mu <sup>viii)</sup> - la madre regale d'occidente - che è divinità di primo piano in quel pantheon. Ma non è certo escluso il carattere puramente ornamentale della figura.

9) O. Gluhareva-M. Krečetova, *Pamjatniki Iskusstva Kitaja v Muzejah SSSR*, Moskva 1959; si vedano in particolare le opere in legno degli anni 1953-54.

I) 紫檀      II) 李鐵拐      III) 和合兩神仙      IV) 荷      V) 盒

VI) 郎令      VII) 龍吉公主      VIII) 西王母



FRANCESCO MARRARO

## LA MUSICA IN PROSA DI FUKAZAWA SHICHIRŌ

Fukazawa Shichirō nasce nel 1914 a Isawa, nella prefettura di Yamanashi. All'epoca delle scuole medie risale il suo primo incontro con le letterature occidentali, attraverso la lettura della *Signora dalle camelie*, che lo impressiona profondamente, di *Manon Lescaut*, di *Resurrezione*, e mentre gli studî procedono senza infamia e senza lode il giovane Shichirō, appassionato di cinema e teatro e già autore di poesie e racconti che non saranno mai pubblicati, incomincia ad interessarsi alla musica, in particolare alla chitarra, che costituirà forse il solo punto fermo, l'unica vera costante nella sua esistenza randagia e irrequieta. Dopo essersi diplomato, a diciassette anni, Fukazawa si trasferisce a Tōkyō, dove intraprende varî lavori (si impiega in una farmacia e subito dopo in un panificio), presto abbandonati anche a causa delle non buone condizioni di salute. E proprio la salute cagionevole gli consente di non andare in guerra e costituisce per lui una specie di alibi: « Dai venti ai trentasei anni circa – dirà in seguito Fukazawa – sono stato ammalato. Questo periodo di malattia ha fatto della mia vita un'esistenza separata dal resto del mondo. Ed era precisamente ciò che volevo »<sup>1)</sup>. Odiata i vincoli, rifugge da qualsiasi tipo di legame, continua a passare da un lavoro all'altro, mantenendo viva solo la passione per la chitarra ed esibendosi per la prima volta in pubblico a Tōkyō, nel 1939. Nel 1944 torna a vivere per un certo tempo in famiglia, ma dopo la morte della madre entra a far parte di una banda itinerante, che presto lascia per aggregarsi ad una compagnia di venditori ambulanti di stoffe, con i quali gira in lungo e in largo. A partire dal 1954 dà alcuni *recitals* di chitarra in un locale di Tōkyō, e in questo periodo ha inizio anche la sua attività letteraria, che non sarà mai – si badi bene – un fatto estraneo all'attività musicale, ma procederà di pari passo con questa, essendone anzi fortemente influenzata. L'ingresso di Fukazawa nel mondo letterario non può essere più brillante: nel 1956 vince il *Chūō kōron shinjinshō*, il premio per i nuovi talenti promosso dalla rivista « Chūō kōron », con l'opera *Narayamabushi kō*<sup>2)</sup>, che lo mette immediatamente in luce per la particolarità dello stile e per la nuova maniera di trattare l'argomento. Fanno parte della commissione esaminatrice Mishima Yukio, Itō Hitoshi e Takeda Tai-

jun <sup>3)</sup>. L'opera premiata viene pubblicata dalla Chūōkōronsha nel 1957 e nel medesimo anno escono il racconto lungo *Tōhoku no zummutachi* <sup>4)</sup> su « Chūō kōron », *Yureru ie (La casa che trema)* sul numero di febbraio di « Shinchō », e *Mitsu no echūdo (Tre studi)* <sup>5)</sup> sull'ultimo numero di « Chisei ». Nel 1958 la Chūōkōronsha pubblica *Fuefukigawa (Il fiume Fuefuki)*, una delle opere più rappresentative di Fukazawa, in cui vengono descritte le condizioni dei contadini di Isawa travolti e schiacciati dalla guerra. L'anno successivo esce il lungo racconto *Tōkyō no purinsutachi (I principi di Tōkyō)*, sempre su « Chūō kōron », e l'editore Gallimard pubblica la traduzione francese di *Narayamabushi kō* <sup>6)</sup>. Nel 1960 appare sul numero di dicembre della rivista « Chūō kōron » *Fūryū mutan (Raffinati racconti di sogni)*, che suscita innumerevoli polemiche, anche di carattere violento, per l'immagine caricaturale che l'autore dà del sistema imperiale nipponico, tanto che Fukazawa, per timore di rappresaglie da parte dei fanatici di destra, per un certo periodo scompare dalla vita pubblica, dedicandosi ancora una volta ai vagabondaggi che tanto ama in mezzo alla gente umile, della quale egli stesso non smetterà mai di sentirsi parte. Presto però il suo nome torna alla ribalta con la pubblicazione di *Futatsu no yume (Due sogni, « Shinchō », 1961)*, *Rurō no shuki (Note di vagabondaggio, « Sunday Mainichi », 1961)*, *Jiden no tokorodokoro (Qua e là nella mia vita, « Shinchō », 1961)* e *Ruten no ki (Cronache di vagabondaggio, « Gunzō », 1962)*. Nel 1967 Fukazawa dà un *recital* di chitarra, per la seconda volta dopo la guerra, a Tōkyō, in un *music-hall* di Shinjuku, e l'anno seguente la Yamato shobō pubblica una scelta delle sue opere in tre volumi; l'avvenimento viene festeggiato dall'autore con un altro *recital*. Reduce da un attacco di cuore, nel 1969 Fukazawa si ritira in campagna, dove impiega il suo tempo lavorando in una fattoria. Nel 1970 esce *Onmagata* su « Bungakukai », mentre la Yomiurishinbunsha pubblica in quattro volumi una raccolta dei suoi romanzi e racconti migliori (*Fukazawa Shichirō kessaku shōsetsushū*).

L'attività di Fukazawa non si esaurisce qui, e questa brevissima nota non cita che una minima parte della sua produzione letteraria, tuttavia è sufficiente a dare un'idea della peculiarità, o meglio dell'unicità dell'esperienza di questo scrittore, la cui opera ne reca evidentissima la traccia.

Riferendosi allo stile nuovo e del tutto particolare di Fukazawa, Itō Hitoshi azzarda l'ipotesi che lo scrittore abbia potuto apprendere la lezione di Joyce, Hemingway, Caldwell <sup>7)</sup>. Tuttavia, lasciando ad un altro momento l'indagine su un eventuale influsso della narrativa inglese e americana sull'opera dell'autore giapponese, penso che per esaminare quella che ritengo essere la maggior novità presente nei suoi scritti non sia necessario andare tanto lontano, ma basti fermarsi al suo mondo e alla sua personale esperienza <sup>8)</sup>. La novità alla quale mi riferisco è costituita dalla « musicalità » della prosa di Fukazawa, ma si impone subito una precisazione, affinché la parola « musicalità » non ingeneri equivoci: il linguaggio di Fukazawa non è « musicale » nella più comune accezione del termine; al contrario, è un linguaggio spesso aspro, duro, difficile. Ciò che intendo per « musi-

calità » è la presenza di una sorta di scansione ritmica, e « ritmicità » potrebbe forse rendere meglio l'idea. Spesso la prosa dell'autore giapponese è scandita secondo un ritmo basato su una serie di motivi conduttori, che vengono sviluppati, abbandonati, ripresi e che, con il loro insistere e il riecheggiare nei vari momenti del racconto, servono da catalizzatori all'azione, ora ritardandola ora accelerandola, rievocando un'atmosfera, riconducendo l'attenzione di chi legge su un determinato concetto o su un determinato personaggio. Si può osservare insomma la presenza di veri e propri *Leitmotive*, sottoposti a variazioni e trasformazioni, ma sempre ricorrenti, anche se non sempre facilmente riconoscibili. Naturalmente in un racconto breve questa ritmicità è più facile da individuare che non in un romanzo, e una rapida analisi di *Nankinkozō* può servire ad esemplificare quanto ho appena detto. Questo racconto si può vedere infatti come un pezzo musicale, strutturato su alcuni temi principali, alternantisi con una certa regolarità, e su altri secondari: tali temi, connessi fra loro da una rete di variazioni, costituiscono l'ossatura della storia, fornendone fin dalle primissime battute il nucleo centrale. I temi principali sono dati da due frasi, continuamente riprese: *Hideo wa, kesa, netomari e itte shimatta no da* (« Hideo stamattina se n'è andato al porto ») e *Hideo dake wa netomari e wa yose* (« almeno Hideo non lasciarlo andare al porto... »). La prima frase, che possiamo chiamare A, viene ripetuta, tale e quale o con alcune varianti, sei volte, mentre la seconda, B, compare quattro volte, seguendo una vera alternanza ritmica: AB AB AB AB AA. Un'insistenza ossessiva, quasi un'*idée fixe* berlioziana, quando si pensa che l'intero racconto non supera le tre pagine. Questi due motivi ricorrenti sono appunto il nucleo della storia: il tema della partenza di Hideo, venduto dal padre, e il tema del rifiuto opposto dal nonno all'idea di una simile vendita. La ragione di questo rifiuto è fornita da un terzo tema che ricorre quattro volte: *Masaji no mendō wo mite yaru no wa Hideo dake da no ni* (« chi si prendeva cura di Masaji era solo Hideo... »); Masaji, fratello minore di Hideo, zoppo e quindi « inutilizzabile » (« non lo si potrà né vendere né far lavorare! », aveva detto il padre quando si era accorto della sua gamba rigida), privato del fratello sarà come privato del proprio bastone, se non peggio. A questo punto scatta nella mente del vecchio come una molla ed egli comprende quale sia l'unica soluzione: non resta da fare altro che sopprimere il nipote, e l'ultimo tema individuabile nel racconto di Fukazawa è quello del gesto infantile di Masaji, che solo pochi anni prima aveva interrotto il nonno a tal punto, che proprio lui aveva voluto salvare il piccolo dalla morte: *ryōte de washi no hoppeta wo tsukanda* (« mi ha afferrato le guance con entrambe le mani »). Lo stesso gesto viene compiuto nuovamente dal bambino un attimo prima di morire, non più con tenerezza, ma nell'estremo tentativo di aggrapparsi alla vita; è un motivo ripetuto due volte, a poche righe di distanza l'una dall'altra, nella pagina conclusiva del racconto, e lo si potrebbe definire « tema della vita » ma anche « tema della morte di Masaji ». È l'ultimo tema riconoscibile in ordine di tempo, ma non in assoluto, in quanto ne compaiono altri, come la stessa canzone dei *nankinkozō*, che fa da accompagnamento a sfondo a tutta la

vicenda, o il tema della paura del vecchio, ribadito tre volte. Ma queste mie poche righe non hanno alcuna pretesa di completezza e mirano ad essere, più che una vera analisi, lo spunto per un'analisi che andrà ripresa e approfondita, poiché i problemi da studiare e discutere non si esauriscono qui e il discorso rimane più che mai aperto. Vorrei invece concludere, riallacciandomi al secondo tema individuato nel racconto (*Hideo dake wa netomari e wa yose*), con un'osservazione di tutt'altro genere, tendente a sottolineare un'analogia e una differenza fra *Nankinkozō* e il ben più celebre *Narayamabushi kō*: la vecchia O Rin, protagonista di *Narayamabushi kō*, attende con ansiosa impazienza il momento di esser portata sulla montagna, dove aspetterà la morte. Il suo è un atto di assoluto amore, di totale abnegazione da parte di chi è conscio di essere ormai inutile, anzi di essere un gravoso onere sulle spalle della famiglia. Lo stesso atto d'amore viene operato dal nonno nei confronti di Masaji, ancora troppo piccolo per rendersi conto da sé della tragicità della propria situazione, ma il vecchio uccide il nipote – ed è questa la profonda differenza fra le due storie – non per liberare la famiglia da un peso, ma per liberare il bambino stesso da una fine oscura, forse peggiore della morte. E mi sembra essere questo il problema centrale del racconto di Fukazawa: non c'è alcuna denuncia di un turpe fatto sociale (che pure non si verifica solo nell'immaginazione dell'autore), ed è sintomatica di ciò la motivazione stessa del rifiuto opposto dal vecchio alla vendita di Hideo, trattandosi di un rifiuto dovuto non all'orrore suscitato in lui da un simile mercimonio, ma al fatto che Masaji resterebbe solo e indifeso una volta privato del fratello. L'aspetto sociale della vicenda a Fukazawa non interessa, almeno in questa sede: quello che gli sta a cuore è raccontare la storia di un rapporto d'amore spinto fino alle estreme conseguenze.

In definitiva, *Nankinkozō* è un racconto di grande interesse, stilisticamente aspro, ricco di termini marcatamente colloquiali, quando non addirittura gergali<sup>9)</sup>, che se da un lato qui sono giustificati dall'ambiente in cui si svolge l'azione, sono d'altra parte una caratteristica della lingua di Fukazawa, questo scrittore-chitarrista-girovago, figura fra le più affascinanti della letteratura giapponese dei nostri giorni.

\* \* \*

#### NANKINKOZŌ<sup>10)</sup>

Da questo molo dell'isola si raggiunge il porto direttamente via mare, ma per arrivarci ci vogliono ben due giorni. La barca su cui si trovavano Hideo e gli altri è partita stamattina per il porto, ma non ci è ancora arrivata; io me ne son venuto fino al molo per raggiungerla, portando con me Masaji, il fratellino di Hideo, ma oramai non c'era più niente da fare.

Anche ieri l'avevo detto tante volte a mio figlio Tamekichi, e glielo dicevo tutti i giorni, gliel'ho ripetuto non so quante volte: « Almeno Hideo non lasciarlo andare al porto...! ». Tante volte gliel'avevo detto...

Stamattina Hideo e gli altri sono partiti, cantando la canzone dei *nankinkozō*:

*Cullata dalle onde...*

Fino a ieri, chi mi portava il vassoio per mangiare era Hideo; stamattina me l'ha portato Masaji, lo zoppo.

Ieri l'altro era stato Hideo a mandar via quel cane nero. Hideo scacciava sempre quel cane nero che abbaiva contro Masaji e gli si avventava contro tutte le volte che vedeva la sua stampella. Due giorni fa mi ero portato pian piano dietro il cane, avevo sollevato il bastone e stavo per ammazzarlo a colpi, ma quello è scappato. Il giorno prima i cattivi ragazzi dell'isola lo avevano afferrato per il collo, facendolo abbaire, e lo avevano spinto vicino a Masaji, divertendosi a vedere Masaji che scappava correndo di qua e di là. Il giorno ancora prima, quel maledetto cane nero si era messo ad abbaire contro la stampella di Masaji e lui l'aveva sollevata, facendola roteare in aria con un sibilo: questo spettacolo aveva divertito un mondo quei dannati monelli.

Era solo a Hideo che Masaji chiedeva sempre aiuto. « Almeno Hideo non lasciarlo andare! »: tante volte gliel'avevo detto...

Ma Hideo e gli altri stamattina sono partiti, cantando la canzone dei *nankinkozō*:

*la barca che dondola è una barca di legno...*

L'altro ieri, mentre io mi trovavo nella stanza in fondo, quel farabutto di Tomo, il mediatore, stava facendo una lunga conversazione con mio figlio Tamekichi. Siccome ero certo che stesse parlando di mandare Hideo al porto, avevo pensato di andare io a parlargli personalmente, ma dal momento che quel disgraziato non è tipo da ascoltare le parole di un vecchio, me n'ero rimasto zitto. Del resto avevo raccomandato tante volte a Tamekichi di non lasciarlo andare, che non immaginavo certo che si sarebbe fatto convincere da Tomo.

Il giorno precedente era successo questo: Tamekichi e sua moglie Tomi stavano litigando e la causa di tutto era anche quella volta Masaji, lo zoppo. Tomi litigava col marito dicendogli pure lei che almeno Hideo non lo mandasse al porto, per il bene di Masaji. Ciò che diceva Tamekichi era sempre: « A che pro' l'avete fatto crescere quello zoppo? ». Diceva una cosa simile, pur essendo suo padre... Comunque, oramai parlare così era del tutto inutile. Io mi ero arrabbiato e avevo detto a Masaji: « Allora, ti lasci trattare così? »; l'avevo preso in braccio e l'avevo teso verso suo padre.

Sono tanto vecchio, e il mio chiodo fisso è pensare a come farà mai quel cre-

tino di Tamekichi a sistemare Masaji, suo figlio Masaji. Chi si prendeva cura di lui era solo Hideo...

Quando è inverno, su quest'isola priva di alberi perfino il carbone che solo di rado brucia bisogna comperarlo al porto, e per il riso è la stessa cosa. Quando è inverno mio figlio e mia nuora vanno là a lavorare, ma per i bambini e i vecchi come me non c'è altro da fare che rimanere sull'isola.

« Ecco, fa' come ti pare! » avevo detto, ma benché gli avessi porto Masaji nemmeno Tamekichi sapeva che cosa fare.

« Proprio per questo a suo tempo avevo detto di liberarcene! »: era sempre, regolarmente, il suo discorso, e sempre mi rimproverava: « Proprio adesso lo dici, ora che è diventato grande e grosso! », e protestava perché l'avevo fatto crescere.

Hideo, che si prendeva cura di Masaji, stamattina se n'è andato al porto. Quante volte gli avevo raccomandato di non mandar via almeno Hideo...

È partito cantando la canzone dei *nankinkozō*:

*il nankinkozō è forte...*

Stamattina al molo i ragazzi e le loro madri erano tutti eccitati. La barca che era venuta a prendere Hideo e gli altri era arrivata dal porto al nostro molo, e tutti facevano una gran confusione. Io ho avuto paura di andare al molo, e ho tenuto la testa nascosta in mezzo alla paglia del ripostiglio. Anche quest'anno, come al solito, i ragazzi sono stati infilati, ad uno ad uno, nei sacchi. Per non far vedere loro le madri che se ne separano, in un momento di distrazione zac!, li prendon su come pesci e li infilano nel sacco. E ogni volta che questo succede le mani delle loro madri afferrano una borsa di soldi. Così, senza dar nell'occhio, i sacchi vengono caricati ad uno ad uno sulla barca. In questo modo i ragazzi sono condotti al porto, e per tutta la vita vengono utilizzati dai padroni dei pescherecci. Anche Hideo stamattina se n'è andato via così.

Io ho avuto paura di andare al molo, e ho tenuto la testa nascosta in mezzo alla paglia del ripostiglio.

Poco fa, quel maledetto di mio figlio aveva esposto di fronte al tavolino gli alcoolici portati dalla barca che era venuta a prendere i ragazzi, e ci si era seduto davanti. Io allora ho dato un calcio al tavolino ed ho urlato: « L'hai venduto! ». Quel dannato ha risposto: « Adesso me lo vieni a dire, come se non l'avessi saputo da un pezzo... » e ha detto che era come se io avessi dato il mio consenso a venderlo.

Stamattina, sulla barca, dappertutto c'erano sacchi in cui eran chiusi i ragazzi. Dall'interno dei sacchi si udivano voci rotte dal pianto che dicevano: « Fammi uscire! », allora quel cane di Tomo, il mediatore, per non far sentire le voci piagnucolose ai ragazzi rimasti fuori, ha detto forte: « Cantate tutti, cantate ad alta voce questa canzone » ed ha cominciato lui stesso a cantare. Si è messo a cantare:

*Cullata dalle onde...*

Anche i ragazzi allora hanno cantato:

*Cullata dalle onde,  
la barca che dondola è una barca di legno,  
i nankinkozō sono forti,  
sono tutti forti! Issa,  
oh, issa!*

Ogni volta che cantano, le teste all'interno dei sacchi dondolano a destra e a sinistra seguendo il ritmo della canzone. Anche Hideo e gli altri hanno cantato. Ogni anno è la stessa cosa. Io ho tenuto la testa nascosta in mezzo alla paglia del ripostiglio.

Le madri, che rimangono nascoste accanto alla barca, tutte strette l'una contro l'altra, non emettono una parola.

Me ne son venuto fino al molo con Masaji per raggiungerli, ma la barca su cui erano Hideo e gli altri stamattina era già partita per il porto.

Molto tempo fa, quando Masaji era ancora molto piccolo, mi era parso che ci fosse qualcosa di strano nelle sue gambe: una era rigida come un bastone. Quando mio figlio Tamekichi se n'era accorto aveva detto che non lo si sarebbe potuto né vendere né far lavorare: « Quando sarà grande ce ne accorgeremo! » aveva detto, e anche mia nuora aveva detto la stessa cosa. Poiché Tamekichi aveva detto che andava a gettarlo in mare dal Nozokiiwa <sup>11)</sup>, io avevo preso Masaji in braccio e stavo per consegnarglielo, quando il piccolo aveva allungato le mani e mi aveva afferrato le guance. Aveva afferrato forte le mie guance con entrambe le mani. Così, io non ero più stato capace di liberarmene, e per questo Masaji era arrivato a crescere.

Ora dovevo compiere ciò che si stava per fare quella volta.

Le onde si congiungono alle onde, e queste onde si congiungono alla barca di Hideo.

Prendendo in braccio Masaji ho messo i piedi in mare; l'acqua era bassa e non arrivava che al ginocchio. A poco a poco sono andato avanti, e mentre procedevo Masaji mi si è aggrappato forte al petto e ha detto: « Nonno, non hai paura? ». Mentre gli rispondeva che andava tutto bene e che stavamo andando da Hideo, mi sono spinto più avanti. L'acqua, più profonda, mi arrivava all'altezza della vita. Masaji ha cominciato a dire: « Non voglio! Torniamo indietro! ». Io gli ho detto: « Masaji, anch'io vengo con te! », e subito dopo con la destra ho preso il risvolto sinistro del suo colletto, poi velocemente con la sinistra ho preso il risvolto destro e così, con le braccia incrociate, d'un colpo ho stretto con forza. Masaji ha piegato il collo all'indietro e mi ha afferrato le guance con entrambe le mani. Mentre faceva come per mordermele, ha stralunato gli occhi e si è incurvato all'indietro. Aveva il capo immerso nell'acqua e le onde lo colpivano. Io ho stretto ancora più forte. Mentre mi stringevo contro di lui, il respiro mi è venuto meno.

- 1) Fukazawa Shichirō, *Jiden tokorodokoro*, « Shinchō », 1961.
- 2) Traduz. italiana di Bianca Garufi, *Le canzoni di Narayama*, Torino, Einaudi, 1961. È una traduzione che lascia alquanto a desiderare, se non altro perché condotta sulla versione francese, più avanti citata. Può essere utile ricordare che da questo lavoro di Fukazawa il regista Kinoshita Keisuke ha tratto un film dallo stesso titolo.
- 3) Il nome di Mishima Yukio (1925–1970) è ben noto ai lettori italiani. Itō Hitoshi (1902–1969) e Takeda Taijun (1912–1976) sono due figure di rilievo nella letteratura giapponese contemporanea, in particolare il primo nel campo della critica e il secondo nella narrativa.
- 4) Traduz. italiana di Atsuko Ricca Suga, *Gli Zummu del Tohoku*, in *Narratori giapponesi moderni*, Milano, Bompiani, 1965.
- 5) Comprendenti *Tsuki no Apeninsan* (*Gli Appennini della Luna*), *Nankinkozō*, tradotto nel presente articolo, e *Mahōtsukai no sukerutso* (*Lo «scherzo» del mago*).
- 6) *Études à propos des chansons de Narayama*, trad. di Bernard Frank.
- 7) Itō Hitoshi, *Fukazawa Shichirō shi no sakuhin no sekai*, in *Gendai Nihon bungaku taikei*, Chikuma shobō, 1972, 89, p. 385.
- 8) D'altra parte lo stesso Itō Hitoshi afferma che Fukazawa si dichiara poco incline alla lettura, cercando altrove gli stimoli creativi (Itō Hitoshi, *op. cit.*, p. 383).
- 9) Per esempio *washi*, « io » (termine decisamente rozzo), *chinba*, « zoppo », *buttsukaru*, « colpire », *dekai*, « grande », « grosso », *hoppeta*, « guancia », *yatsu*, « tipo » (con valore dispregiativo), *-dachi* (suffisso per il plurale, corrispondente a *-tachi*).
- 10) Il testo adoperato per la presente traduzione si trova in *Gendai Nihon bungaku taikei*, Chikuma shobō, 1972, 89, pp. 51–53. Nel racconto sono chiamati *nankinkozō* i ragazzi che vengono venduti dai genitori e condotti al porto dentro i sacchi; il termine è coniato con le parole *nankinbukuro* (i sacchi di juta) e *kozō* (« apprendista », « ragazzo »).
- 11) Nome di una rupe o uno scoglio dell'isola (da *nozoku*, « guardare », e *iwa*, « roccia », « scoglio »).



## Recensioni

G. R. CARDONA, *Introduzione all'etnolinguistica*, Bologna 1976. 327 pp. Il Mulino.

Fecondo luogo d'incontro tra linguistica e antropologia, lo studio delle lingue – « altre », ma anche e subito « nostre » – nel loro aspetto culturale rappresentato dall'etnolinguistica figura solo da pochi anni nel novero delle discipline a pieno titolo, e giunge appena ora ad avere una trattazione per il pubblico italiano di tipo organico, seppure giustamente « aperta » e problematica qual'è quella offerta dal Cardona. Una prima parte del volume (capp. I–II, pp. 7–74) è appunto dedicata alla disciplina in quanto tale, anzitutto a livello di definizione generale e quindi nell'esame del suo costituirsi storico. Di particolare interesse, in quest'ultima sezione, è il trapasso tra l'epoca dei grandi viaggiatori e dei primi missionari e quella, a noi più vicina, del consolidarsi di linguistica e scienza etnologica come settori autonomi di ricerca: un trapasso segnato indubbiamente da un aumento di rigore scientifico e dai più rapidi progressi nelle conoscenze, ma anche dalla perdita di una certa curiosità totale per i popoli e i fenomeni studiati e dalla frattura netta tra le due branche del sapere, ricolmata solo attraverso la più recente ottica di interdisciplinarietà che presiede in generale all'etnolinguistica. In realtà, quest'ultima, per il fatto di muoversi su un territorio ancora largamente inesplorato, appare avere più da spartire – se non altro sul piano dell'entusiasmo – con il Pigafetta che si faceva indicare i nomi degli oggetti dal gigante patagone<sup>1)</sup>, che non con la

grammatica chomskyana: già nei capitoli di presentazione l'impressione che si ottiene della materia è quella di una « linguistica dal volto umano », in cui viene nuovamente gettato un ponte sul baratro, progressivamente aperti, tra il testo (con il suo autore, eventualmente anche inserito nel tempo oltre che nello spazio) e il dato classificabile del medesimo.

Quest'impressione si rafforza nei seguenti capitoli dell'opera (III–IX, pp. 75–248), che si lasciano descrivere come trattazioni della varietà di approcci alla realtà etnolinguistica. Il Cardona procede qui in maniera estremamente avveduta, tentando soprattutto di coprire ogni settore nella sua problematica es-

pre-pigafettiano (e si sarebbe tentati di dire: di tipo erodoteo deterioro), ne segnalo uno, per cui sono debitore al Prof. B. Bernardi dell'Università di Bologna: in una carta inserita in L. Salmon, *Lo Stato presente di tutti i Paesi e popoli del Mondo naturale, politico, morale, con nuove osservazioni e correzioni degli antichi e moderni viaggiatori... tradotto... in Italiano*, Venezia 1731, la zona grosso modo corrispondente all'odierno Angola reca la didascalia « Nazione selvaggia, che si dice non abbia neppure l'uso della parola ».

2) Queste ultime forniscono naturalmente un'ampia mole di esempi, tra i quali alcuni, che si segnalano indiscutibilmente come pertinenti a culture « nostre » in aggiunta ai materiali in italiano forniti da Cardona sui livelli della comunicazione in rapporto con la stratificazione sociale del destinatario (p. 182), si noti questo umiliante dialogo, riferito dal protagonista, uno psichiatra negro statunitense: « 'What's your name, boy?' the policeman asked... 'Dr. Poussaint. I'm a physician...' 'What's your first name, boy?' ... 'Alvin' » (Poussaint, cit. da S. M. Ervin-Tripp, *Sociolinguistic Rules of Address*, in J. B. Pride–J. Holmes, *Sociolinguistics. Selected Readings*, Harmondsworth 1972, p. 225).

<sup>1)</sup> Tra i residui, in pieno Secolo dei Lumi, di notazioni « etnolinguistiche » di stampo

senziale, e appoggiandosi di continuo all'ampia bibliografia raccolta: vengono così evitate tentazioni manualistiche nei capitoli più dotati di retroterra, mentre anche gli aspetti più debolmente illuminati da ricerche precedenti godono di un qualche inserimento nella trattazione complessiva. La scelta e il rispetto costante di questa misura nell'esposizione, del tutto rispondente al carattere di un'introduzione critica, non appare impresa da poco: a temi in cui è l'esemplificazione stessa, nella sua ricchezza, a farsi struttura portante del discorso – come nel caso delle varietà di lingue della comunità, quali quelle segrete, maschili e femminili, i gerghi, le lingue inventate (cap. III), o nel caso dell'onomastica, del tabù linguistico, delle filosofie indigene della lingua (cap. V) – se ne alternano altri, in cui è obbligatorio il rimando ad annose problematiche, tipicamente «nostre», di ambito storico o filosofico, come per la questione del progresso linguistico, collegata al problema del rapporto tra linguaggio e visione del mondo, della traducibilità di una lingua, dell'acculturazione linguistica (cap. IV). Altrove, l'A. applica ad una realtà etnolinguistica il frutto degli ampi dibattiti in corso nella vicina sociolinguistica: così, nel capitolo sulla competenza comunicativa (VII), le sezioni sui repertori di varietà, sui livelli e registri comunicativi, sugli eventi linguistici, rappresentano pienamente il risvolto «altro» di situazioni elaborate teoricamente a partire dalla comunicazione in aree capitaliste o comunque tecnologicamente avanzate<sup>2)</sup> (mentre lo stesso capitolo utilizza le nozioni di «stile» e «genere» secondo accezioni etnografiche o *ad hoc*). Diverso ancora l'ambito teorico che funge da «modello» e perfino il grado di «alterità» degli esempi citati nel capitolo VI, sugli strumenti della comunicazione: accanto a testimonianze di origine nettamente etnografica su aspetti privi di corrispondenze nei nostri contesti culturali – come le lingue fischiate e tamburate –, e in larga misura anche per il codice gestuale e prossemico, sono le lingue europee e l'ebraico a fornire all'A. i maggiori materiali per la questione del codice orale, mentre per la trattazione del codice scritto – data la mancanza di studi etnolinguistici a riguardo, e per evitare

l'utilizzazione esclusiva di dati su lingue scritte dell'antichità – egli si deve limitare all'esposizione di una serie di problematiche, di interesse semiologico in genere. Ancora greco, latino ed ebraico biblico hanno un ruolo primario nel cap. VIII, sulle funzioni e gli usi del linguaggio, e in particolare per lo studio dell'atto linguistico, dei rapporti interpersonali, degli usi sacri e magico-religiosi della lingua. Infine, il cap. IX, «Excursus sulle tecniche di raccolta e analisi dei dati», ha valore essenzialmente pratico, sia per le nozioni tecniche (ad esempio sulla registrazione dei dati), sia per l'ampiezza della bibliografia relativa, esaminata criticamente (sui livelli di analisi, trascrizioni, inchieste lessicali, apprendimento pratico delle lingue, ecc.). In tal senso, esso prelude alla consultazione della ben più vasta bibliografia generale (pp. 251–310), che va considerata – a tutti gli effetti – uno strumento aggiuntivo al testo, una vera e propria proiezione di quest'ultimo verso i propri presupposti e i propri sviluppi collaterali e specialistici.

Opera «aperta», si è già detto sopra: e una conferma di questo carattere – altamente positivo – del volume di Cardona può venire dalle numerose applicazioni che esso fa balenare alla mente del lettore, per analogia o per contrasto, in materiali linguistici anche non compresi tra gli abbondanti esempi forniti. Al contempo, tuttavia, sarà opportuno non dimenticare che un inventario «verticale» o paradigmatico di problemi e fatti come quello offerto dall'A. assume tanto maggior valore, in quanto costituisce un avvio alla collocazione, per così dire sintagmatica, del fatto o del problema stesso nell'ambito della specifica cultura circostante. Di questo risultato dell'analisi, Cardona si fa interprete fin dalle pagine introduttive: e, in un gran numero di casi, provvede egli stesso a fornire la chiarificazione di uno specifico fatto linguistico alla luce dei presupposti culturali di esso (come per i proverbi, gli insulti, le tassonomie, i giochi di parole). È ovvio, tuttavia, che la correlazione sarà più agevole da compiersi laddove la cultura che presiede al testo (orale/scritto) sopravvive con esso, mentre sarà più complesso e meno precisa nel caso di lingue

(cioè culture) morte. Le lingue morte, testimoniate dal solo testo scritto, si trovano dunque in una posizione speciale in rapporto all'analisi etnolinguistica: e casi particolari come quello dell'ebraico biblico, che sarebbe decisamente «altro» da noi se non fosse invece «nostro» per una vasta serie di aspetti, giunti a noi con maggiore o minore mediazione, complicano ulteriormente il quadro. Se un appunto si può dunque muovere al volume di Cardona, esso riguarderà proprio la mancata impostazione del problema delle lingue antiche (di cui, peraltro, egli si giova in un certo numero di esempi) nei confronti della varietà di approcci cui l'etnolinguistica sottopone le lingue vive; ma si tratta di un appunto dal margine della disciplina, forse dovuto ad ipersuscettibilità di antichisti, e che nulla intende detrarre da un'opera veramente ben fondata, pienamente documentata, e di notevole utilità scientifica.

*Frederick Mario Fales*

A. LEMAIRE, *Inscriptions hébraïques*, tome I: *Les Ostraca* (Littératures anciennes du Proche-Orient n. 9), Paris 1977. 304 pp. Les Editions du Cerf.

L'area sirio-palestinese è stata finora relativamente avara di testi riguardanti la prima metà del I millennio a. C., ovvero l'epoca pre-silica della storia ebraica.

I pochi documenti finora scoperti che risalgono direttamente all'epoca in questione sono quindi preziosissimi per la ricerca storica non solo per le conferme ed i complementi che essi possono dare a notizie già note dal testo biblico, ma anche e soprattutto come fonti di dati che gli autori antico-testamentari non avevano interesse a ricordare o, a volte, forse preferivano tacere. In particolare gli ostraca, a differenza delle iscrizioni su pietra di carattere pubblico e celebrativo (come la stele di Mesha e l'iscrizione di Shiloah), ci offrono sovente immagini e dati della vita quotidiana che la storiografia ufficiale del tempo trascurava o svisa. L'opera di Lemaire riguarda appunto questo tipo di documentazione, venuto alla

luce a partire dal 1910 (primi scavi di Samaria); il lavoro è aggiornato al 1974 (ostracon di Khirbet El-Meshash) e presenta, nel complesso, una serie di differenze rispetto a compilazioni anche recenti degli stessi materiali a carattere antologico o complessivo (ad es. le raccolte di H. Donner e W. Röllig del 1966-69 e quella di J. C. L. Gibson del 1971). Anzitutto nella opera in esame manca ogni riproduzione dei testi originali o trascrizioni di essi, due elementi di cui il lettore avverte la necessità in più di un caso: tale scelta va però collocata nell'ambito dell'impostazione generale della collana alla quale il volume appartiene e del resto l'A. cerca di sopperire a questa carenza strutturale riportando parole o addirittura brevi brani dei testi in trascrizione nei punti più controversi. Il presente volume offre, peraltro, una analisi assai precisa e articolata dei testi nei loro aspetti storici, studiati solamente in maniera corsiva nella manualistica già citata di carattere più propriamente epigrafico e filologico. Dopo una chiara introduzione (pp. 13-19) nella quale precisa metodi, scopi e limiti del lavoro, l'A. divide l'opera in quattro parti dedicando le prime tre rispettivamente alle raccolte degli ostraca di Samaria (campagna del 1910), di Lakish e di Arad e riservando l'ultima parte a quei testi che non possono essere raccolti in un corpus unitario. Il metodo di esposizione è nell'intera opera pressoché uniforme anche se, per la natura diversa delle singole raccolte, l'A. ne accentua ora un aspetto ora un altro. Nella prima parte (pp. 21-81) il contenuto limitato e praticamente omogeneo del corpus di Samaria fa sì che i testi vengano proposti preliminarmente riservando i capitoli successivi al commento globale dei dati forniti. Al contrario, nell'affrontare gli ostraca di Lakish (pp. 83-143), più vari ed articolati, l'A. ha necessità di analizzarli ed interpretarli singolarmente prima di poter realizzare una sintesi complessiva. Un procedimento che sta a metà tra i due precedenti è usato per i testi di Arad (pp. 145-235) che vengono brevemente commentati di volta in volta e poi confrontati tra loro in modo abbastanza ampio in un capitolo successivo. La quarta parte è naturalmente slegata al suo interno, ogni ostracon formando un capitolo a sè stante.

Concludono il volume tre brevi *excursus* (pp. 277-289) su problemi particolari relativi ai testi presi in esame.

L'opera nel suo insieme appare completa ed esauriente dal punto di vista bibliografico sia nelle liste di pubblicazioni riportate in testa ad ogni raccolta sia nelle note (a volte, sotto questo profilo, quasi eccessive); inoltre, per quanto riguarda il lavoro epigrafico, questo è stato compiuto non solo su testi pubblicati, ma spesso anche su foto inedite e direttamente sul materiale per cui la scelta delle letture appare quasi sempre ben motivata e convincente. Il pregio maggiore dell'opera è tuttavia quello di aver raccolto *tutti* gli ostraca finora dispersi in varie pubblicazioni (Donner-Röllig e Gibson riportano solo i più significativi) e di averli analizzati nel loro insieme dal punto di vista storico oltre che epigrafico e filologico. A volte si ha l'impressione che l'A. si lasci prendere la mano dal desiderio di dare concretezza alle sue ipotesi: ci riferiamo alle identificazioni delle località nominate negli ostraca di Lakish (pp. 113-117) e soprattutto alla quantificazione degli alimenti distribuiti ai soldati nel Negeb (pp. 229-230). Tuttavia l'intento è di ricavare tutti i dati che l'analisi storica oggettiva permette, offrendone un insieme organico e funzionale.

Dagli ostraca di Samaria si ricava allora una visione abbastanza precisa della amministrazione dei beni della corona al fine del mantenimento dei funzionari della corte negli ultimi decenni del secolo VIII, oltre a notizie di ordine religioso sulla base dell'onomastica. Gli ostraca di Lakish ci mostrano alcuni aspetti particolari della situazione politico-militare degli ultimi periodi di indipendenza del regno di Giuda nella prospettiva dei diretti protagonisti degli avvenimenti. L'analisi del corpus di Arad ci dà una immagine abbastanza chiara della organizzazione militare nella zona del Negeb alla fine del secolo VI, oltre a varie notizie di ordine religioso e sociale.

Concludendo possiamo affermare che la presente opera permette allo studioso di storia di controllare direttamente, e con l'aiuto di una guida lucida e puntuale, dati che fino ad oggi era quasi impossibile avere contemporaneamente a disposizione; a chi invece è agli

inizi degli studi storici o vi si dedica a livello meno approfondito, il Lemaire offre con rara chiarezza una analisi acuta e precisa di fatti che sono in parte noti anche dalle fonti « ufficiali », ma che solo nei documenti quotidiani contemporanei assumono il loro significato più vero.

Pietro Nordio

ALLYN e ADELE RICKETT, *Nelle carceri cinesi*, Gabriele Mazzotta editore, Milano, 1976<sup>3</sup>, pp. 351.

Il sistema carcerario è uno degli aspetti più complessi tra quelli connessi con l'amministrazione della giustizia nella Repubblica Popolare Cinese. Le leggi e i regolamenti che lo disciplinano e i pochi articoli apparsi sulla stampa ufficiale e specializzata sono infatti insufficienti a disegnare un quadro chiaro e completo. Nè le poche testimonianze dirette raccolte da giornalisti e studiosi contribuiscono in modo determinante ad un maggior approfondimento di questa realtà: vagliando questi resoconti è infatti necessario tener sempre presenti i limiti che questo particolare metodo d'indagine comporta<sup>1)</sup>, soprattutto della mediazione che l'intervistato deve inevitabilmente pagare all'intervistatore che, anche se onesto ed obiettivo, non può mai svolgere il ruolo di semplice portavoce, se non altro per il modo stesso con il quale prepara il questionario e svolge l'inchiesta. Limiti che non vengono superati del tutto nemmeno nel raro

1) In argomento si veda Jerome Alan Cohen, *Interviewing Chinese Refugees: Indispensable Aid to Research on China* anche in J. A. Cohen editor, *Contemporary Chinese Law, Research Problems and Perspectives*, Cambridge Mass., 1970, pp. 84-117. Gran parte delle interviste effettuate dall'autore durante un soggiorno a Hong Kong negli anni 1963-64 sono raccolte e discusse in J. A. Cohen, *The Criminal Process in the People's Republic of China 1949-1963. An Introduction*, Cambridge Mass., 1968. Si veda anche Victor Hao Li, *The Use of Survey Interviewing in Research on Communist Chinese Law* in J. A. Cohen editor, *op. cit.*, pp. 118-138.

caso – il nostro – in cui sono gli stessi protagonisti a raccontare, in prima persona, la loro esperienza.

Ciò che distingue dagli altri il resoconto dei coniugi Rickett (che nelle prigioni cinesi hanno trascorso, subito dopo la liberazione, ben quattro anni per aver svolto attività spionistica prima e dopo la fondazione della Repubblica) è che non si limita a riportare semplicemente particolari ed episodi strettamente legati alla vita di prigione: molto spazio viene anche dedicato all'analisi dei metodi impiegati dalle autorità cinesi per rieducare i reclusi. Nel processo di riforma del pensiero (in occidente troppo spesso impropriamente e fazziosamente definito lavaggio del cervello) non vengono usate, come altri vorrebbero lasciar intendere, droghe o altri farmaci, nè apparecchiature più o meno sofisticate, bensì viene effettuata quella che in termini correnti potremmo chiamare terapia di gruppo: un'analisi collettiva del comportamento di ognuno condotta dagli stessi reclusi e imperniata sulla continua discussione, critica e autocritica, per comprendere i danni spesso inimmaginabili che le loro azioni avevano arrecato ad altri, per rendersi conto dell'infondatezza e dell'arretratezza di molte idee e modi di pensare basati principalmente su ignoranze e pregiudizi. « Per descrivere questo processo veniva usata a volte l'analogia con l'allenatore che cerca di insegnare ad un giocatore a lanciare la palla in modo corretto dopo che questi ha preso l'abitudine di lanciarla in modo sbagliato. Anche se il giocatore arriva a capire il suo errore, la sua reazione istintiva sarà di continuare a lanciarla nella vecchia maniera, fino a quando non avrà sviluppato, attraverso faticosi allenamenti, tutta una nuova serie di muscoli e di riflessi » (pp. 233-34).

In America negli anni successivi alla prima edizione (1957) il libro suscitò molto scalpore ed interesse per gli elementi di novità in esso contenuti e per il modo diverso con il quale gli autori affrontarono la realtà cinese. A venti anni di distanza ha conservato pienamente la sua importanza di documento storico, il che ne giustifica ampiamente l'attuale traduzione in italiano.

Maurizio Scarpari

TSIEN TCHE-HAO, *La Chine*, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, Paris 1976, pp. III, 742.

A sei anni dalla pubblicazione del suo primo ponderoso volume sul diritto costituzionale della RPC<sup>1)</sup>, Tsien Tche-hao, *Maitre de Recherche* al CNRS francese e professore incaricato di diritto cinese all'Università di Parigi, ci propone un altro suo studio sulle istituzioni cinesi, utile aggiornamento reso necessario dagli avvenimenti che nell'ultimo decennio si sono susseguiti a ritmo incalzante, come la rivoluzione culturale (della quale egli aveva comunque già tenuto conto nel lavoro del 1970), l'affare Lin Piao, la campagna di critica a Lin e Confucio, la promulgazione della nuova Costituzione del gennaio 1975, ecc., che hanno mutato in modo sostanziale la realtà del paese. Si tratta di un'opera a carattere divulgativo, indirizzata non solo ai sinologi ma soprattutto a giuristi e studiosi che, per ovvi motivi, si avvicinano con difficoltà allo studio delle istituzioni cinesi. Lo scopo dell'A. è quello di fornire al lettore un quadro chiaro delle istituzioni così come le vivono i cinesi, al di là delle varie interpretazioni che si possono formulare. Scopo che l'A. del resto si prefigge nella maggior parte degli altri suoi scritti che sotto forma di libri, pamphlets, articoli, interventi d'ogni tipo, assommano a parecchie decine e che, lungi dall'essere ripetitivi, superficiali o azzardati nelle loro affermazioni, si basano sul costante ed appassionato lavoro di documentazione di uno studioso che oltre a naturali capacità linguistiche dispone anche di una seria preparazione in campo giuridico (fatto questo certamente non comune anche se non unico nel suo genere).

In questo senso è impostato il libro. Prima di prendere in esame le istituzioni propriamente dette, l'A. ha tracciato un quadro generale degli avvenimenti storici più importanti e significativi (parte I), svolgendo poi un'accurata analisi dei principi teorici guida della

<sup>1)</sup> Tsien Tche-hao, *La République Populaire de Chine. Droit Constitutionnel et Institutions*, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, Paris 1970, pp. 646.

politica cinese nei settori della cultura, dell'amministrazione, dell'economia, dell'organizzazione sociale (parte II), la conoscenza dei quali è requisito indispensabile per poter comprendere con esattezza i ruoli che partito, organizzazioni di massa, apparato giudiziario, organi statali centrali e periferici, esercito, milizia popolare, rivestono nell'attuale società cinese e che sono approfonditi solamente nella terza parte del volume. Tali argomenti possono essere affrontati solo tenendo conto del particolare contesto politico generale nel quale le istituzioni esistono e operano, contesto che viene invece spesso ignorato o considerato solo marginalmente.

Come sempre negli scritti di Tsien Tchehao il linguaggio usato è molto semplice e lo stile piacevole. Le fonti citate sono quasi totalmente cinesi. Nella ricca bibliografia appaiono però, proprio per il carattere divulgativo del volume, anche numerose opere in lingue occidentali accuratamente scelte dall'A. sulla base di severi criteri metodologici: restano escluse le pubblicazioni che si basano su personali teorie degli autori prive di qualsiasi credibilità sul piano scientifico e non adeguatamente documentate o zeppe di errori grossolani, e i « documenti segreti » carpi non si sa come e fatti arrivare non si sa per quale via in occidente, in quanto assai spesso si è trattato di falsi messi in circolazione da propagandisti al soldo del governo di Taiwan o da altri nemici della Cina comunista.

Appendici, indici e glossari, assai utili al lettore non specializzato come al sinologo, chiudono l'opera che consideriamo uno strumento di lavoro indispensabile per ogni studioso della Cina contemporanea.

Maurizio Scarpari

M. MEDLEY, *Illustrated Catalogue of Underglaze Blue and Copper Red Decorated Porcelains*. University of London, Percival David Foundation of Chinese Art, School of Oriental and African Studies, 2ª edizione riveduta, Londra 1976; pp. 86, tavv. XVI.

La collezione di ceramiche cinesi che Sir Percival David formò principalmente negli

anni ruggenti del collezionismo di reperti artistici provenienti dall'oriente vicino e lontano, sebbene abbracci per lo più il periodo dal x al xviii secolo, è indubbiamente una delle più complete ed interessanti tra quelle esistenti in occidente. Sir Percival David fu uno studioso di problemi ceramici orientali – sua è una traduzione del *Ko-ku yao-lun*, e sua la firma in calce a numerosi articoli, testimoni ancora oggi di acume e di una conoscenza profonda – che non si accontentò mai di accatastare alla rinfusa pezzi su pezzi, ma che oltre ad oggetti dagli evidenti ed innegabili meriti artistici riuni reperti interessanti soprattutto dal punto di vista storico: la sua raccolta è infatti particolarmente ricca di esemplari datati. Smentendo chi sostiene che collezionare preziosi oggetti d'arte è una forma di investimento od uno smisurato ma patologico bisogno di possesso, nel 1951 Sir Percival David donò la propria collezione (circa 1400 pezzi) all'Università di Londra. Credò così una Fondazione di arte cinese (attualmente al n° 53 di Gordon Square, ad un centinaio di metri dalla School of Oriental and African Studies della quale fa parte), meta e luogo di ritrovo di studiosi provenienti da tutto il mondo ed autentico santuario della ceramica cinese, tutt'ora vitalissima (alla fine di giugno del 1977 si è tenuto il 7° Colloquio patrocinato dalla Fondazione, dedicato come i precedenti a problemi di storia dell'arte dell'area sinica o di zone limitrofe), che porta il suo nome, realizzando così il sogno di ogni grande collezionista: legare indissolubilmente il proprio nome tramite gli oggetti posseduti (cosicchè i due famosissimi vasi templari blu e bianchi datati al 1351 sono ora più noti con il nome di « vasi David » – come prima erano il « vaso Russell » ed il « vaso Elphinstone » – piuttosto che con quello di Chang Wen-chin, i. primo e, diremmo, il vero donatore!) ad una branca artistica, o meglio ancora, alla intera produzione artistica di un popolo, ed indicando una via, quella della donazione ad organismi pubblici, che vorremmo vedere sempre più seguita dai grandi collezionisti del mondo.

Queste righe non nascono certo come elogio o commento, che sarebbe oltremodo tardivo, dell'opera di Sir Percival David, ma dalla comparsa della seconda edizione, riveduta,

dell'« *Illustrated Catalogue of Underglaze Blue and Copper Red Decorated Porcelains* » di Margaret Medley, curatrice della Fondazione. Va detto subito come non si tratti di una revisione vera e propria del vecchio catalogo stampato nel 1963 (ed una nota sull'interno della copertina ci avverte subito di ciò), dato che: «... only essential revisions have been made ». In sostanza le variazioni principali consistono in una riorganizzazione delle tavole, dettata da motivi di aumentato costo della stampa, che diventano XVI contro le XXIV precedenti, rimanendo comunque invariato il numero di oggetti riprodotti, e nel cambiamento di attribuzione di sei pezzi; altra novità è la comparsa di un indice alla fine del volume (pp. 84-86) in cui le ceramiche vengono elencate col numero di catalogo in ordine cronologico. Invariate bibliografia ed introduzione; e proprio su quest'ultima vorremmo brevemente soffermarci. È merito indiscutibile di Margaret Medley la ripresa e l'approfondimento dello studio riguardante l'origine e l'evoluzione dei blu e bianchi cinesi, continuando l'opera di insigni studiosi quali Sir H. Garner e J. A. Pope che hanno lasciato un'impronta fondamentale in questo settore di ricerca. E proprio dalla vasta esperienza della curatrice della Fondazione, della quale abbiamo avuto prova

più volte sia con importanti volumi sia con articoli, frutto sempre di approfondite ricerche, talvolta polemicamente al centro del dibattito, e dal certo continuo riesame dell'incomparabile materiale (che assomma a circa 300 pezzi) a lei affidato, ci saremmo aspettati (e avremmo quasi preteso...) una riscrittura della introduzione del 1962, che se non superata nelle linee ispiratrici di fondo, appare oramai invecchiata (paradossalmente proprio in virtù degli studi successivi della signorina Medley e dalle discussioni ad essi seguite) in molte sue parti. Sarebbe anche stato molto interessante conoscere i risultati completi dei test effettuati ad Oxford con l'analisi spettrografica a raggi X, e quali estese interpretazioni e conclusioni la studiosa inglese ne abbia tratto. L'occasione era veramente propizia per un globale riesame (a partire dall'annosa – ed ancora irrisolta – questione del cobalto usato per la decorazione), che non sarà definitivo!, dell'intera questione dei blu e bianchi, per il quale i tempi sembrano maturi; un contributo che attendiamo con impazienza e che pochi potrebbero dare con la competenza e l'autorevolezza di M. Medley.

*Giovanni Curatola*