

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



XX, 3 1981

(Serie Orientale, 12)

BULZONI

INDICE

B. Chiesa, <i>Scrittura e linguaggio secondo Qirqisānī</i>	1
G. Tamani, <i>La tradizione del Canzoniere di Yehudah ha-Lewi</i>	9
E. Baldissera, <i>Carme a Venezia</i>	29
L. Bettini, <i>Aspetti linguistici degli insediamenti recenti nella Gezira Superiore in un testo di Tell Ṭayyeb</i>	33
G. Canova, <i>Tradizioni relative alla circoncisione in Alto Egitto</i>	43
R. Dorigo Ceccato, <i>Il dramma Padri e figli (1916) di Mikā il Nu ayma nel quadro del teatro arabo moderno</i>	57
F. Lucchetta, <i>L'averroismo padovano</i>	73
G. Pagani Cesa, <i>Bibliografia e voci di Ajgi</i>	87
C. Cossio, <i>Il silenzio della parola. Tradizione innovazione in Śamśer Bahādur Sinh</i>	115
D. Di Virgilio, <i>La ballata del principe Vijaymal</i>	121
D. Dolcini, <i>Scienza dell'espressione in Benedetto Croce e Vakrokti - Sampradāya</i>	141
S. Vannucchi, <i>Raghuvīr Sahāy: Ridi Ridi Ridi Svelto</i>	149
P. Dadò, <i>La scrittura ideografica vietnamita: il nôm</i>	157
F. Greselin, <i>Un discorso di Lu Xun del 1930</i>	171
G. Samarani, <i>Situazione economica, classe operaia e partito comunista alla fine degli anni '20 in Cina</i>	183
G. Stary, <i>Le interiezioni e le costruzioni onomatopeiche in mancese</i>	209
M. Raveri, <i>Lotte e gare rituali come tecniche di conoscenza nella cultura giapponese</i>	223

BRUNO CHIESA

SCRITTURA E LINGUAGGIO SECONDO QIRQISĀNĪ

1. La letteratura giudeo-araba medievale ¹ si caratterizza formalmente per due peculiarità che ne rivelano in modo inequivocabile l'origine: l'uso pressoché generalizzato nella redazione di testi in lingua araba della scrittura ebraica, ed insieme il frequente ricorso, all'interno degli stessi testi, alla terminologia o alla fraseologia ebraica e/o aramaica ².

Se l'adozione della lingua araba può essere interpretata come un'espressione della simbiosi arabo-giudaica realizzatasi nel mondo musulmano a partire dal X sec. ³, l'uso della scrittura ebraica sembra, per contro, denotare una non sopita coscienza della diversità delle due culture ⁴.

Secondo J. Blau, a cui si devono fondamentali studi sul tema ⁵, il ricorso alla scrittura ebraica rivelerebbe altresì una scarsa familiarità con la grafia araba da parte della "massa" del Giudaismo, eccezion fatta per particolari gruppi elitari (la cosiddetta "intelligènzia") ⁶; dal momento poi che la quasi totalità dei manoscritti di opere giudeo-arabe in scrittura araba proviene da ambienti caraiti, sarebbe - a parer suo - confermata l'opinione di quanti riguardano i caraiti (o parti di essi) come la classe più abbiente e meglio istruita del Giudaismo ⁷.

In una garbata ma puntuale critica di queste ultime asserzioni, L.Nemoy, ponendo l'accento sulla quasi certa presenza, nella catena della tradizione manoscritta dei testi giudeo-arabi sia caraiti sia rabbaniti, di una copia (almeno) scritta in corsivo arabo *nashī* non vocalizzato e in parte o del tutto sprovvisto di segni diacritici, ha notevolmente ridimensionato le conclusioni tratte dal Blau ⁸, senza peraltro convincere questi ad apportarvi modifiche sostanziali. Nella sua replica, in effetti, il Blau riafferma che solo nel caso di manoscritti caraiti si può ipotizzare l'esistenza di una copia in caratteri arabi quale fonte di varianti, mentre nel caso dei manoscritti rabbaniti l'uso della scrittura araba sarebbe del tutto eccezionale ⁹.

Indubbiamente il fenomeno in esame è particolarmente complesso ed appare difficile darne valutazioni sicure in rapporto a condizioni socio-culturali di

cui non si conosce se non la struttura generale ¹⁰. Gli stessi dati di fatto disponibili non appaiono di agevole interpretazione, quando si ricordi, per citare i casi estremi, che accanto ad esemplari di testo biblico in caratteri arabi (e vocalizzazione tiberiense!) ¹¹, si hanno copie del Corano in caratteri ebraici ¹². E' evidente, quindi, che i singoli documenti non vanno considerati in astratto e che una loro corretta valutazione è subordinata alla possibilità di stabilirne il collegamento con un determinato ambiente culturale e/o una ben definita area geografica ¹³.

D'altro canto, il problema del sistema di scrittura da adottare si è effettivamente posto come oggetto di dibattito, secondo una testimonianza che, per una curiosa coincidenza, non è stata sfruttata nella *querelle* sopra ricordata (né, a quanto risulta, in altri studi in qualche modo concernenti il tema in esame), pur essendo, apparentemente, la più antica e la sola di una certa ampiezza, dedicata ad una disamina teorica della questione.

2. Il testo su cui si vuole qui richiamare l'attenzione è il cap. 35 del libro V dell'opera enciclopedica del pensatore caraita Ya'qūb al-Qirqisānī, intitolata *Kitāb al-anwār wal-marāqib* e composta verso il 937 d.C. ¹⁴. Il testo, che occupa le pagine 553, l. 9 - 554, l. 14 nell'edizione del Nemoy, era già stato pubblicato nel 1897 da S. Poznanski, sulla base del manoscritto Or. 2579 del British Museum (ora British Library), ff. 42r-45r ¹⁵. In una breve premessa all'edizione di questo estratto (pp. 339-340), il Poznanski ne sottolineava il particolare interesse, sia in quanto testimonianza dell'uso, corrente già ai tempi di Qirqisānī, di trascrivere la Bibbia e altri libri ebraici in caratteri arabi (per la maggior dimestichezza - secondo il Poznanski - del "volgo" caraita con questa scrittura), sia per l'annotazione (che il Poznanski giudica sorprendente per un caraita) che le vocali e gli accenti del testo biblico non sono scrittura ebraica.

Come ancora rilevava il Poznanski, il tema non ricompare se non occasionalmente nella successiva letteratura caraita, con ogni probabilità - si può aggiungere - a causa del diversificarsi delle condizioni ambientali. Se infatti, da un lato, nell'*Eškōl ha-Kofer* di Yehudah Hadassi (vissuto a Costantinopoli intorno alla seconda metà del XII sec.) ¹⁶ si insisterà sull'uso dell'ebraico, il cui studio è fatto oggetto di uno specifico precetto ¹⁷, dall'altro in autori (anche posteriori) dell'area linguistica araba si ritrovano ancora dei significativi paralleli. Sulla scorta delle indicazioni del Poznanski ¹⁸, si possono segnalare i nomi di Yešur'ah b. Yehudah, *alias* Abū l-Farağ Furqān b. Asad e di Samuel b. Moses al-Mağribī. Del primo (attivo in Palestina verso la metà dell'XI sec.) ¹⁹ è noto un breve accenno all'insostenibilità della tesi di quanti proibiscono la lettura, in giorno di sabato, di libri in caratteri arabi ²⁰. Il secondo (medico cairota del XV sec.) ²¹, trattando del sabato nel suo "Libro dei precetti" (*al-Mursid* II,4), affermerà che "è proibita a noi (Caraiti) la lettura di scritture diverse dall'ebraica, a meno che (i testi così scritti) non riguardino un tema della nostra religione; parimenti, di

un (testo in) scrittura ebraica non concernente la religione, è proibita la lettura, in quanto è *cosa profana*, mentre il sabato è *santo* ²² ”.

Questa tesi corrisponde nella sostanza a quella enunciata da Qirqisānī nel capitolo qui presentato, ove si insiste appunto sul fatto che la liceità dell'uso dell'arabo (come anche dell'ebraico), nella lettura e nella conversazione, in giorno di sabato, è connessa con l'oggetto del messaggio, non già con la forma esteriore che ad esso si attribuisce. Ribattendo la diversa opinione di alcuni suoi correligionari (tra i quali sarà quasi certamente da annoverare anche un personaggio di chiara fama quale Beniamin al-Nahāwandī ²³), Qirqisānī - pur non pronunciandosi sul carattere, naturale rivelato o convenzionale, del linguaggio ²⁴ - sottolinea il valore simbolico dell'elemento grafico, che può sì assumere forme diverse presso le diverse culture, ma non perde per questo la sua funzione primaria di segno denotativo di elementi universali, astratti (i concetti) o concreti (le cose) che siano ²⁵ .

L'esposizione di Qirqisānī è comunque sufficientemente chiara per non richiedere un'analisi più dettagliata del contenuto (i punti che richiedono qualche precisazione saranno brevemente illustrati nelle note che accompagnano la traduzione).

3. ”Cap. 35.

Sulla lettura di qualsivoglia scrittura diversa dall'ebraico, in giorno di sabato ^{25bis}.

1. Anche questo rientra tra ciò che alcuni dei nostri correligionari ²⁶ proibiscono, senza (peraltro addurre) alcuna prova convincente. Per parte mia, dirò al riguardo che le lingue e i nomi sono fatti soltanto per esprimere i concetti - intendendo i concetti delle cose -, e perchè queste ultime siano (ri)conosciute per il loro tramite e perchè ci si riferisca ad esse per mezzo loro. ²⁷ Parimenti i segni di scrittura e le lettere sono nati solo come segni e simboli per esprimere l'articolazione del linguaggio, che è mozione della lingua, delle labbra e di tutta la cavità orale ²⁸ . E (così) quando la Scrittura dice in ebraico (*Es. 20,2*) *ʾānōkî ʾādōnāy ʾēlōhēkā*, il passo è come un simbolo e un segno per esprimere che il significato di ciò in arabo è *anā al-rabb itāhuka*, ”Io sono il Signore tuo Dio”. Allo stesso modo, se osserviamo queste quattro figure, cioè (le lettere di) *' n k y*, ”Io”, e sappiamo che il luogo (di emissione) di ogni sua singola figura è all'interno della bocca e della cavità orale ²⁸ , possiamo dire in arabo *anōhī*. Così, se per ognuna di queste quattro lettere fosse posto un altro simbolo e un'altra figura che le esprimano, sostituiremmo la figura dell'*alef* con quest'(altra) figura che è la *alif* araba, e questa figura che è la *nun* ebraica con quest'(altra) figura che è la *nūn* araba, e così via per i simboli e le figure che (si trovano) nelle altre scritture.

2. Giacchè, se ci è consentito di dire in arabo *anā al-rabb itāhuka* in giorno di sabato, per esprimere con ciò il senso dell'(ebraico), *ʾānōkî ʾādōnāy ʾēlōhēkā*,

e questo non è proibito ²⁹, allo stesso modo, quando vedremo la struttura grafica 'nhy [انهي], che ha il senso della struttura grafica 'nky [אכני], allora non sarà proibito il leggerla, e ciò sarà lecito. Diversamente, se fosse proibito il riguardare questa figura, rappresentata dalle lettere (arabe) *alif, nūn, hā, yā'*, e fosse proibito leggerla di sabato, allo stesso modo allora sarebbe proibito pronunciare di sabato *anā al-rabb itāhuka*. Giacchè, se di sabato fosse proibito leggere la scrittura araba, sia in lingua ebraica sia in lingua araba, per quanto concerne l'interpretazione della Scrittura o il suo studio, allora - allo stesso modo - sarebbero da vietare l'esposizione in arabo dell'interpretazione della Scrittura ³⁰ e del suo studio, di sabato. E se l'esposizione in arabo o in un'altra lingua non è vietata di sabato, limitatamente a ciò di cui si ha necessità di sabato, allora - allo stesso modo - la lettura della scrittura araba o di altre scritture non è vietata di sabato, limitatamente a ciò di cui si ha necessità di sabato, a riguardo dell'interpretazione e dello studio (della Scrittura) *et similia*.

3. Se poi qualcuno di loro (*scil.* dei nostri correligionari) obietta ³¹: "Non ci è forse consentito di conversare di sabato e di parlare in arabo o in altre lingue di ciò che mangiamo e beviamo e di informare su ciò che è accaduto prima del sabato, che non riguarda l'interpretazione della Scrittura né il suo studio? E non sarà forse consentito (anche) che leggiamo (cose di) quel (genere), se sono scritte in caratteri diversi da quelli ebraici? Giacchè, se tu sostieni che ciò è consentito, questo equivale ad allontanarsi dalla religione, e se sostieni (invece) che ciò non è consentito, introduci una distinzione tra il parlare una lingua diversa dall'ebraica e il leggere ciò che è scritto in quest'(altra lingua)". (Se questi dicesse ciò), allora noi risponderemmo che ciò di cui è vietata la lettura in scrittura diversa dall'ebraica, (si tratti) della notificazione di ciò che si mangia e si beve o del racconto di ciò che è accaduto e accadrà fra quanto non ha attinenza alcuna coll'interpretazione della Scrittura e il suo studio - di (tutto) ciò non è consentita la lettura neppure se fosse in lingua ebraica. Se (mai) fosse consentita la sua lettura, qualora fosse in scrittura ebraica, allora sarebbe consentita la sua lettura (anche) nelle altre scritture. E noi operiamo una distinzione soltanto tra discorso e lettura di ciò che è scritto, in quanto essi siano distinti per l'aspetto che abbiamo spiegato e rimangano salde le condizioni che abbiamo detto.

4. Poi aggiungiamo anche che se avessimo vesti e vivande di cui avessimo bisogno di servirci di sabato ed altre (vesti e vivande) da non usare di sabato, allora sarebbe consentito che avessimo su quelle di cui intendessimo far uso di sabato un segno tale che, vedendolo, potessimo distinguere quelle da ciò di cui non intendiamo far uso, tale che ne potessimo trarre un'indicazione su quello che vogliamo e potessimo segnalarlo agli altri e farne noi (stessi) uso. Allo stesso modo, dal momento che le lettere arabe e (ogni) altra scrittura non sono altro che segni (visibili) della lingua - come abbiamo spiegato -, non è vietato che le

riguardiamo in giorno di sabato e contrassegniamo quanto esse esprimono in merito alla lettura e all'interpretazione (della Scrittura), sì da poterlo pronunciare e da poterne discutere ³².

5. Li si metta (poi) a confronto con le vocali e gli accenti (del testo biblico), che non sono scrittura ebraica, ma sono solo simboli per la modalità della lettura e della cantilazione ("melodia") ³³: certo questo li costringerebbe a non permettere né di guardarli né di usarli di sabato. Alcuni di loro ³⁴ (in effetti) hanno sostenuto che, essendo il giorno di sabato *santo* ³⁵, non ci è consentito di leggere, per la sua durata, qualsivoglia scrittura, che non sia redatta nella scrittura *santa* ³⁵, cioè nella scrittura ebraica, ad esclusione di ogni altra. Ma (allora) un comportamento simile li vincolerebbe riguardo alla conversazione e a tutto ciò di cui facciamo uso, di vesti e di utensili, e via dicendo.

6. Alcuni di essi ³⁶ hanno addotto un (altro) argomento di prova affermando che col passo della Scrittura che suona "Ripòsati" (*Es.* 34,21) è stata vietata ogni opera e ogni movimento, eccezion fatta per ciò della cui liceità vi è una prova specifica per altro verso. Ora, dal momento che ciò della cui liceità vi è una prova specifica è la lettura dei libri della rivelazione in queste lettere ebraiche, secondo (*Gios.* 1,8) "Non si diparta questo libro della Torah dalla tua bocca", né vi è prova specifica per cose diverse da questa -, allora non ci è consentito di leggere se non ciò al cui riguardo vi è una prova specifica, ad esclusione di ogni altra cosa. Ma se noi li invitassimo a confrontarsi con un (caso) analogo a questo, circa il parlare in ebraico, certo sarebbe difficile per loro l'escogitare un (motivo di) discriminazione (tra lettura e conversazione), e non sarebbe loro consentito - giusta la loro tesi - di conversare di sabato se non nella lingua ebraica, poiché ciò della cui liceità vi è una prova specifica sarebbe il discorrere in ebraico e basta. Ma noi permettiamo questo, e chiediamo loro, a proposito di ciò che è scritto in caratteri ebraici (pur essendo) in altra lingua - sia essa l'araba o un'altra ancora -, se ne sia consentita la lettura; se essi l'autorizzano, se ne richiede loro la prova specifica, ed essi non potranno produrla, perchè la prova specifica si ha soltanto della liceità della lettura di ciò che è scritto in lettere ebraiche in lingua ebraica, e di nient'altro; sì che essi sono costretti, secondo il motivo (da) loro (addotto), a non consentire la lettura di nulla (che sia) desunto da libri di scienza o di esegesi, anche se fossero in lingua ebraica, dal momento che ciò della cui liceità vi è la prova specifica è la Torah e null'altro, e questo (appunto) è quanto afferma (la Scrittura, dicendo) "Non si diparta (...)".

¹) Cfr., in generale, A.S. Halkin, *Judeo-Arabic Literature*, "Encycl. Jud.", vol. 10, 1971, coll. 410-423; G. Vajda, *Judéo-Arabe*, "Encycl. de l'Islām", 2ª ed., IV, 1974, pp. 316-321.

²) J. Blau, *The Emergence and Linguistic Background of Judaeo-Arabic*, Oxford 1965, p. 34.

³) Per usare la felice espressione di S.D. Goitein, *Ebrei e Arabi nella storia*, Roma 1980 (= *Jews and Arabs*, New York 1974 [1955¹]), p. 155, ripresa sia dal Blau, *op. cit.*, p. 35, sia, indirettamente, da C. Rabin, *Hebrew and Arabic in Medieval Jewish Philosophy*, in S. Stein-R. Loewe (Edd.), *Studies in Jewish Religious and Intellectual History Presented to A. Altmann*, London 1979, p. 240.

⁴) Così il Blau, *op. cit.*, p. 35 e il Rabin, *art. cit.*, p. 241.

⁵) Oltre all'opera già citata (n. 2), basti qui ricordare *Die arabischen Dialekte der Juden des Mittelalters im Spiegel der jüdisch-arabischen Texte*, "Orbis" 7, 1958, pp. 159-167; *The Status of Arabic as Used by Jews in the Middle Ages*, JJS 10, 1959, pp. 15-23; *A Grammar of Mediaeval Judaeo-Arabic*, (in ebr.), Jerusalem 1961 (2^a ed. *ib.* 1980) [cfr. anche n. 26]

⁶) *Op. cit.* (n. 2), p. 35.

⁷) *Op. cit.* (n. 2), pp. 42-43; cfr. anche Id., *Hebrew Elements and Hebrew Script in Mediaeval Judaeo-Arabic*, "Fourth World Congress of Jewish Studies. Abstracts of Papers: Hebrew Language", Jerusalem 1965, pp. 1-2.

⁸) L. Nemoy, *The Factor of Script in the Textual Criticism of Judeo-Arabic Manuscripts*, JQR 66, 1976, pp. 148-159.

⁹) J. Blau, *R. Nissim's Book of Comfort and the Problem of Script in Judaeo-Arabic Manuscripts*, JQR 67, 1977, pp. 185-194.

¹⁰) Una rassegna pressoché completa delle ipotesi avanzate al riguardo si ha in Blau, *op. cit.* (n. 2), pp. 34-49; conclusioni più ampie di quanto il titolo dello studio lasci presumere sono raggiunte nell'*art. cit.* (n. 3) del Rabin, pp. 235-245.

¹¹) Cfr. Blau, *op. cit.* (n. 2), pp. 42-44.

¹²) Blau, *op. cit.*, pp. 36-37; un esempio si ha nel facsimile 18b di E. Tisserant, *Specimina Codicum Orientalium*, Bonnae 1914 (Vat. heb. 357, ff. 51-156).

¹³) Sull'inopportunità di indebite generalizzazioni ha già insistito il Nemoy, *art. cit.* (n. 8), p. 158 n. 11.

¹⁴) Sull'autore cfr. L. Nemoy, *Karaite Anthology*, New Haven 1952, pp. 42-45; Z. Ankori, *Karaites in Byzantium*, New York-Jerusalem 1959, ai passi citati nell'indice, s.v. *Jacob [all] - Kirkisani* (pp. 508-509); L. Nemoy, s.v. *Kirkisāni*, in "Encycl. Jud.", vol. 10, 1971, coll. 1047-1048. L'opera è stata edita dal Nemoy, in cinque volumi, New York 1939-1943; traduzioni e analisi di alcune parti sono state curate dall'editore (cfr. HUCA 7, 1930, pp. 317-397 e, da ultimo, *The Ascension of Enoch and Elijah. A Tenth Century Karaite Interpretation*, in "Essays on the Occasion of the Seventieth Anniversary of the Dropsie University", Philadelphia 1979, pp. 361-364) e dal compianto G. Vajda, in una serie di articoli dal titolo *Études sur Qirqisāni*, apparsi in REJ 106, 1941-5, pp. 87-123; 107, 1946-7, pp. 52-98; 108, 1948, pp. 63-91; 120, 1961, pp. 211-257; 122, 1963, pp. 7-74.

¹⁵) S. Poznanski, *Aus Qirqisāni's "Kitāb al-'anwār w'al-marāqib"*, "Semitic Studies in Memory of Rev. Dr. A. Kohut", Berlin 1897, pp. 435-456.

¹⁶) Cfr. G. Tamani, in "Annali ... di Ca' Foscari" XIII, 3 (Serie Orientale 5), 1974, pp. 231-232.

¹⁷) *Eskol ha-Kofer*, Eupatoria 1836, f. 21 c-d. Alf. 53; cfr. Ankori, *op. cit.* (n. 14), p. 200 e n. 113.

¹⁸) *Art. cit.* (n. 15), p. 440.

¹⁹) Cfr. G. Margoliouth, *The Writings of Abu'l-Faraj Furkan ibn Asad*, JQR OS 11, 1899, pp. 187-215; M. Steinschneider, *Die arabische Literatur der Juden*, Frankfurt a.M. 1902, §51, pp. 91-94; S. Poznanski, *The Karaite Literary Opponents of Saadia Gaon*, London 1908, rist. in Ph. Birnbaum (Ed.), *Karaite Studies*, New York 1971, pp. 178-183; Nemoy, *op. cit.* (n. 14), pp. 123-127; Ankori, *op. cit.* (n. 14), ai passi indicati nell'indice, s.v. *Yeshu'ah b. Yehudah* (p. 546), in particolare pp. 49-50 e 82 n. 66.

²⁰) Cfr. Poznanski, *art. cit.* (n. 15), p. 440 n. 5; il passo è riportato, dal ms di Leida Warner 26, f. 43, in M. Steinschneider, *Catalogus Codicum Hebraeorum Bibl. Acad. Lugduno-Batavae*, Leiden 1858, p. 109; sull'attribuzione al nostro autore dell'opera (un frammento acefalo in versione ebraica di un commento breve al Decalogo), cfr. Id., *op. cit.* (n. 19), p. 92; Nemoy, *op. cit.* (n. 14), p. 124.

²¹) Cfr. Steinschneider, *op. cit.* (n. 19), pp. 211-212; Nemoj, *op. cit.* (n. 14), p. 196; Ankori, *op. cit.* (n. 14), ai passi citati nell'indice, s.v. *Samuel al-Maghribi* (p. 537).

²²) I due termini in corsivo sono in ebraico nel testo, riprodotto dal Poznanski, *art. cit.* (n. 15), p. 440, sulla base del ms di Berlino Or. oct. 351, f. 13r. Tutta la sezione sul sabato è stata edita da N. Weisz, Pressburg 1907 (cfr. Poznanski, *op. cit.* [n. 19], p. 211).

²³) Cfr. n. 26.

²⁴) Cfr. sul tema, A. Scheiber, *Das Problem des Ursprungs der Sprache im jüdischen Schrifttum*, "Emlékkönyv Dr. Mahler Eve - Dissertationes in Honorem Dr. E. Mahler", Budapestini 1937, pp. 494-509; sulle opinioni espresse in ambito musulmano, cfr. M. Asín Palacios, *El origen del lenguaje y problemas conexos, en Algazel, Ibn Sida e Ibn Hazm*. "El-Andalus" 4, 1939, pp.253-281; R. Arnaldez, *Grammaire et théologie chez Ibn Hazm de Cordoue*, Paris 1956; H. Loucel, *L'origine du langage d'après les grammairiens arabes*, "Arabica" 10, 1963, pp. 188-208. 253-281; 11, 1964, pp. 57-72. 157-187; B.G. Weiss, *Medieval Muslim Discussions of the Origin of Language*, ZDMG 124, 1974, pp. 33-41; C. H. M. Versteegh, *Greek Elements in Arabic Linguistic Thinking*, Leiden 1977, pp. 162-177. Cfr. anche, per il pensiero di Qirqisānī, la n. 27.

²⁵) Si possono confrontare, a questo riguardo, i paralleli raccolti da G. Vajda ad illustrazione della teoria linguistica espressa in un commento al *Sefer Yeširah*, *Le commentaire kairouanais sur le "Livre de la Création"*, REJ 107, 1946-7, pp. 123-125, a cominciare dal rinvio ad Aristotele, *De Int.* I, 2.

^{25bis}) Precisamente questo capitolo dell'opera di Qirqisānī è stato incluso nell'antologia di testi giudeo-arabi curata da J. Blau (*Judaeo-Arabic Literature. Selected Texts*, Jerusalem 1980, pp. 47-51), accessibile allo scrivente solo a redazione ultimata di questa nota. Il Blau ha avuto la rara ed invidiabile opportunità di collazionare tutti i mss noti (compresi i mss di Leningrado Firkowicz 702. 1686. 4520), fornendo di conseguenza un'edizione critica esemplare del testo; l'importanza dell'apparato appare comunque primaria più per la caratterizzazione linguistica dell'opera che per l'espressione del pensiero di Qirqisānī, che risulta sostanzialmente identico a quello qui riportato sulla scorta dell'edizione del Nemoj, in cui l'apparato è notoriamente ridotto all'essenziale.

²⁶) Lett. "compagni". Con questo termine, Qirqisānī designa generalmente i suoi compagni di fede caraita (cfr. II. 18.3 = Nemoj, vol. I, p. 142, l. 10; traduzione di G. Vajda, in REJ 107, 1946-7, p. 94; cfr. anche L. Nemoj, *Studies in the History of the Early Karaite Liturgy: The Liturgy of al-Qirqisānī*, "Studies ... in Honor of I. Kiev", New York 1971, pp. 330-331, n. 13).

La possibilità che tra questi correligionari sia da annoverare Benjamin al-Nahāwāndī è più che ipotetica, dal momento che lo stesso Qirqisānī altrove (VI. 25. 3 = Nemoj, vol. III, p. 645, ll. 19ss.) preciserà che secondo Benjamin era proibito far uso nella conversazione (quotidiana?) di una lingua diversa dall'ebraica. Da questa tesi, che bene si accorda con un tentativo di riaffermazione dell'ebraico testimoniato dagli stessi frammenti delle opere di Benjamin di cui si ha conoscenza (tutti in ebraico, appunto; cfr. J. Mann, *Texts and Studies in Jewish History and Literature, 2: Karaiteica*, Philadelphia 1935, pp. 12-13, n. 21), Qirqisānī si dissocia nel modo più totale, ricordando, con argomentazione appropriata alla sensibilità del suo uditorio, che neppure i profeti si rivolsero sempre a Dio in ebraico (*ib.*). È ben vero, però, che l'ebraico, come fu la lingua delle origini, così sarà la sola lingua dell'età messianica, quando tutti i popoli potranno invocare il Creatore col nome di YHWH (come scriverà Qirqisānī nell'introduzione all'altra sua grande opera, il *Kitāb al-riyād wal-hada'iq*: British Library Or. 2557, f. 5r; cfr. H. Hirschfeld, *Qirqisānī Studies*, London 1918, p. 45 [testo]; Nemoj, *op. cit.* [n. 14], pp. 62-63 [traduzione]).

²⁷) Su questo punto, cfr. la bibliografia già segnalata alla n. 24 (in particolare Versteegh, pp. 155 n. 43 e 176 n. 71). Nella versione breve del commento alla *Genesis* (la cui redazione lunga precede quella del *Kitāb al-anwār* ..., cfr. Nemoj, *op. cit.* [n. 14], pp. 336-337), a proposito di *Gen. 2,19* ("... per vedere quale nome avrebbe posto a ciascuno di essi"), Qirqisānī scrive che era intendimento di Dio accertarsi che Adamo ricordasse i nomi delle creature e non le chiamasse con nomi diversi dal loro, per concludere con l'affermazione che "Adamo chiamò (ogni cosa) col suo nome... in lingua ebraica, e ciò per istruzione (*ta'lim*) del Creatore" (Br. Libr. Or. 2492, f. 41v, ll. 13-15. 16-18).

²⁸) Il termine *lahawāi* designa propriamente “l’ugola e le parti del palato molle ad essa adiacenti”, secondo G. Celentano, *Due scritti medici di al-Kindī*, Suppl. 18 ad AION 39, 1979, p. 66, n. 151. Poiché Qirqisānī non pare qui preoccupato di offrire una descrizione esauriente dei vari organi di fonazione, si è preferito tradurre con un’espressione più generica.

²⁹) Sulla liceità dell’uso di lingue diverse dall’ebraica nella preghiera, cfr. S. W. Baron, *A Social and Religious History of the Jews*, VII, New York-London-Philadelphia 1965², pp. 66-67 e n. 4, pp. 245-246; J. Heinemann, *Prayer in the Talmud*, Berlin-New York 1977, p. 287. All’argomento è dedicato il cap. IX della sezione sulla preghiera del “Libro dei precetti” di Levi b. Yefet (composto in Palestina negli anni 1006-7: cfr. Ankori, *op. cit.* [n. 14], p. 227, n. 44), tradotto in G. Vajda, *La Lex Orandi de la communauté karaïte d’après Lévi ben Yefet*, REJ 134, 1975, pp. 35-36.

³⁰) L’uso di accompagnare la lettura del Targum aramaico con un’esposizione del testo biblico nella lingua locale è già attestato per l’area babilonese verso la metà del IX sec., in un responso di Natronai bar Hilai Gaon (cfr. T. Kronholm, *Seder R. Amram Gaon*, Part II: *The Order of Sabbath Prayer*, Lund 1974, pp. 107 ss. e n. 31, secondo il quale, alludendo al vernacolo babilonese, il Gaon si riferirebbe all’arabo; cfr. anche Baron, *op. cit.* [n. 29], VI, New York 1958, p. 264).

³¹) La forma dialogica con cui si sviluppa questo punto è chiaramente artificiosa, ma rientra nei canoni dell’*ars disputandi* dell’epoca, di cui lo stesso Qirqisānī ha lasciato una delle esposizioni più complete; cfr. *K. al-anwār ...* IV. 58-68 = Nemoj, vol. II, pp. 470-494, con traduzione e commento in G. Vajda, *Études sur Qirqisānī. V: Les règles de la controverse dialectique*, REJ 122, 1963, pp. 7-74.

³²) Il senso di questo paragrafo, che il Poznanski (*art. cit.* [n. 15], p. 455, n. 2) confessava essergli “nicht recht verständlich”, nonostante la pesantezza della sua formulazione, sembra abbastanza chiaro.

³³) Questo importante riferimento è da aggiungere alla documentazione raccolta in B. Chiesa, *The Emergence of Hebrew Biblical Pointing*, Frankfurt a.M. - Bern - Cirencester 1979.

³⁴) Sull’identità degli interlocutori di Qirqisānī sarebbe azzardato avanzare delle ipotesi; dallo spoglio delle fonti condotto da A.S. Halkin, *The Medieval Jewish Attitude Toward Hebrew*, in A. Altmann (Ed.), “Studies and Texts”, I, Cambridge [Mass.] 1963, pp. 233-248, la documentazione del X sec. risulta rivolta soprattutto alla deplorazione dello stato di abbandono in cui versava la lingua ebraica (cfr. pp. 235 ss. e p. 236, n. 14).

³⁵) In ebraico nel testo.

³⁶) Cfr. n. 34.

GIULIANO TAMANI

LA TRADIZIONE DEL *CANZONIERE* DI YEHUDAH HA-LEWI

Fra i non pochi settori del giudaismo medievale ancora inesplorati, per mancanza d'interesse, per assenza di metodologia o per scarsità di strumenti di lavoro, uno di quelli sicuramente più trascurati e, quindi, fecondo campo di ricerca, è quello relativo alla trasmissione delle opere dal medioevo fino alle moderne edizioni critiche. Tuttavia le ricerche volte a individuare e a ricostruire le vie che le opere hanno percorso, attraverso i secoli, per arrivare fino a noi non si presentano facili. Troppe volte è stata auspicata l'opportunità di catalogare, con lo sguardo fisso alla codicologia greca e latina da seguire come modello, i manoscritti ebraici medievali e troppe volte si è lamentata l'impossibilità di datare, con criteri attendibili, la scrittura ebraica¹. Ma la pubblicazione, da poco iniziata, di repertori di manoscritti ebraici datati², di sussidi per classificare la miniatura³ e di elenchi di biblioteche ebraiche medievali⁴, annuncia che ci si è messi sulla buona strada e che ci si sta muovendo nella direzione giusta⁵.

La *recensio* e la *collatio codicum*, cioè le operazioni preliminari che deve compiere chi intende pubblicare un testo antico secondo criteri rigorosamente scientifici, costituiscono, ovviamente, la via principale per ripercorrere le tappe intermedie della 'tradizione', la quale, recentemente, è stata definita come il "complesso delle testimonianze di un'opera, divisa in tradizione diretta, che comprende i manoscritti e le stampe dove essa è conservata in forma esplicita, e in tradizione indiretta, che comprende le citazioni, le traduzioni, e tutte le altre attestazioni anche di seconda mano risalenti a rami della tradizione diretta diversi da quelli noti"⁶.

Il numero dei manoscritti che hanno trasmesso l'opera, le indicazioni che si possono dedurre dalla ricostruzione dello stemma o albero genealogico dei testimoni, le informazioni che si possono ricavare dall'esame dell'aspetto esterno del manoscritto (materiale scrittoria, impaginazione, scrittura, decorazione, fascicolatura, rilegatura) e dalle vicende della sua trasmissione (*colophon* dell'amanuense, note di possesso, passaggio da una biblioteca all'altra fino a quella defi-

nitiva), sono tutte tessere preziose per ricomporre il mosaico della tradizione. Dal numero dei manoscritti, ad esempio, si può sapere se l'opera era diffusa o meno e, ancora, dalla loro area di provenienza si può conoscere la sua circolazione geografica. Un'opera, per portare un altro esempio, scritta con bella grafia su materiale pregiato e, per di più, conservata in manoscritti decorati o artisticamente rilegati, non può essere stata commissionata, dato il suo costo non indifferente, che da persone di un certo livello economico.

Purtroppo, per motivi sui quali sarebbe interessante dilungarsi, nelle edizioni critiche, o tali considerate, delle opere scritte dagli ebrei durante il medioevo si presta, talora, scarsa attenzione alla descrizione dei manoscritti, per non parlare dello stemma ⁷. La ricostruzione della tradizione di un'opera costituisce, inoltre, un punto di partenza insostituibile per conoscere la fortuna che essa ha avuto presso i contemporanei e i loro successori, via via fino a noi, indipendentemente dall'influenza culturale da essa esercitata. Essa, infine, misurando il successo di un'opera, può aiutare a penetrare nel pubblico dei lettori e a verificare gusti e preferenze. Non è escluso che, procedendo in questo modo, si possa anche constatare quale sia stata la reale importanza di certe opere durante il medioevo ebraico e magari constatare che queste stesse opere, da noi eruditi glossatori ed aspiranti interpreti del tempo passato ritenute di grande interesse, un tempo non hanno avuto che un'attenzione limitata.

Nell'impossibilità pratica di estendere una simile indagine a tutta la produzione scrittoria medievale ebraica, è opportuno procedere per mezzo di analisi campione. L'imbarazzo, inevitabile, sta nella scelta delle opere. Per superarlo si è deciso di cominciare dai *diwanim* dei poeti ebrei perchè, da un'inchiesta preliminare, si è constatato che la loro tradizione è stata difficile, lacunosa e segnata da lunghissime interruzioni, per quanto oggi si tenda a considerare la poesia in essa contenuta la più alta espressione della simbiosi giudeo-araba avvenuta nella Spagna islamica ⁸. Questi *diwanim*, compresi quelli dei poeti maggiori, presentano tutti una caratteristica comune: essi sono stati scoperti e pubblicati integralmente almeno sette o otto secoli dopo la loro composizione. Spesso si è messa in dubbio perfino la loro esistenza. Il manoscritto completo, ad esempio, del *Diwan* di Shelomoh ibn Gabirol (Malaga, c. 1021-22; Valencia, c. 1053-58) è stato scoperto solo nel 1930 ⁹, mentre l'*editio princeps* completa delle sue poesie cosiddette profane è stata pubblicata solo nel 1974 ¹⁰. Il *Diwan* di Yişhaq ibn Ezra (secolo XII), figlio del più famoso Avraham ibn Ezra, invece, è stato appena pubblicato sulla base dell'unico manoscritto a noi pervenuto ¹¹.

Oggetto di questo contributo è l'esame della tradizione del *Diwan* di Yehudah ha-Lewi che molti considerano il maggior poeta del giudaismo medievale, se non il più grande poeta di tutto quanto il giudaismo postbiblico.

Mentre la data di nascita di Yehudah ha-Lewi è tuttora incerta (si ritiene, infatti, che egli sia nato, al più tardi, nel 1075), minori incertezze si hanno, invece, sul luogo in cui il poeta nacque. Una tradizione costante e unanime lo ha

fatto nascere a Toledo, ma J. Schirrmann, il maggior specialista di poesia ebraica medievale, sulla base di una più attenta lettura dell'appellativo, derivato dalla loro comune località natia, attribuito a Yehudah ha-Lewi e ad Avraham ibn Ezra da Mošeh ibn Ezra in un passo del suo *Kitāb al-muḥādara wal-mudhākara*¹² ha proposto Tudela¹³. Yehudah ha-Lewi, ancora adolescente, lasciò Tudela, soggiornò per qualche tempo in Castiglia, come sembra indicare il suo soprannome *castellin* e, infine, si stabilì in Andalusia dove si trovavano i poeti e gli scrittori ebrei del momento. Frequentò i circoli letterari di Granada, Cordova, Siviglia e Lucena, attirando l'attenzione dei loro membri per la sua abilità nell'improvvisare poesie in metri complicati e difficili. All'età di quattordici anni, quindi verso il 1090, compose le sue prime poesie dedicate a Yiṣḥaq Albalia (1035-1094), matematico, astronomo e talmudista, per la nascita e per la circoncisione di suo figlio Baruk¹⁴. In Andalusia egli strinse amicizia con Mošeh ibn Ezra (c. 1055 - 1139), poeta e filosofo, che scoprì le grandi qualità del suo giovane amico e che esercitò una qualche influenza sulle sue doti letterarie e poetiche. Fu in rapporto anche con altri ambienti (Guadix, Saragozza, Siviglia) con i cui rappresentanti scambiò lettere e poesie parzialmente raccolte nel suo *Diwan*. In Andalusia Yehudah ha-Lewi si dedicò allo studio delle discipline filosofiche e delle scienze naturali che a quel tempo costituivano parte integrante del *curriculum* di ogni uomo di cultura. In questi anni egli, secondo la contemporanea moda letteraria araba, compose poesie sull'amore, sull'amicizia, sul vino, sulle sofferenze della vita e sulla paura della morte. Compose, inoltre, epitalami e canti funebri. Nei suoi componimenti, scritti quasi sempre in una forma limpida e chiara, mostrò sensibilità e delicatezza d'animo ma anche amarezza e delusione per quei ricchi ebrei, come quelli di Siviglia, ad esempio, i quali non aiutavano i poeti e i letterati¹⁵. A Lucena Yehudah ha-Lewi studiò sotto la guida del celebre talmudista Yiṣḥaq Alfasi (1013-1103) per la cui morte scrisse un breve canto funebre¹⁶. Fu probabilmente a Lucena che egli strinse amicizia con due allievi dell'illustre maestro: Baruk ben Yiṣḥaq Albalia (1077-1126)¹⁷ e Yosef ben Meir ibn Megas (1077-1141)¹⁸.

Quando, in seguito alla conquista della Spagna islamica da parte degli Almoravidi, la situazione degli ebrei dell'Andalusia diventò molto critica, Yehudah ha-Lewi, poco prima del 1108, si trasferì nella Castiglia cristiana, quasi sicuramente a Toledo. Sembra che in questo secondo periodo della sua vita egli, costretto da difficoltà economiche, abbia esercitato la professione medica¹⁹. Compose (le poche poesie datate sono utili per fissare dei punti fermi nella sua biografia) un panegirico in onore del mecenate ebreo Yosef ibn Ferrusel, soprannominato *Cidellus*, medico e ministro del re Alfonso VI di Castiglia, in occasione di una sua visita a Guadalajara, per esaltarne il prestigio e l'influenza presso la corte reale e per ringraziarlo della protezione da lui accordata agli ebrei²⁰. In un'altra poesia egli commemorò la morte di Shelomoh ibn Ferrusel, nipote del *Cidellus*, ucciso dai cristiani il 3 maggio 1108 mentre dall'Aragona ritornava a Toledo²¹.

Nel 1109, preoccupato per quest'assassinio e per le persecuzioni che colpivano gli ebrei di Toledo, Yehudah ha-Lewi lasciò la Castiglia cristiana e tornò nella Spagna islamica. A Cordova strinse amicizia con Yosef ben Ya'aqov ibn Šaddiq (m. 1149), poeta e filosofo, a cui dedicò numerose poesie²². Il suo carattere, dolce e affabile, e le sue raffinate qualità intellettuali gli permisero di stringere numerose amicizie all'interno dell'alta società di Cordova. Nel suo *Diwan* molti sono i componenti dedicati a letterati, poeti, uomini di cultura, commercianti e artigiani. Alcuni di questi destinatari sono stati identificati, mentre di altri sono noti solo i nomi ricordati nei versi dedicatori.

La condizione degli ebrei in Andalusia, perseguitati dagli Almoravidi, che la tradizione presenta come fanatici e intolleranti, e dai cristiani decisi a conquistare la Spagna islamica, si fece sempre più difficile. Numerosi furono gli ebrei che si rifugiarono negli stati cristiani della Spagna del Nord, dove la situazione era più stabile. Ma Yehudah ha-Lewi non scelse questa via e, cercando di mettere in pratica la sua concezione religiosa secondo cui si poteva vivere in modo perfetto il giudaismo solo in Palestina, decise di andar pellegrino nella terra dei padri. Ma non fu una decisione facile. Il poeta accarezzò a lungo il suo progetto, trascorse un decennio (1130-1140) pieno di speranze e di ripensamenti, circondato da famigliari e da amici che facevano di tutto per distoglierlo dalla sua idea fissa prospettandogli i pericoli del viaggio e le difficoltà che avrebbe incontrato nella Terra Santa, campo di battaglia fra arabi e cristiani²³. Infine, la morte (1139) del suo grande amico Mošeh ibn Ezra, "la sua ultima amicizia in Spagna", come Yehudah ha-Lewi scrisse in una sua poesia²⁴, e il completamento del suo trattato apologetico *Kuzari*, segnarono il suo definitivo distacco dalla Spagna. Incoraggiato e aiutato nei preparativi del viaggio da Abu-l-Sa'id Ḥalfon ben Netanel ha-Lewi²⁵, ricco e illuminato commerciante del Cairo, che per i suoi affari viaggiava spesso fra l'Egitto e la Spagna, Yehudah ha-Lewi, accompagnato da Yišḥaq figlio di Avraham ibn Ezra, finalmente partì. Dopo aver sostato a al-Mahdiya, in Tunisia, arrivò ad Alessandria il 9 settembre 1140; trascorsa la festa di *Ḥanukkah*, raggiunse il Cairo dove s'incontrò con il suo protettore Ḥalfon ben Netanel ha-Lewi che tanto aveva fatto per indurlo a trasferirsi in Egitto²⁶. Dopo sei mesi, dall'autunno del 1140 alla primavera del 1141, di soggiorno egiziano, Yehudah ha-Lewi partì di nuovo e questa volta per la meta definitiva dove giunse, sbarcando probabilmente a Tiro²⁷, al termine di un viaggio per mare durato una decina di giorni. Nel mese di Av del 1141, quando era in Palestina da circa un mese e mezzo, il poeta morì²⁸. Sul suo ultimo viaggio e sulla sua morte sono circolate notizie inesatte; sulla base della documentazione rinvenuta nella *genizah* del Cairo sono da scartare quella che accenna a un suo viaggio via terra, attraverso la fascia costiera di Gaza, per raggiungere la Palestina e quelle che collocano la sua morte nel 1161 e nel 1178. Ma non si può trascurare quella leggenda la quale narra che Yehudah ha-Lewi morì davanti a Gerusalemme calpestato da un cavaliere arabo mentre, inginocchiato, era tutto assorto nella recita del suo inno a Sion²⁹.

Il *Diwan* di Yehudah ha-Lewi contiene, quasi sicuramente, la più ampia raccolta poetica di tutto il medioevo ebraico. E' consuetudine distribuire in due grandi gruppi i circa 800 componimenti che formano il *Canzoniere*:³⁰ nel primo gruppo si collocano le 300 poesie religiose e liturgiche (*šire qodēš*), mentre nel secondo si collocano le circa 480 poesie non religiose e non liturgiche o profane (*šire ḥol*). Se, per la stesura del *Kuzari*, sono stati proposti limiti cronologici abbastanza precisi che fissano la sua redazione finale nel decennio che va dal 1130 al 1140, per la cronologia del *Canzoniere* è possibile solo fissare alcune date. Anche se la poesia religiosa è difficilmente databile, si ritiene, non senza approssimazione, che la maggior parte di essa risalga all'età matura del poeta, cioè che essa sia stata composta dopo l'inizio del secolo XII. Per quanto riguarda la poesia profana si pensa, anche in questo caso con una buona dose di approssimazione, che essa sia stata scritta durante gli anni giovanili³¹.

Come si è accennato nell'esposizione della sua biografia, è stato possibile datare alcune poesie quando in esse vi è un riferimento esplicito ad avvenimenti la cui data è sicura. Al settembre del 1140, cioè al periodo del viaggio dalla Spagna all'Egitto, risale, quasi sicuramente, un gruppo di una decina di poesie note col titolo collettivo di *Shire yam* (canti del mare)³². Negli ultimi mesi del 1140 e ai primi mesi del 1141 furono sicuramente composte le poesie dedicate all'Egitto e al Nilo³³; poi le poesie, una decina circa più una lettera in prosa rimata, indirizzate da Damietta e da Alessandria ad Aharon ben Šiyyon al-Amani³⁴; poi, la poesia e una lettera, sempre in prosa rimata, indirizzate a Natan ben She-muel, capo dell'accademia ebraica del Cairo³⁵; e, infine, altre poesie, forse le ultime composte dal poeta, furono dedicate al suo amico e protettore Ḥalfon ben Netanel ha-Lewi³⁶.

La maggior parte, circa 180 componimenti, della poesia profana è costituita da canti d'amicizia, da panegirici e da canti funebri³⁷. Si tratta di poesie composte per contemporanei illustri: poeti, letterati, filosofi, giuristi, fra cui figurano Mošeh ibn Ezra, Avraham ibn Ezra, Yehudah ibn Gayyat, Yosef ibn Megas, Yosef ibn Šaddiq. Seguono filantropi, mecenati, alti burocrati e commercianti. Non mancano però anche personaggi appartenenti alla società bene che Yehudah ha-Lewi poteva frequentare grazie alle sue capacità artistiche, ma dei quali, se si prescinde dal fatto che sono nominati nei titoli delle poesie o nei versi a loro dedicati, non ci è pervenuta, per altre vie, nessuna notizia. La forma prevalente nei componimenti è la *qasidah*. La parte migliore di tali poesie è costituita dai primi versi, mentre la parte centrale, che comprende l'eulogia vera e propria, è spesso priva di originalità e piena di retorica. I poemi più riusciti sono quelli composti per gli amici intimi, come quelli, spesso ricordati, della grande famiglia degli Ibn Ezra, per i quali il poeta nutriva un'amicizia profonda e sincera. Fra i componimenti più belli i critici sono soliti nominare il panegirico per Shelomoh ibn Gayyat³⁸ e il poema in onore di Yišḥaq ibn al-Yatom o ibn Alitom³⁹.

Nei canti d'amore (*šire ahavah*), un'ottantina circa, la forma e il contenuto sono quelli comuni alla poesia amorosa araba, come, ad esempio, le passioni e le sofferenze degli innamorati, la crudeltà, vera o supposta, dell'amata verso il suo innamorato e la descrizione della bellezza femminile. Alla donna amata il poeta si rivolge con l'appellativo *ševiyyah* (gazzella, cerbiatta) che, in senso figurato, vuol dire bella giovane. Non è ancora stato chiarito se questi canti riflettono le esperienze reali e personali del poeta o se riflettono solo la moda letteraria e i gusti del tempo. I canti d'amore rivolti agli uomini suscitarono non poco stupore presso i letterati ebrei del secolo scorso che furono i primi a scoprirli e a pubblicarli. Essi, preoccupati, si chiesero come mai uno dei maggiori autori di inni destinati al servizio liturgico, avesse osato descrivere simili sentimenti. Essi sentenziarono, all'unanimità, che tali canti erano un necessario tributo pagato al gusto e alla moda del tempo⁴⁰. Numerosi sono pure gli epitalami che, composti in uno stile chiaro e semplice, riflettono temi popolari⁴¹. Un'altra concessione alla moda del tempo, sempre secondo critici austeri, si ritiene che siano i canti che celebrano il vino, i banchetti e i piaceri della tavola.

Yehudah ha-Lewi, come i suoi colleghi, compose enigmi, indovinelli⁴² e proverbi⁴³. A metà strada fra la poesia profana e quella religiosa si possono inserire i circa 30 canti per Sion, fra i quali il più noto è la cosiddetta *Sionide*, una delle più accorate poesie che mai siano state composte in onore di Gerusalemme⁴⁴.

I manoscritti contenenti il *Diwan* completo sono pochissimi; essi hanno contribuito soprattutto a conservarci le poesie profane che, altrimenti, si sarebbero perse. Numerosi sono, invece, i manoscritti, soprattutto i libri di preghiere, che ci hanno conservato le poesie religiose. Il loro numero è così elevato che una classificazione completa richiederebbe un'indagine troppo lunga. Ma, nonostante tale abbondanza di documentazione, solo 167 poesie religiose, su un totale di 300, furono inserite nei *mahzorim*, mentre 133 ci sono pervenute solo perché accolte nei manoscritti del *Canzoniere*⁴⁵.

Aharon ben Šiyon al-Amani, poeta, *dayyan* e medico della comunità ebraica di Alessandria, al quale, come è già stato riferito, Yehudah ha-Lewi dedicò una decina di poesie, fu uno dei primi a iniziare la raccolta del *Canzoniere*, quando il poeta era ancora in vita⁴⁶. Anche Ḥiyya al-Ma'arabi, probabilmente un giovane amico del poeta, iniziò a ordinare le poesie in forma di *diwan*⁴⁷. Ma sulle caratteristiche e sull'epoca in cui questa raccolta fu costituita non si sa proprio niente; si può supporre che essa sia stata fatta intorno alla metà del secolo XII o subito dopo. Il *Diwan* di Yehudah ha-Lewi compare, insieme a quello di Shelomoh ibn Gabirol, in un elenco di manoscritti che risale al secolo XII e che è stato ritrovato, insieme a numerosi altri, nella *genizah* del Cairo⁴⁸. Forse a questo stesso periodo appartiene la lettera di un giovane di Damasco che, intenzionato a fare il cantore nella sinagoga, cercava i *diwanim* di Shelomoh ibn Ga-

birol e di Yehudah ha-Lewi per farne degli estratti ad uso personale ⁴⁹ .

Due raccolte, di cui nulla si sa all'infuori dei nomi dei compilatori (Dawid ben Maimon e Abu Sa'id ibn Alqaš), furono messe insieme in epoche e in ambienti imprecisati ⁵⁰ . Finalmente, probabilmente nel secolo XIV, Yesua' ben Eliyyah ha-Lewi curò una nuova redazione del *Diwan* utilizzando, come lui stesso afferma, le tre stesure precedenti, cioè quella di Hiyya al-Ma'arabi, quella di Dawid ben Maimon e quella di Abu Sa'id ibn Alqaš, delle quali non si sarebbe conservato nemmeno il ricordo se non fossero state nominate nella prefazione del curatore. Per fortuna questa raccolta del *Diwan* ci è pervenuta addirittura nel manoscritto autografo che, dopo esser stato acquistato a Tunisi nel 1839, servì a S.D. Luzzatto per le sue prime e parziali edizioni del *Diwan* per entrare, poi, nella Bodleian Library di Oxford dove si conserva tuttora. Yesua' ben Eliyyah premise al *Diwan* un'interessante prefazione in arabo per spiegare il metodo impiegato nel raccogliere le poesie ⁵¹ . Egli affermò di aver posto alla base della sua raccolta quella precedente, probabilmente la prima, di Hiyya al-Ma'arabi e di averla integrata con materiale preso dalle altre due raccolte di Dawid ben Maimon e di Abu Sa'id ibn Alqaš. Yesua' ben Eliyyah, infatti, si era accorto che la raccolta di Hiyya al-Ma'arabi era incompleta, in quanto erano state omesse le poesie che già comparivano nei libri di preghiere. Yesua' ben Eliyyah, inoltre, avvertì che tutte le poesie non erano necessariamente di Yehudah ha-Lewi e che si doveva essere molto cauti nell'attribuirgli tutte quelle poesie nelle quali l'indicazione del nome o del cognome era incompleta (*Yehudah o ha-Lewi*). Egli, infine, divise le poesie in tre gruppi: 1) poesie, per lo più di argomento profano, che avevano lo stesso metro o la stessa rima; 2) poemetti strofici, per lo più di argomento secolare, in cui ogni strofe aveva una rima diversa; 3) poesie di struttura metrica varia, lettere in prosa rimata.

Poichè il manoscritto che contiene il *Diwan* di Yehudah ha-Lewi curato da Yesua' ben Eliyyah è stato il primo ad essere scoperto e poichè, grazie alla completezza e alla diligenza con cui il testo delle poesie è stato ricopiato, è servito di base a numerose edizioni critiche, proprio da esso si comincerà l'elenco dei manoscritti.

Oxford, Bodleian Library.

1. Sec. XIV (?), ff. 244, "perfetta scrittura sefardita antica", amanuense: Yesua' ben Eliyyah ha-Lewi.

A. NEUBAUER, *Catalogue of the Hebrew Manuscripts in the Bodleian Library*, Oxford 1886, n° 1971, coll. 656-660. Il manoscritto era stato accuratamente descritto da S.D. Luzzatto (a lui si deve la definizione del tipo di scrittura) che aveva fornito un elenco completo delle poesie di Yehudah ha-Lewi in esso contenute (421 + 147 + 180), si veda il suo *Diwan r. Yehudah ha-Lewi*, Lyck 1864, pp. 5-7, 7-16.

2. Turchia, sec. XVII, ff. 240, scrittura rabbinica orientale, amanuense: Ya'aqov Roman o Romano. Si tratta di una miscellanea poetica che contiene, in forma incompleta, i *diwanim* di Yehudah ha-Lewi, Shelomoh ibn Gabirol, Mošeh ibn Ezra e Mešullam ben Shelomoh da Piera. Nella prefazione l'amanuense, che ha intitolato la prima raccolta *Maḥaneh Yehudah* (campo di Yehudah) afferma di aver utilizzato la precedente raccolta di Ḥiyya al-Ma'arabi. Il ms., che contiene 350 componimenti numerati e molti altri non numerati, fu acquistato, forse durante il suo soggiorno di sei anni ad Aleppo (1630-1636), da E. Pococke (1604-1691), la cui biblioteca, com'è noto, entrò nel 1694 nella Bodleian Library. Neubauer 1970. I, coll. 641-651 (già Pococke 74¹, Ury 498).

3. Turchia, secc. XVI-XVII, I (cc. 1-12); miscellanea poetica, scritta da diversi copisti, la prima parte della quale contiene 35 poesie di Yehudah ha-Lewi. Neubauer 2000.I, col. 685 (già Pococke 74³, Ury 498).

4. Un indice alfabetico del *Diwan* si trova nel ms. Neubauer 2423. VI proveniente dalla *genizah*.

Mosca, Biblioteca Statale Lenin.
Collezione D. Günzburg.

5. Nessuna notizia precisa ma solo citazioni bibliografiche risalenti al secolo scorso si hanno sul manoscritto del *Diwan* posseduto da E. Carmoly (1802-1875), una parte della cui biblioteca entrò nella collezione D. Günzburg. Autore della raccolta fu un certo Yehudah al-Magrebi o al-Ma'arabi da non confondersi, secondo Luzzatto, con Ḥiyya al-Ma'arabi, autore della prima raccolta. Cfr. LUZZATTO, *Diwan r. Yehudah ha-Lewi...*, p. 7. A. MARX, *Some Jewish Book Collectors*, in A. MARX, *Studies in Jewish History and Booklore*, New York 1944, p. 226.

6. Günzburg 197.

Il facsimile di questo manoscritto (secc. XIV-XV), che contiene una delle più ampie antologie della poesia sefardita (numerosi sono gli inni di Yehudah ha-Lewi), è stato riprodotto in facsimile, a cura di D.S. Loewinger, nel 1978 dalla Makor Publishing Ltd di Gerusalemme.

Leningrado, Biblioteca Pubblica Statale Saltykov-Ščedrin.

7. Le uniche notizie su questo manoscritto risalgono allo studioso russo A. Harlavy che lo ha utilizzato, come testo base, per la sua edizione intitolata *R. Yehudah ha-Lewi. Qoveš širaw u-melisotaw*, 2 voll., Varsavia 1893, 1894-95. Cfr. anche H. BRODY, *Dîwân des Abû-l-Hasan Jehuda ha-Lewi*, 1, Berlin 1894, p. 316.

New York, Jewish Theological Seminary.

8. E.N. ADLER, *Catalogue of the Hebrew Manuscripts in the Collection of E.N. Adler*, Cambridge 1921, n° 515.

Parigi, Bibliothèque de l'École Rabbinique de France.

9. Questo manoscritto è una copia, eseguita a Tunisi nel 1864, di un esemplare più antico.

M. ABRAHAM, *Manuscrits et incunables de l'École Rabbinique de France*, "Revue des études juives" 79 (1924) n° 119 p.22.

Londra, Jews' College (Montefiore Library).

10. Turchia, sec. XVII, ff. 105, corsivo sefardita. Miscellanea poetica compilata da Tam ibn Yaḥiyya di Salonico, cfr. SOLOMON IBN GABIROL, *Secular Poems*. Ed. by H. Brody, J. Schirmann, J. Ben-David. Jerusalem, The Schocken Institute, 1974, p. 316. Per l'elenco delle poesie cfr. H. HIRSCHFELD, *Descriptive Catalogue of the Hebrew Mss. of the Montefiore Library*, London 1904, n° 362 (Halberstam 318), pp. 109-110.

Gerusalemme, Schocken Library.

11. Ms. Schocken 37. Vicino Oriente, sec. XVII, pp. 175, scrittura corsiva molto piccola. Questo manoscritto, che comprende tremila poesie, contiene la più ampia raccolta di testi poetici finora nota; oltre al *Diwan* completo di Yehudah ha-Lewi, vi si trovano anche i *diwanim*, pure completi, di Shelomoh ibn Gabirol e di Mošeh ibn Ezra nonché diverse poesie di Todros Abulafia. Come risulta dalle note di possesso, scritte in arabo, il manoscritto ha avuto diversi proprietari di varie città: Ana (Iraq), Bombay; nel 1860 esso si trovava a Gerusalemme dove lo vide Jacop Sappir (1822-1866), rabbino e turista, che lo definì *Diwan ha-gadol*, cfr. il secondo volume dei diari dei suoi viaggi intitolato *Even sappir*, Magonza 1874, p. 41. La notizia dell'esistenza di questo manoscritto era pervenuta fino a Luzzatto, cfr. a p. 7 della sua introduzione al *Diwan*. S. Schocken (1877-1959) lo acquistò a Bagdad per il suo Research Institute for Medieval Hebrew Poetry che, dopo esser stato fondato a Berlino nel 1929, si trova a Gerusalemme dal 1934. Un'accurata descrizione del manoscritto è stata fatta da H. Brody alle pp. 17-19 del secondo volume (Yerušalayim 1942) della sua edizione *Shire ha-ḥol* di Mošeh ibn Ezra.

Gruppi di poesie, soprattutto di carattere religioso, furono tramandati in apposite raccolte di componimenti poetici e, naturalmente, nei libri di preghiere per i giorni festivi (*maḥzorim*). Un elenco completo di queste raccolte e dei

mahzorim con *piyyuṭim* di Yehudah ha-Lewi richiederebbe, come si è già notato in precedenza, oltre a una vastissima documentazione bibliografica, un notevole periodo di tempo ⁵². In questa indagine ci si limita a presentare i manoscritti più noti e più studiati che, quasi sempre, sono anche i più significativi e che è stato possibile controllare con una certa facilità, mentre si rinvia per gli altri ai cataloghi delle principali collezioni di manoscritti ⁵³. Si spera, empiricamente, che un controllo analitico della trasmissione dei *piyyuṭim* non modifichi i risultati ottenuti attraverso un'analisi campione.

Nella Bodleian Library, dopo i tre già elencati, numerosi sono i manoscritti che contengono poesie di Yehudah ha-Lewi ⁵⁴. Raccolte cospicue di poesie si trovano pure in numerosi *mahzorim* conservati nel fondo ebraico della biblioteca del British Museum. I *piyyuṭim* di un pregevole manoscritto del *mahzor Witry* furono pubblicati da H. Brody nel 1894 ⁵⁵. Meritano di essere segnalati: 1) un *mahzor* sefardita della seconda metà del secolo XV ⁵⁶. 2) Una raccolta di *piyyuṭim*, da inserire nel rituale sefardita, copiata nel secolo XIV ⁵⁷. 3) Un'altra raccolta di *piyyuṭim*, scritta nel secolo XV, per il rito sefardita-africano ⁵⁸. 4) Una raccolta di *seliḥot* per *lele ašmorot* (*notti di vigilia*) e per *le due notti di Roš ha-šanaḥ*, secondo il rito del Nord Africa ⁵⁹; sembra che questo manoscritto sia stato copiato in Egitto nel secolo XVI. 5) Un'altra raccolta di *seliḥot* per *lele ašmorot* secondo il rito yemenita, sempre del secolo XVI ⁶⁰. 6) Un *mahzor* di rito yemenita dell'anno 1540, particolarmente ricco di *seliḥot* di Yehudah ha-Lewi ⁶¹. Numerosi sono i *piyyuṭim* che si trovano in altri libri di rito yemenita conservati nella biblioteca del British Museum ⁶². Sempre a Londra, nella Montefiore Library conservata nel Jews' College, è degno di nota un *mahzor* del rito di Montpellier che nella seconda metà del secolo scorso apparteneva a S.D. Luzzatto ⁶³.

Non è stato possibile rintracciare un *mahzor* di Sana'a (Yemen) con punteggiatura sopralineare, dei secoli XVI-XVII, il quale conteneva 55 poesie di Yehudah ha-Lewi; questo manoscritto fu presentato nel periodico "Hebräische Bibliographie" del 1873 ⁶⁴.

Nella Biblioteca Reale di Berlino si trovava, alla fine del secolo scorso, un manoscritto ⁶⁵, copiato nello Yemen nella seconda metà del secolo XVII, il quale conteneva una serie di inni, in arabo e in ebraico, che facevano parte del *Diwan* di Yehudah ha-Lewi e di quello di Yehudah al-Ḥarizi. Inni di Yehudah ha-Lewi e di altri poeti si trovano pure in un altro libro di preghiere di rito yemenita, dell'inizio del secolo XVI, sempre con vocalizzazione sopralineare ⁶⁶. Una raccolta di enigmi e di proverbi, parte in arabo e parte in ebraico, si trova in un manoscritto miscelaneo copiato nel secolo XVII con scrittura definita, nel catalogo, genericamente orientale ⁶⁷.

Nella Biblioteca Palatina di Parma, in un manoscritto copiato nel 1481, contenente il rituale per *Yom kippur*, si trova una decina di inni di Yehudah ha-Lewi inseriti in un raccolta che comprende ben 194 *piyyuṭim* di vari autori ⁶⁸.

Nella Biblioteca Statale Lenin di Mosca si trova un *maḥzor* copiato a Bercellona nel 1265 che contiene 45 poesie di Yehudah ha-Lewi ⁶⁹ .

La *genizah* del Cairo ci ha restituito una trentina di poesie finora sconosciute oltre a testi, criticamente più attendibili, di altre poesie già note ⁷⁰ . Alcune di queste poesie sono addirittura autografe ⁷¹ .

Nel passaggio dalla trasmissione manoscritta a quella a stampa si accentuò la separazione fra la tradizione della poesia religiosa e quella della poesia profana. Questi due diversi modi di trasmissione, uno per gli inni religiosi e uno per le poesie profane, probabilmente si erano già affermati quando il poeta era ancora vivente; alla poesia liturgica, infatti, l'inserimento nei *maḥzorim* garantì una tradizione quasi sicura e continua. Questa tradizione si consolidò quando i *maḥzorim* furono stampati, in quanto il procedimento tipografico normalizzò e fissò in modo stabile e uguale, anche per le comunità geografiche più distanti fra di loro, un determinato testo che finì per diventare quello ufficiale.

Ma la tipografia, se da un lato favorì la conservazione di determinati *piyyuṭim*, quelli appunto stampati, dall'altro decretò l'esclusione, e quindi la non trasmissione, di quei *piyyuṭim* non inseriti nel libro a stampa. Nel medioevo, quando comunità ebraiche o gruppi religiosi o un funzionario della sinagoga o anche un singolo membro volevano adottare un inno religioso, l'inserimento dei *piyyuṭim* nella struttura del *maḥzor* era libero ed era affidato all'iniziativa e alla preparazione culturale della persona preposta a tale compito. Nella stessa comunità potevano quindi circolare *maḥzorim* uguali nella struttura ma diversi per la scelta dei *piyyuṭim*. Su scala più vasta questo fenomeno si ripeteva per i *maḥzorim* di comunità che adottavano lo stesso rito.

La pubblicazione a stampa, imponendo un testo ufficiale uguale per tutti, economicamente meno costoso di quello manoscritto, e quindi alla portata di più membri della comunità, limitò gradualmente la libera iniziativa nella scelta dei *piyyuṭim*. Via via che si affermava, nei secoli XVI e XVII, il libro a stampa, decadeva il libro manoscritto, che spesso era il risultato di un lavoro personale più originale, più libero e più meditato. Quindi il libro manoscritto cessò di essere un libro utile alla comunità e diventò materiale utile per gli eruditi e per i collezionisti.

La limitazione della scelta dei *piyyuṭim*, la preferenza accordata a certe poesie, l'esclusione di altre, furono dovute essenzialmente all'introduzione della stampa. Infatti in quei paesi dove la tipografia fu introdotta molto tardi, o in quei paesi in cui le comunità ebraiche al libro stampato continuarono a preferire il libro manoscritto, la scelta, libera e ampia, dei *piyyuṭim* continuò fino alla seconda metà del secolo scorso. E' questo il caso, ad esempio, delle comunità ebraiche dello Yemen e dell'Africa settentrionale, i cui *maḥzorim* furono stampati solo nella seconda metà del secolo scorso.

I *piyyuṭim* di Yehudah ha-Lewi subirono questo duplice processo: limitazione e standardizzazione per quelli inseriti nei libri a stampa, scelta libera e

ampia per quelli che continuarono ad essere inseriti nei libri manoscritti.

Diversa e più semplice fu invece la sorte della poesia profana: essa fu ignorata e fu oggetto di interesse solo da parte di quei rarissimi eruditi che si assunsero il compito di raccoglierla, di ricopiarla in limitatissimi esemplari e di trasmetterla affinché essa non andasse completamente perduta. Dall'elenco dei manoscritti del *Diwan* risulta che essi sono quasi tutti di origine orientale (Africa settentrionale, Vicino Oriente, Turchia) segno evidente che gli ebrei di queste regioni nutrivano più interesse per la poesia dei loro correligionari europei molto sensibili, invece, alle questioni giuridiche e più immersi, forse, nelle problematiche dell'ambiente non ebraico. Più che raccolte complete, sembra che in occidente si siano diffuse antologie, di contenuto prevalentemente religioso, come quella elencata al n° 6.

La poesia profana di Yehudah ha-Lewi era quasi sempre mossa, come si è visto, da motivi occasionali e contingenti, per cui, una volta scomparse queste occasioni, sembrò venir meno anche l'opportunità di trasmettere questi componimenti poetici. La loro perfezione formale e la nobiltà del loro contenuto non erano, forse, ritenuti motivi sufficientemente validi per la loro conservazione. La poesia profana, raccolta e trasmessa per sette secoli da qualche appassionato erudito, fu riscoperta, come si vedrà tra poco, solo nella seconda metà del secolo scorso.

Seguire l'inserimento dei *piyyuṭim* nella pubblicazione a stampa dei *mahzorim* richiederebbe un lavoro accurato e molto lungo. Ci si limita, pertanto, a segnalare alcune edizioni di un noto *piyyuṭ* e a elencare i riti più ricchi di tali inni. Il *piyyuṭ Adon hasdeka* per il sabato di *Purim*, del genere letterario *Mi kamoka*, fu inserito in un incunabulo stampato intorno al 1480. Fu stampato a Mantova fra il 1557 e il 1559, poi a Venezia nel 1586; sempre a Venezia, nel 1609, fu stampata con lettere ebraiche una traduzione italiana fatta da Samuel Castelnovo. Il testo ebraico, accompagnato dalla traduzione latina, spagnola e tedesca, fu stampato ad Amsterdam nel 1700. Una traduzione araba fu stampata, insieme al testo ebraico, ad Alessandria (Egitto) nel 1879, a Bagdad nel 1887 e ad Aleppo nel 1897⁷².

Numerosi *piyyuṭim* furono stampati nei *mahzorim* dei seguenti riti: Algeri (Amsterdam 1685), Aragona (Salonico 1529, 1804), Carpentras (Amsterdam 1759-62), Catalogna (Salonico 1526), Orano, Romania (Costantinopoli 1520, Venezia 1526), Tlemcen (Livorno 1842), Tripoli (Venezia 1648, 1711), Tunisi (Livorno 1844, 1878) Yemen (Gerusalemme 1894-98)⁷³.

La poesia religiosa e soprattutto quella profana di Yehudah ha-Lewi furono scoperte a partire dalla metà del secolo scorso, quando gli aderenti alla *Wissenschaft des Judentums* iniziarono lo studio sistematico della letteratura ebraica medievale tentando di applicare ad essa i metodi che venivano adottati nel campo della filologia classica⁷⁴. Il pioniere in questo campo fu S.D. Luzzatto, professore di grammatica ebraica e aramaica, esegesi biblica e storia della teologia

dogmatica e morale nel collegio rabbinico di Padova dal 1829 al 1865 ⁷⁵. Egli, come si è già riferito, fece acquistare a Tunisi nel 1839 un manoscritto del *Diwan* e l'anno successivo pubblicò a Praga una raccolta di 22 epitalami, 44 canti d'amore per Sion e due epistole in prosa rimata sullo stesso tema ⁷⁶. Incoraggiato e finanziato dalla società *Meqiše nirdamim* (Svegliatori dei dormienti), fondata con lo scopo di pubblicare le opere inedite della letteratura ebraica, Luzzatto si decise a pubblicare il *Diwan* di Yehudah ha-Lewi. A Lyck nel 1864 pubblicò il primo fascicolo comprendente 86 poesie di argomento vario. A Przemyśl nel 1881 E. Gräber, amico ed editore di opere di Luzzatto, curò la pubblicazione di un'antologia di poesie ebraiche medievali dal titolo *Tal orot* (Rugiada splendente); vi figurano 13 poesie di Yehudah ha-Lewi edite sulla base dell'esemplare del *maḥzor Wiṭry* posseduto da Yosef Almanzi e sulla base di un esemplare del *maḥzor Wahoran* (Orano) posseduto dallo stesso Luzzatto ⁷⁷.

Queste edizioni, che proponevano per la prima volta davanti agli occhi dei dotti ebrei raffinate testimonianze poetiche del loro passato, suscitavano molto interesse, svegliarono la curiosità delle persone di cultura e provocarono una serie di pubblicazioni e di traduzioni del *Diwan* di Yehudah ha-Lewi e di altri autori ebrei medievali. Si cercarono con passione i manoscritti del *Diwan* e i più antichi manoscritti dei *maḥzorim* particolarmente ricchi di *piyyuṭim*. L. Zunz, uno dei promotori e dei membri più attivi della *Wissenschaft des Judentums*, illustrò in modo magistrale l'evoluzione della poesia sinagogale e la formazione dei riti. Inni liturgici di Yehudah ha-Lewi furono pubblicati sulle riviste ebraiche dell'Europa centro-orientale ("*Kerem ḥemed*", "*Bikkure ha-'ittim*", "*Oṣar nehmad*", "*Literaturblatt des Orients*") e in volumi espressamente dedicati alla poesia ebraica medievale ⁷⁸.

A. Harkavy, conservatore dei manoscritti arabi ed ebraici della Imperiale Biblioteca Statale di Pietroburgo, pubblicò a Varsavia nel 1893-95 una raccolta in due volumi delle poesie di Yehudah ha-Lewi servendosi delle edizioni precedenti e di un manoscritto conservato nella biblioteca in cui prestava servizio. S. Philipp pubblicò a Lemberg nel 1898 un'altra raccolta di poesie basata soprattutto sull'edizione del *Diwan* curata da S.D.Luzzatto. Verso la fine del secolo scorso la già ricordata società *Meqiše nirdamim* affidò a H.Brody (1868-1942), destinato a diventare uno dei maggiori studiosi e editori delle poesie ebraiche medievale, il compito di preparare la *editio princeps* completa di tutta l'opera poetica di Yehudah ha-Lewi. In quattro volumi, editi a fascicoli a Berlino fra il 1894 e il 1930, Brody pubblicò 735 componimenti poetici e 7 lettere in prosa rimata, servendosi di tutte le fonti, manoscritte e a stampa, allora reperibili. I primi due volumi, che contengono la poesia profana, furono accuratamente annotati; mentre gli ultimi due, che contengono la poesia religiosa, sono purtroppo privi di note. Contemporaneamente Brody curò, insieme a K. Albrecht, un'antologia della poesia ebraica medievale (*Sha'ar ha-šir*) che comparve in due edizioni: la prima con commento e con note in tedesco ⁷⁹; la seconda con com-

mento e con note in inglese ⁸⁰. Nel 1922 Brody curò insieme a M. Wiener una nuova antologia (*Mivhar ha-širah ha-‘ivrit...*, Leipzig 1922¹, 1023², pp. 153-189). Quasi nello stesso tempo apparve a Filadelfia nel 1921 un'altra antologia, in due volumi, con testo ebraico e traduzione inglese a cura di B. Halper: *Post-Biblical Hebrew Literatur* (pp.78-86 della parte ebraica, pp. 106-114 della traduzione). Sempre nella stessa città apparve pochi anni dopo, nel 1924, la traduzione inglese, con il testo ebraico a lato, di un'ampia scelta di poesie (80) destinata a diventare classica: *Maḥberet me-šire v. Yehudah ha-Lewi, Selected Poems of Yehudah Halevi Translated into English by Nina SALAMAN, Chiefly from the Critical Text edited by H. Brody* ⁸¹. Una nuova edizione completa del *Diwan*, divisa per argomenti in 10 sezioni, fu pubblicata a Tel Aviv nel 1944-46 a cura di I. Zemora; la seconda edizione apparve sempre a Tel Aviv nel 1948-50; la terza apparve, sempre nella stessa città, nel 1955. La prima edizione di un'antologia del *Canzoniere* di Yehudah ha-Lewi, inserita in una collana economica, curata da J. Schirmann, il maggior studioso di poesia ebraica medievale, fu pubblicata a Tel Aviv nel 1950. Lo stesso Schirmann inserì 63 poesie di Yehudah ha-Lewi nella sua ormai classica antologia *Ha-širah ha-‘ivrit be-Sefarad u-ve-Provans* ⁸². Sempre a Schirmann si deve la pubblicazione di 15 poesie inedite scoperte fra i frammenti della *genizah* ⁸³. Altri componimenti inediti furono pubblicati da vari studiosi ⁸⁴. Dopo l'*editio magna* dei *Canzonieri* di Shemuel ha-Nagid e di Shelomoh ibn Gabirol, l'infaticabile D. Yarden sta preparando, basandosi sulle fonti inedite e su quelle edite, una nuova edizione completa del *Diwan* di cui finora sono apparsi i primi due volumi che comprendono 260 poesie religiose ⁸⁵.

Attualmente, è difficile pensare a nuove scoperte in grado di modificare la composizione del *Diwan*. Scoperte interessanti o di portata limitata potranno venire soltanto dall'esame dei frammenti della *genizah*. Ma, se diventeranno accessibili i manoscritti ebraici conservati nelle biblioteche della Russia, non è da escludere che la nostra conoscenza della tradizione del *Canzoniere* possa essere ulteriormente migliorata ⁸⁶.

¹) G. Tamani, *Repertorio delle biblioteche e dei cataloghi dei manoscritti ebraici esistenti in Italia*, "Annali di Ca' Foscari", XII³, s. orientale 4, 1973, p. 5.

²) C. Sirat, M. Beit-Arié (a cura di), *Manuscrits médiévaux en caractères hébraïques portant des indications de date (jusqu'à 1540)*, tome I (Bibliothèques de France et d'Israël. Manuscrits de grand format), Paris (Editions du C.N.R.S.) Jerusalem (The Israel Academy of Sciences and Humanities), 1972, 2 voll.; tome II (Bibliothèques de France et d'Israël. Manuscrits de petit format jusqu'à 1470), Paris Jerusalem 1979, 2 voll.

³) B. Narkiss, G. Sed-Rajna (a cura di), *Index of Jewish Art. Iconographical Index of Hebrew Illuminated Manuscripts*, 2 voll., Jerusalem (The Israel Academy of Sciences and Humanities) Paris (Institut de Recherche et d'Histoire des Textes), 1976-78 (K.G. Saur, München, New York, London, Paris, 1981).

⁴) G. Tamani, *Note per la storia del libro ebraico nel medioevo*, "Henoch" 2³, 1980, p. 307-324.

⁵) M. Beit-Arié, *Hebrew Codicology. Tentative Typology of Technical Practices Employed in Hebrew Dated Medieval Manuscripts*. Jerusalem, The Israel Academy of Sciences and Humanities, 1981².

⁶) D'A. S. Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Editrice Antenore, 1978², p. 22.

⁷) Fra le edizioni curate con metodo scientifico che tengono conto della problematica della trasmissione testuale se ne segnalano due: quella del *Sefer yeširah*, opera che si presenta come il risultato di successive stratificazioni e manipolazioni non sempre facilmente identificabili e che, perciò, offre una tradizione esemplare e molto interessante (I. Gruenwald, *A Preliminary Critical Edition of Sefer yezira*, "Israel Oriental Studies", 1, 1971, p. 132-177); e quella, recentissima, del *Sefer tagmule ha-nefesh* di Hillel ben Shemuel da Verona curata da J. Sermoneta (Publications of the Israel Academy of Sciences and Humanities, Section of Humanities, Jerusalem 1981); l'editore, infatti, formatosi alla scuola di B. Nardi, appare ben conscio della precarietà del metodo usato dagli ebraisti del secolo scorso se scrive (p. VII), riferendosi alla prima edizione (Lyck 1874): "The work demonstrates that modern Jewish research and the use of textual criticism were at their beginnings, and its deficiencies have prompted my effort to prepare a critical and corrected edition".

⁸) S. D. Goitein, *Ebrei e arabi nella storia* (trad. dall'originale inglese, New York 1974³), Roma, Società editoriale Jouvence, 1980, p. 182.

⁹) Si tratta del ms. Schocken (Gerusalemme, Schocken Library) che sarà illustrato fra poco nell'elenco dei manoscritti, al n. 11.

¹⁰) Solomon Ibn Gabirol, *Secular Poems*. Ed. by H. Brody, J. Schirmann, J. Ben-David, Jerusalem, The Schocken Institute for Jewish Research of the Jewish Theological Seminary of America, 1974; sulla recente e completa edizione del *Canzoniere* in quattro volumi e su un'altrettanto recente antologia (testo ebraico con traduzione spagnola) curata da E. Romero cfr. la presentazione di Tamani in "Henoch" 3¹, 1981, p. 126-128. Si veda ancora Tamani, *La tradizione del Canzoniere di Shelomoh ibn Gabirol*, in *Testimonia antiquitatis*. Miscellanea di studi in onore di G. Billanovich, in corso di stampa.

¹¹) M. H. Schmelzer, *On the Fate of the Unique Manuscript of Isaac ibn Ezra's Diwan*, in A.A. Chiel (ed.), *Perspectives on Jews and Judaism*. Essays in Honor of Wolfe Kelman, New York, The Rabbinical Assembly, 1978, pp. 309-312. Isaac Ben Abraham ibn Ezra, *Shirim*. Ed. on the Basis of Manuscripts, with an Introduction and Notes by M. H. Schmelzer, New York 1981.

¹²) Moshe Ben Ya'aqov Ibn Ezra, *Kitāb al-Muḥādara wal-Mudhākara. Liber discussionis et commemorationis (Poetica Hebraica)*. Edidit et versione Hebraica notisque instruxit A.S. Halkin. Hierosolymis, Sumptibus Societatis Mekize Nirdamim, 1975, p. 78.

¹³) J. Schirmann, *Efoh nolad Yehudah ha-Lewi?*, "Tarbiz" 10, 1938, p. 237-239. Per la biografia del poeta cfr. Schirmann, *Ḥayye Yehudah ha Lewi*, "Tarbiz" 9, 1937, p. 35-54, 219-240, 284-305. J. M. Millás Vallicrosa, *Yehudā ha-Levi como poeta y apologista*, Madrid Barcelona, 1947. Goitein, *Ha-parašah ha-aḥaronah ba-ḥayye r. Yehudah ha-Lewi la-or kitve ha-genizah*, "Tarbiz" 24, 1954-55, p. 134-139, 468; *The Biography of R. Judah Ha-Levi in the Light of the Cairo Genizah Documents*, "Proceedings of the American Academy for Jewish Research" 28, 1959, p. 41-56. Schirmann, *Ha-šelemot le "Ḥayye Yehudah ha-Lewi"*, in Schirmann, *Le-toledot ha-širah we-hadrammah ha-ivrit*, I, Yerušalayim, Mossad Bialik, 1979, p. 319-341.

¹⁴) Yehudah Ha-Lewi, *Diwan*, edito da H. Brody, I, Berlin 1894, p. 189-190; n. 84 p. 120, traduzione italiana dei versi 5-10 in *Canzoniere sacro di Giuda Levita tradotto dall'ebraico ed illustrato da S. Benedetti*, Pisa 1871, p. XX.

¹⁵) Si veda la poesia intitolata *Ben Yehude Sivilia* nel *Diwan* ed. Brody, I, n. 88 p. 127-128. Traduzione inglese: D. Goldstein, *The Jewish Poets of Spain (900-1250)*. Translated with an Introduction and Notes, Harmondsworth, Penguin Books, 1971, p. 148-149.

¹⁶) *Diwan* ed. Brody, II, n. 14 p. 100. Una parziale traduzione inglese fu pubblicata da M. Friedländer s.v. *Alfasi, Isaac ben Jacob, Jewish Encyclopedia*, 1, London New York, 1901, p. 375-377; per la traduzione completa: cfr. S.W. Baron, *A Social and Religious History of the Jews*, 6, New York 1971, p. 84.

¹⁷) Si vedano le poesie inserite nel *Diwan* ed. Brody, I, n. 84 p. 120, n. 129 p. 189-190.

¹⁸) Yosef ibn Megas fu il successore di Alfasi nella cattedra di Lucena. A suo nome Yehudah ha-Lewi scrisse una lettera ai talmudisti di Narbona, cfr. *Diwan* ed. Brody, I, n. 4 p. 217-218, per le poesie a lui dedicate cfr. *ibid.*: n. 62 p. 87-88, n. 95 p. 141-142, n. 14 p. 173-174, n. 130 p. 191-192.

¹⁹) Si veda la lettera inviata a Dawid ben Yosef di Narbona nel *Diwan* ed. Brody, I, n. 7 p. 224-225.

²⁰) *Diwan* ed. Brody, I, n. 102 p. 157-158. H.P. Salomon, *Yehudah Halevi and his 'Cid'*, "The American Sephardi", 9, 1978, p. 23-46.

²¹) *Diwan* ed. Brody, I, n. 13 p. 14-15; II, n. 11 p. 92, n. 12 p. 93-99.

²²) Yosef ibn Šaddiq, dal 1138 *dayyan* di Cordova, deve la sua fama a un trattato di filosofia religiosa composto in arabo e in seguito tradotto in ebraico col titolo *Olam qatan*. Nel *Diwan* di Yehudah ha-Lewi furono inserite due poesie di Yosef ibn Šaddiq: I, n. 49 p. 65-67; II, n. 112 p. 321-322; nel primo componimento Yosef ibn Šaddiq invita Yehudah ha-Lewi, intenzionato a recarsi in Palestina, a fermarsi a Cordova; la relativa risposta del poeta si trova nel *Diwan* ed. Brody, I, n. 10 p. 12.

²³) Si veda, ad esempio, la lettera inviata da un amico che tentava di convincerlo a non intraprendere un simile viaggio: *Diwan* ed. Brody, II, n. 6 p. 164-166; traduzione italiana nel *Canzoniere* a cura di De Benedetti, n. 86 p. 177-181. Nelle sue poesie Yehudah ha-Lewi immaginò la Palestina come una terra incolta, deserta, abbandonata, piena di ruderi e di animali ripugnanti, cfr. *Diwan*, II, n. 8 p. 167-168; *Canzoniere* a cura di De Benedetti, n. 81 p. 158-160.

²⁴) *Diwan* ed. Brody, I, n. 11 p. 13; il poeta compose un canto funebre per la morte dell'amico: *Diwan*, II, n. 16 p. 105-107.

²⁵) Da diversi anni Yehudah ha-Lewi era in rapporto epistolare con Ḥalfon ben Netanel ha-Lewi; le sue lettere autografe, in lingua araba scritta con caratteri ebraici, furono pubblicate da Goitein, *Otografim miyyado šel r. Yehudah ha-Lewi*, "Tarbiz" 25, 1955-56, p. 393-412; *Otografhadaš miyyado šel r. Yehudah ha-Lewi*, "Tesoro de los judios sefardies" 8, 1965, p. 7-10. Si veda anche la lettera che un certo Yišāq ben Baruk inviò, probabilmente il 10-VII-1138, da Almeria a Tlemcen dove si trovava Ḥalfon ben Netanel ha-Lewi; Goitein, *R. Yehudah ha-Lewi be-Sefarad la-or kitve ha-genizah*, "Tarbiz" 24, 1954-55, p. 134-138; in un'altra lettera si accenna a una somma versata dal commerciante a favore del poeta, cfr. ancora Goitein, *Letters of Medieval Jewish Traders*. Translated from the Arabic with Introduction and Notes, Princeton University Press 1973, p. 259-261 n. 59.

²⁶) Goitein, *Ha-parašah ha-aḥaronah ba-ḥayye r. Yehudah ha-Lewi la-or kitve ha-genizah*, "Tarbiz" 24, 1954-55, p. 21-47; dalle lettere dell'archivio di Ḥalfon ben Netanel ha-Lewi, nelle quali il commerciante veniva informato delle tappe del viaggio del poeta, è stato possibile ricostruire anche nei minimi dettagli l'ultima fase della vita di Yehudah ha-Lewi. Il giorno esatto del suo arrivo nel porto di Alessandria lo si è trovato in una lettera inviata al commerciante.

²⁷) Ha fatto pensare a un passaggio o a un arrivo del poeta a Tiro una sua poesia indirizzata a un amico (Ibn Ḥasin?) residente in questa città, cfr. *Diwan* ed. Brody, I, n. 68 p. 95-97.

²⁸) La lettera, con la notizia del viaggio e della morte di Yehudah ha-Lewi, è stata recentemente pubblicata da Goitein, *Ha-im higgia' r. Yehudah ha-Lewi el ḥof Ereš Yišrael?*, "Tarbiz" 46, 1977, p. 245-250. Questa lettera smentisce quanto era stato scritto in precedenza dallo stesso studioso, cioè che Yehudah ha-Lewi sarebbe morto nel febbraio del 1141 prima di mettersi in viaggio per Ereš Yišrael. Secondo Goitein, che si basa su un passo della lettera in cui è nominato il vento che è stato favorevole al viaggio (p. 248), Yehudah ha-Lewi avrebbe composto proprio in quei giorni le seguenti due poesie dedicate al vento d'occidente, le quali sono quindi da considerarsi fra le ultime composte dal poeta, cfr. *Diwan* ed. Brody, II, n° 12 p. 171-172; *Canzoniere* a cura di De Benedetti, n. 96 p. 197-198; *Giuda Levita. Poesie scelte*. A cura di A. Sorani, Reggio Emilia 1913, n. 22 p. 26-27; S. Avisar, *Tremila anni di letteratura ebraica*, Roma, B. Carucci Editore, 1980, p. 443. *Diwan* ed. Brody, II, n. 9 p. 168; *Canzoniere* a cura di De Benedetti, n. 91 p. 190-191.

²⁹) Questo racconto fu trasmesso da Gedalyah Ibn Yaḥyah, *Shalselet ha-qabbalah*, Venezia 1587, f. 40b. Una nuova traduzione italiana della *Sionide* è stata recentemente pubblicata da Avisar, *Tremila anni....*, p. 438-440.

³⁰) Questi dati sono desunti dalla *editio princeps* curata da Brody e pubblicata a Berlino in 4 voll. fra il 1894 e il 1930; essa è stata ristampata anastaticamente nel 1971 (Farnborough, Gregg International Publishers Ltd) con introduzione, indici dei voll. 3-4, indice generale del 4 voll. a cura di A.M. Habermann; alle 316 poesie religiose, contenute nei voll. 3-4, e alle 426 poesie profane, contenute nei voll. 1-2, Habermann ha aggiunto, nelle p. 21-23 dell'appendice al 4 vol., un elenco di 54 poesie inedite pubblicate dopo il 1930. Per lo studio dell'opera poetica di Yehudah ha-Lewi sarebbe stata di grande utilità la ristampa anastatica di queste poesie in appendice al 4 vol. Infatti, di queste 54 poesie una quarantina sono state pubblicate in vari periodici o in quotidiani, mentre 15 sono state edite tutte insieme da Schirmann, *Shirim hadašim min ha-genizah*, Yerušalayim 1965, p. 234-256; alle pp. 235-236 il curatore ha inserito un elenco di 31 poesie edite fra il 1938 e il 1965. Il primo elenco fu pubblicato da Luzzato sulla base di un indice alfabetico allegato al manoscritto del *Canzoniere* da lui posseduto (Neubauer 1971), sulla base di altri manoscritti e sulla base di *maḥzorim* manoscritti e stampati; esso comprende 827 componimenti, di cui due in lingua araba e 139 mancanti nel manoscritto prima segnalato, cfr. *Divan des Jehuda ha-Levi aus einer Handschrift hrsg. mit Vorrede und Anmerkungen* v. S. D. Luzzatto, *erstes Heft*, Lyck 1864, p. 8-16.

³¹) Luzzatto, *Epistolario italiano-francese-latino*, 2, Padova 1890, p. 602.

³²) *Diwan* ed. Brody, II, n. 9-17 p. 168-179; parziale traduzione italiana in Avisar, *Tremila anni...*, p. 441-443.

³³) *Diwan* ed. Brody, II, n. 18-22 p. 180-183; parziale traduzione italiana nel *Canzoniere* a cura di De Benedetti, p. 202-207.

³⁴) *Diwan* ed. Brody, I, n. 2 p. 2-3, n. 8 p. 10-11, n. 36 p. 44-45, n. 67 p. 93-94, n. 70 p. 99-102, n. 80 p. 116, n. 117 p. 175-176, n. 1 p. 207-210 (lettera); II, n. 36 p. 262, n. 59 p. 287-288.

³⁵) *Diwan* ed. Brody, I, n. 78 p. 112-115, n. 3 p. 214-216 (lettera).

³⁶) *Diwan* ed. Brody, I, n. 17 p. 23-24, n. 25 p. 73-74.

³⁷) *Diwan* ed. Brody, I, n. 1-138 p. 1-204: *šire yedidot we-šire ha-kavod*; II, n. 1-43 p. 69-151: *qol bokim: qinot we-hešpedim*.

³⁸) *Diwan* ed. Brody, I, n. 94 p. 137-141.

³⁹) *Diwan* ed. Brody, I, n. 60 p. 82-85; *Canzoniere* a cura di De Benedetti, p. 28-29; A. Belli, *Storia della letteratura ebraica biblica e postbiblica*, Milano, Accademia, 1961, p. 302-303; Avisar, *Tremila anni...*, p. 434-435.

⁴⁰) Luzzatto, *Epistolario...*, p. 601-602; *Canzoniere* a cura di De Benedetti, p. XXV-XXVI; su tutta la questione cfr. Schirmann, *The Ephebe in Medieval Hebrew Poetry*, "Sefarad" 15, 1955, p. 55-68.

⁴¹) *Diwan* ed. Brody, II, n. 53 p. 53-55; Avisar, *Tremila anni...*, p. 436-437. *Diwan* ed. Brody, II, n. 16 p. 19; *Poesie scelte* a cura di Sorani, n. 15 p. 22. *Diwan* ed. Brody, II, n. 25 p. 29; *Poesie scelte* a cura di Sorani, n. 14 p. 22. *Diwan* ed. Brody, II, n. 48 p. 47-48; *Poesie scelte* a cura di Sorani, n. 13 p. 21-22.

⁴²) *Diwan* ed. Brody, II, n. 1-49 p. 191-211.

⁴³) *Diwan* ed. Brody, II, n. 22 p. 237-242; *Canzoniere* a cura di De Benedetti, n. 60 p. 113-126.

⁴⁴) *Diwan* ed. Brody, II, n. 1-23 p. 155-187; *Canzoniere* a cura di De Benedetti, n. 83 p. 161-171, n. 82 p. 160-161, n. 81 p. 159-160; *Poesie scelte* a cura di Sorani, n. 38 p. 31-34, n. 19 p. 24, n. 20 p. 25; Avisar *Tremila anni...*, p. 438-441. Sulle traduzioni della *Sionide* cfr. Schirmann, *Targume 'Šiyyon ha-lo tišali' le- Yehudah ha-Lewi*, "Kirjath sepher" 15, 1938-39 p. 360-367.

⁴⁵) Luzzatto, *Epistolario...*, p. 619.

⁴⁶) Cfr. la nota ³⁴. Aharon ben Šiyyon accolse il poeta con grande ospitalità per tre mesi; sei sue poesie sono state pubblicate da A. Scheiber, *Unbekannte Gedichte von Aron Ibn al-Ammani, dem Freunde Jehuda Hallevis*, "Sefarad" 27, 1967, p. 269-281. La lettera in prosa rimata inviatagli da Yehudah ha-Lewi di passaggio a Damietta (*Diwan* ed. Brody, I, n. 3 p. 214-216) è stata tradotta in inglese da F. Kobler (ed.), *Letters of Jewish through the Ages*, 1, London 1953, p. 152-153. Il riferimento alla raccolta delle sue poesie da parte di Aharon ben Šiyyon si trova in una lettera spedita da un notevole di Alessandria ritrovata nella *genizah* e pubblicata da Goitein, *Miktav el r. Yehudah ha-*

Lewi 'al ašifat širaw we-ha-biqqoret še-nimtaḥah 'alehem, “Tarbiz” 28, 1958-59, p. 343-361. Cfr. anche J. Yahalom, *Shirah wa-ḥevrah be-Miṣrayim. Behinaten 'al-pe ha-yaḥas la-širat ha-ḥol šel r. Yehudah ha-Lewi*, “Zion” 45, 1980, p. 286-298. S. Katz, *'Al 'qosim kesuḥim' [Diwan ed. Brody, I, n. 80 p. 116], be-šir šel r. Yehudah ha-Lewi*, “Sinai” 88, 1981, p. 132-137. Y. Ratzaby, *Hearot le-biqqoro šel r. Yehudah ha-Lewi be-Aleksandriah*, “Sinai” 88, 1981, p. 271-273.

⁴⁷) L'accenno a Hiyya al-Ma'arabi e alla sua raccolta si trova nella prefazione che Yešua' ben Eliyyah ha-Lewi ha preposto alla propria raccolta del *Diwan*, cfr. la nota ⁵¹.

⁴⁸) N. Allony, *Shaloš rešimot sefarim 'attiqot*, “Kirjath sepher” 36, 1960-61, p. 398-402.

⁴⁹) La traduzione inglese del passo in questione è stata fatta da Goitein, *A Mediterranean Society*, 2 (*The Community*), Berkeley Los Angeles London, University of California Press, 1971, p. 221.

⁵⁰) Il riferimento a questi due raccoglitori si trova nella prefazione di Yešua' ben Eliyyah ha-Lewi, per il quale cfr. la nota successiva.

⁵²) Questa prefazione, dalla quale si ricavano preziose notizie sulle prime raccolte delle poesie di Yehudah ha-Lewi, fu trascritta da Luzzatto e pubblicata, con la traduzione tedesca, da A. Geiger, *Divan des Castiliers Abu'l-Hassan Juda ha-Levi*, Breslau 1851, p. 168-170. Il testo incompleto di questa prefazione si trova anche in un altro manoscritto, cfr. M. Steinschneider, *Verzeichniss der hebräischen Handschriften in der königlichen Bibliothek zu Berlin*, 2, Berlin 1897, n. 186² (manoscritto di origine yemenita); sette righe furono pubblicate da A. Neubauer in “Hebräische Bibliographie” 21, 1881-82, p. 117.

⁵²) Mi auguro che tale elenco sia pubblicato, insieme alla bibliografia completa di Yehudah ha-Lewi, da D. Yarden nella sua *editio magna* del *Diwan*.

⁵³) A. Freimann, *Union Catalog of Hebrew Manuscripts and their Location*, 1 (*Index* by M. H. Schmelzer), New York, American Academy for Jewish Research, 1973, p. 154 s.v. *Judah ha-Levi (ben Samuel)*, n. 1663 per il *Diwan* e in particolare le schede n. 7510, 7519, 7540 per *širim u-piyyuṭim*. D.S. Sassoon, *Ohel Dawid. Descriptive Catalogue of the Hebrew and Samaritan Manuscripts in the Sassoon Library*, 2, Oxford 1935, p. 62-63. J. Leveen, *Introduction, Indexes, Brief Descriptions and Accessions and Addenda and Corrigenda [part IV of G. Margoliouth, Catalogue of the Hebrew and Samaritan Mss. in the British Museum]*, London 1935, coll. 40-41 s.v. *Judah b. Samuel hal-Levi*.

⁵⁴) Neubauer, *Catalogue....*, col. 951 s.v. *Yehudah (b. Samuel) hal-Levi*.

⁵⁵) Brody, *Qontres ha-piyyuṭim....*, Berlin 1894. Margoliouth, *Catalogue....*, 2, London 1905, n. 655 p. 273-274.

⁵⁶) Margoliouth, *Catalogue....*, n. 693 p. 347-353.

⁵⁷) *Ibid.*, n. 695 p. 354-355.

⁵⁸) *Ibid.*, n. 706 p. 388-390.

⁵⁹) *Ibid.*, n. 707 p. 390-395.

⁶⁰) *Ibid.*, n. 709 p. 395-396.

⁶¹) *Ibid.*, n. 711 p. 396-402.

⁶²) *Ibid.*, n. 712-723 p. 402-450.

⁶³) Hirschfeld, *Catalogue....*, n. 203 p. 58-62.

⁶⁴) Steinschneider (*mit Notiz von L. Zunz*), *Handschriften aus Jemen*, 1. *Ein Ritual aus Sana'a mit assyrischer Punctuation*, “Hebräische Bibliographie” 13, 1873 p. 58-59.

⁶⁵) Steinschneider, *Verzeichniss der hebräischen Handschriften in der königlichen Bibliothek zu Berlin*, 2, Berlin 1897, p. 25-27 n. 182.

⁶⁶) *Ibid.*, 1, Berlin 1878, p. 69-71 n. 103, appendice n. III p. 117-130; si veda, in particolare, l'indice degli autori a p. 130.

⁶⁷) *Ibid.*, 1, Berlin 1878, p. 79 n. 108.

⁶⁸) G.B. De Rossi, *Manuscripti codices hebraici ejus bibliothecae....*, 3, Parmae 1803, n. 1377 (= ms. parmense 1929); alcuni *piyyuṭim* furono pubblicati da Luzzatto, *Naḥalat Shadal*, “Ozar Tob” (sezione ebraica del “Magazin für die Wissenschaft des Judenthums”), 7, 1884-85, p. 7-10; un elenco di *piyyuṭim*, trascritto da Zunz, fu pubblicato a cura di A. Freimann in “Zeitschrift für hebräische Bi-

bliographie” 19, 1916, p. 138-139. Questo interessante manoscritto è stato riprodotto in facsimile nel 1973 dalla Makor Publishing Ltd di Gerusalemme con una introduzione, irreperibile, di D.S. Löwinger e di J. Yahalom e con indici, pure irreperibili, di H. Hazan; nel frontespizio della ristampa si legge: “*Sefardi Maḥzor for Yom Kippur from the Year 1481... containing more than one Hundred and fifty piyyuṭim, amongst them hitherto unknown works, by the foremost Hebrew poets of Spain*”.

⁶⁹) A. I. Katsh, *Poems from the Barcelona Maḥzor of the 13th Century*, in A. A. Neuman, S. Zeitlin (ed.), *The Seventy-Fifth Anniversary Volume of the Jewish Quarterly Review*, Philadelphia, The JQR, 1967, p. 347-359.

⁷⁰) Schirmann, *Shirim ḥadašim min ha-genizah*, Yerušalayim 1965, p. 234-256; un elenco di frammenti della *genizah* contenenti poesie di Yehudah ha-Lewi si trova nel *Diwan* ed. Brody, II, p. 318-324.

⁷¹) Goitein, *Autographs of Yehudah Hallevi* [in ebraico], “Tarbiz” 25, 1955-56, p. 393-412; *Un nuevo autografo de R. Yéhuda Halévy* [in ebraico], “Tesoro de los judios sefardies”, 8, 1965, p. 7-10. Allony, *Shelošim ḥiddot otografiyyot le-R. Yehudah Ha-Lewi*, “Ale sefer” 3, 1976-77, p. 20-43.

⁷²) I. Davidson, *Thesaurus of Mediaeval Hebrew Poetry*, 1, New York 1924, n. 536 p. 27.

⁷³) Un elenco di 123 *piyyuṭim*, seguito dall’indicazione dei riti e dei *maḥzorim* che li hanno accolti, fu compilato da M. Landsuth, *Ammude ha-avodah*, Berlin 1857-62, p. 69-77. Un elenco sommario fu poi compilato da L. Zunz, *Literaturgeschichte des synagogalen Poesie*, Berlin 1865, p. 203-207, 413-414; i riti in cui furono accolti alcuni *piyyuṭim* furono segnalati da Zunz, *Die Ritus des synagogalen Gottesdienstes*, Berlin 1859, p. 112-113. Da un sommario confronto fra la poesia religiosa pubblicata nei voll. 3-4 di Brody e il *Thesaurus* di Davidson, risulta che furono accolti nei *maḥzorim* quasi tutti i *piyyuṭim* del 3 vol. di Brody e pochissimi del quarto. Per l’elenco delle poesie di Yehudah ha-Lewi cfr. Davidson, *Thesaurus...*, 4, New York 1933, p. 393-395.

⁷⁴) La storia delle ricerche sulla poesia ebraica medievale è stata delineata da Schirmann nella sua introduzione alla ristampa anastatica (New York, Ktav Publishing House, 1970) del *Thesaurus* di Davidson (1 vol., p. IX-XXXVI).

⁷⁵) Su Luzzatto e sul suo contributo offerto alla conoscenza della poesia ebraica medievale cfr. Tamani, *Manoscritti autografi di S.D. Luzzatto*, “La rassegna mensile di Israel” 43, 1977, p. 122-132.

⁷⁶) Secondo la consuetudine di quel tempo, all’opuscolo fu posto un doppio frontespizio; quello latino suona così: *Virgo filia Jehudae sive Excerpta ex inedito celeberrimi Jehudae Levitae Divano. praefatione et notis illustrata a S.D. Luzzatto, Pragae 1840*; sul contenuto di questa raccolta e sul doppio significato del titolo cfr. *Canzoniere* a cura di De Benedetti, p. XXXVII.

⁷⁷) Questo manoscritto, illustrato da Luzzatto in “Kerem ḥemed” 4, 1839, p. 27-36 = Luzzatto, *Penine Shadal*, Przemysł 1888, p. 109-116, si trova ora nella Bobleian Library, cfr. Neubauer, *Catalogue...*, n. 1089.

⁷⁸) Ci limitiamo a elencare, in ordine cronologico, le pubblicazioni più significative; 1) L. Dukes, *Zur Kenntniss der neuhebräischen religiösen Poesie*, Frankfurt a M. 1842. 2) M. Sachs, *Die religiöse Poesie der Juden in Spanien*, Berlin 1845, p. 27-39 (parte ebraica), 83-106 (parte tedesca). 3) A. Geiger, *Divan des Castiliers Abu’l-Hassan ha-Levi*, Breslau 1851. 4) H. Edelmann, L. Dukes, *Ginze Oxford... Treasures of Oxford. Poetical Compositions by the Ancient Jewish Authors in Spain. And Compiled from Manuscripts in the Bobleian Library, Oxford*. Edited and Rendered into English by M. H. Bresslau, London 1851. 5) H. Edelmann, *Divre ḥefes... Extracts from Various Unprinted Works of Eminent Hebrew Authors...*, London 1853. 6) A. Geiger, *Šišim u-ferahim... Jüdische Dichtungen der spanischen und italienischen Schule...*, Leipzig 1856.

⁷⁹) *Die neuhebräische Dichterschule der spanisch-arabische Epoche. Ausgewählte Texte mit Einleitung, Anmerkungen u. Wörterverzeichnis*, Leipzig 1905.

⁸⁰) *The New-Hebrew School of Poets of the Spanish-Arabian Epoch*, London 1906.

⁸¹) Ristampa anastatica: Philadelphia, The Jewish Publications Society of America, 1974.

⁸²) *Yehudah ha-Lewi. Shirim nivḥarim*. Tel Aviv, Editorial Schocken, 1950 (*Sifre mofet le-batte sefer*, n. 18); la raccolta comprende 98 poesie raggruppate secondo il loro argomento. Schirmann,

Ha-širah ha-ivrit be-Sefarad u-ve-Provans, 2 parte, Yerušalayim Tel Aviv 1961², p. 432-536.

⁸³) Schirmann, *Shirim ḥadašim min ha-genizah*. New Hebrew Poems from the Genizah. Edited with Introduction, Variant Readings and Explanatory Notes. Yerušalayim 1965, p. 234-256.

⁸⁴) L'elenco è stato fatto da Habermann e pubblicato nella ristampa (1971) del *Diwan* ed. Brody, IV, p. 21-23. per le poesie apparse dopo questa data cfr. Allony, *Shelošim ḥiddot otografiyyot šel r. Yehudah ha-Lewi*, "Ale sefer" 3, 1976-77, p. 20-43. D. Yarden, *Nišmat ya'alat hen. Piyyuṭ ḥadaš le-r. Yehudah ha-Lewi*, "Sinai" 84, 1979, p. 238-240. Y. Ratzaby, *Qinot ḥadašot le-r. Yehudah ha-Lewi*, "Sinai" 85, 1979, p. 124-144.

⁸⁵) Yehudah ha-Lewi, *Shire ha-qodeš*. The Liturgical Poetry... by D. Yarden, Jerusalem 1978, 2 voll.; cfr. la presentazione di Tamani in "Henoch" 3², 1981, p. 280-284.

⁸⁶) Solo dopo aver terminato questo lavoro mi è stato possibile consultare C.B. Starkova, *Version of the 'Judah Halewi's Dīwān' According to Leningrad Fragments*, in *Atti del 25° Congresso internazionale degli orientalisti* (9-16. VIII. 1960), vol. 1, parte generale, sedute delle sessioni 1-5, Mosca 1962, pp. 401-406.

EROS BALDISSERA

CARME A VENEZIA

Che in passato la Serenissima facesse interessar di sè, volenti o nolenti, i popoli del Vicino Oriente è un fatto documentato dalla Storia. Che attualmente Venezia, con la sua unicità, le sue bellezze, i suoi avvenimenti culturali, i suoi grossi problemi, susciti curiosità e interesse in quelle contrade, è un fatto riscontrabile da chiunque vi risieda per un po'.

A più riprese m'è capitato, durante i miei soggiorni nei paesi arabi, d'imbattermi in articoli di giornali, di riviste e documentari televisivi che trattavano della nostra città, vuoi per la Biennale d'arte, vuoi per il Festival del cinema o per presentare l'ennesimo adattamento televisivo del *Tāğir al-Bunduqiyya, Il mercante di Venezia* di Shakespeare, o ancora sull'argomento principe che capta tutte le attenzioni e stimola le curiosità: Venezia che affonda. E sempre le sei punte del ferro di prua della nostra gondola, *al-ğandūl* in arabo, che appaiono qua e là quale simbolo assunto dagli Arabi - cosa possono sapere attualmente del leone di San Marco?! - per significare al-Bunduqiyya, Vīnīsiyā, Venezia. E ancora, ecco la grande insegna luminosa di un albergo di lusso: Vīnīsiyā, e Venezia, nei due alfabeti, che campeggia sull'edificio; o un'altra insegna, solo in arabo stavolta: al-Ğandūl, sormontata dal ferro a sega, con qualche punta in meno ma riconoscibilissimo, sopra la porta d'entrata d'un famoso ristorante.

Non è strano quindi che anche l'arabo senta il desiderio di conoscere, di vedere la nostra città. E non è strano che egli, poeta per educazione e favorito dalla sua lingua duttile, davanti a Venezia senta montar l'ispirazione. Se quest'arabo poi, è un famoso poeta, ne può scaturir Poesia. Quella che sa trasmettere all'animo del lettore le suggestioni provate dal cantore, le sue emozioni, ricreando l'atmosfera che favorì l'opera della Musa.

Nel novembre 1976 a Venezia ebbe luogo la prima parte del Convegno "Prima settimana di studi italo-arabi".¹ Fra i letterati arabi invitati a parteciparvi c'era il siriano Aḥmad Soleyman al-Aḥmad, poeta insigne, direttore della

sezione Poesia dell'*Ittihād al-kuttāb al-‘arab*, l'Unione degli scrittori arabi di Damasco. ² La visione notturna della laguna lo stimola, scioglie la sua fantasia. E il canto s'innalza lieve nella notte, corre sull'acqua, insegue una gondola, poi si dilata fino ad avvolgere tutta la città, quasi a volerla sostenere per evitarle il temuto affondare.

Venezia ³

In un attico, nella notte dei sogni,
dominavamo le fosche luci
dietro finestre attestanti che l'amore,
al pari della povertà,
ha l'artiglio del leggendario lupo della foresta.
Sapevamo che l'amore errava tra i lembi della notte,
come la povertà,
e la gondola veneziana era il nostro giardino
portato sulle onde,
l'attico nella notte dei sogni,
e la tua beltà era per il re errante
una guida.
Chiamai la notte...raccolse le ali
e scese sulla tenda di questo passeggiere
come un *Rukh* ⁴ del deserto,
un occhio qual sole tramontante
l'altro stella del mattino
fra cui c'era la vita dei sogni,
mentre la nuda Luna incespicava fra le nuvole gravide
del vagheggiato infante.

Talvolta partoriva una rossa rosa d'amore
talvolta un ruscello ai limiti dell'estate
e talvolta sguazzava nelle onde luminose
una gondola.
Si raggomitava come un sospiro inquieto che si nasconde
in una specie di pudore
e se monta la passione, si spoglia,
ma...rimane timido.
O vergine dell'altare,
pregai,
cantai litanie al *mihràb* ⁵ dell'esilio
salmodiando,
dimmi,

se i monti della vita crollassero
e folgorato crollassi anch'io,
come mai tu nelle tenebre ai loro occhi appari
qual luna che, nella notte degli amanti, non conosce
tramonto?
Chi oltre me possiede il sorriso per le due labbra?
Chi, oltre al sorriso, rivela lo spuntar del giorno,
cominciamento delle malinconie?
Pareti di nebbia
su cui sale il passero delle rugiade...
Ti vedo là, che aspetti con le rose,
mentre anche il desiderio, come te, ha un sogno atteso:
che queste parole salpino coperte di neve
verso le isole del nudo sole
dove le stille di pioggia son pesci d'oro
la cui nube emigrò...
Chi ha visto come le nubi divengono rovine?
Ci librammo in aria
- nonostante le torri disegnate dietro le muraglie -
c'incontrammo...
cantammo lungamente all'amore.
O mia poetessa,
vezzeggiavi il profumo delle tue lettere.
Quale labbro di rosa
ci getta il sussurrato profumo
e sa ben interpretarlo?
Qual pennello di universal pittore
amalgamò i colori
creando per la gente
cotali scene?
E' forse strano che io
ti ami fin dalla lirica eternità?
Io e la mia poesia stringemmo un patto con l'amore
che assolutamente non trasgredimmo.
Non è segreto che cantai poesia all'aggressione
e ne diedi buona motivazione.
Ci buttammo alla cieca...quando sceglieammo nei tuoi occhi
un avvio.
Mi affaticò un sogno che non s'arrendeva,
mi sommerse nella rugiada
e quando riaffiorai
apparve nei miei occhi uno stupore!

Ebbi caro il roseo sogno
le cui notti han bisogno di veglia
che scelga ad esso un sostituto...
Ma cosa se affonda Venezia?
La sosterrà forse una gondola
spinta negli sperduti orizzonti...
per restar ignorata?
Il mondo sarà privato di Venezia,
rimarrà il sentimento del tuo amore
o popolosa Venezia.

¹) Il Convegno, organizzato dall'Università di Venezia, dall'Istituto per l'Oriente di Roma e dall'Università di Palermo, si trasferì successivamente nel capoluogo siciliano dove si concluse.

²) Nato nel 1926. Mi sono occupato di lui, dandone la bio-bibliografia, in *Profili di poeti siriani contemporanei, Profili di poeti siriani contemporanei*, "Oriente moderno", LX, 1980 [Studi in memoria di P. Minganti], pp. 48-49.

³) *Vīnisiyā*, dalla raccolta *Arwād wa-ḥulm ākher fi 'l-uyūn*, Damasco 1977.

⁴) Uccello leggendario di dimensioni enormi.

⁵) Nicchia nella moschea che indica la direzione della Mecca verso cui deve volgersi il musulmano quando prega.

LIDIA BETTINI

ASPETTI LINGUISTICI DEGLI INSEDIAMENTI RECENTI NELLA
GEZIRA SUPERIORE: UN TESTO DA TELL ṬAYYEB

Il testo qui presentato ¹ vuole costituire un primo passo verso la conoscenza degli aspetti linguistici di una serie di fenomeni, derivanti allo stato attuale dalla evoluzione economica e politica della Siria contemporanea. La regione considerata è quella delle pianure della Siria nord-orientale, secondo la terminologia tedesca, o della Gezira Superiore, secondo quella francese, largamente accettata: più precisamente, in terra siriana, il territorio compreso nel triangolo Ras el 'Ain - Hasake - Qamishli, e solcato da un ventaglio di corsi d'acqua che si restringe in prossimità della dorsale Ğebel 'Abd el 'Aziz - Ğebel Singar, per confluire nel Khabur all'altezza di Hasake.

L'aspetto singolare della storia di questa regione ², come non mancano di far notare tutti gli autori che da qualsivoglia punto di vista se ne sono occupati è il fatto che, dopo essere stata densamente popolata e coltivata nell'antichità, è rimasta dal Medioevo ai nostri giorni una steppa disabitata, solo percorsa dai nomadi come area di transumanza, per diventare di recente una "zona di colonizzazione". In mezzo a tutti i problemi ambientali, politici, economici, che un tale cammino storico implica, ciò che qui interessa è la maniera in cui è avvenuto il ripopolamento, il quale, se era già iniziato nella seconda metà del secolo scorso a Sud e a Nord della regione considerata, non ha raggiunto la Gezira Superiore se non al momento del mandato francese.

Durante tale periodo, la politica di "pacificazione" della regione, iniziata da Sud, avviò un'inversione di tendenza: prima di tutto, gruppi di curdi, armeni, arabi cristiani, furono attirati a passare la appena stabilita frontiera siro-turca e a fissarsi, fra l'altro, nelle città che erano state appena fondate: Hasake (1922), Qamishli (1926); inoltre, soprattutto negli anni trenta, ebbe inizio la sedentarizzazione delle tribù seminomadi, curde al Nord, arabe al Sud, che si fissarono al suolo seguendo le modalità dell'agricoltura tradizionale. Alla vigilia degli anni trenta, la situazione schematicamente era la seguente: curdi al Nord, arabi intorno ai fiumi, nomadi e seminomadi ovunque ³.

La distinzione tradizionale in "grandi nomadi", allevatori di cammelli, "piccoli nomadi", allevatori di ovini, e "semisedentari", ex-nomadi che transumano solo per una parte dell'anno e con una parte soltanto della famiglia, riflette sul piano sociale, come su quello linguistico, piuttosto fasi diverse di un processo storico, che non diversità di origine. Piccole frazioni di tribù più grandi, rimaste isolate in una storia secolare, passano dall'allevamento dei cammelli a quello degli ovini; le più deboli e povere si sedentarizzano. Gli studi del periodo del mandato francese, oltre a descrivere capillarmente le tribù della Siria con le loro zone di transumanza, colgono la gradualità di questi passaggi nel loro verificarsi, soprattutto per quello che riguarda gli allevatori di ovini, e le modalità della loro fissazione al suolo ⁴. A questo periodo appartiene anche un esame linguistico di alcuni dialetti beduini siriani, che costituisce ancor oggi un punto di riferimento ⁵.

La fase di colonizzazione ha raggiunto il momento di maggior espansione fra il dopoguerra e gli anni '50, quando zone sempre più estese della regione sono state messe a coltura con le tecniche di una massiccia meccanizzazione agricola ⁶, a proposito della quale non è il caso di entrare qui in particolari, e che, comunque, non ha avuto come protagonisti i beduini sedentarizzati, ma imprenditori cittadini ⁷. Ciò che interessa notare è che la Gezira Superiore ha visto negli ultimi sessanta anni moltiplicarsi il numero degli insediamenti stabili e l'estensione delle aree coltivate, con due conseguenze di rilievo ai nostri fini: riduzione dello spazio utilizzabile come area di transumanza dalle tribù nomadi⁸ (e quindi pressione alla sedentarizzazione) e, fra i sedentarizzati, alterazione dei rapporti tribali, attraverso il costituirsi di nuove figure di potere ⁹.

Tali fatti costituiscono, dal punto di vista linguistico, un quadro degno del massimo interesse, e non soltanto perché si è creata una situazione completamente nuova, che è ancora tutta da descrivere (villaggio per villaggio, quale gruppo o frazione si sia stanziato). Va infatti considerato che la componente di origine beduina (Ġbūr, Ṭayyi, Beggara) è prevalente ma non esclusiva, almeno nella zona che ho potuto visitare, data la presenza di curdi e di immigrati arabi di varia origine, come siriani o libanesi, e che, nonostante il disprezzo reciproco, tali gruppi vivono di fatto insieme: nelle scuole, nelle attività quotidiane maschili e femminili, contraendo non di rado matrimoni. Tutto ciò porta, da un lato a una certa beduinizzazione del linguaggio, soprattutto nei ragazzi che si frequentano fra loro a scuola, e, almeno sul piano della comprensione, anche fra le donne dei diversi gruppi, dall'altro ad un inevitabile alterarsi dei tratti più isolati e tipici del linguaggio beduino, attraverso la diffusione della televisione (a batterie), il contatto, soprattutto da parte degli uomini, con i "cittadini", etc. Si aggiunga che la nostra conoscenza dei dialetti beduini è ancora sommaria e frammentaria, data la difficoltà non solo di condurre le indagini, ma anche di riferire i dati raccolti ad un preciso *ubi consistam*: si vedrà che il lavoro da svolgere in questa regione sarebbe considerevole, dal lato dello studio dell'evoluzione, come da quello della conservazione ¹⁰.

Il testo

La narratrice è una donna di circa 55 anni, originaria della frazione Bu Lēl degli 'Agēdāt, transumante ad Ovest di Der er-Zor. Sposatasi con un Ṭayyi, ancora nomade al momento del matrimonio, vive dal 1950 nel villaggio di Tell Ṭayyeb, fondato dai Ṭayyi intorno al 1947, che si trova nella *mintāqa* di Qami-shli, a 24 km. di pista Nordest di Tell Barri, all'altezza di Tell Farfara. La famiglia è del tutto sedentarizzata, ma nel villaggio ci sono ancora pastori seminomadi ¹¹

kān wāḥəd [binti] 'əndo tālt əbnayyāt mən māl allā tālt əbnayyāt attālt elbnayyāt aṣṣgayyirāt abohən šāybən čəbīr gāl ġa dāk əddīb dyābət gobəl gāl ġa ha-ddīb ənno [ənti binti] mlōda ' črā 'no əṭṭul həndi gāl āna arid li ḥoroma w aḥəgğig abūha 'a-ğğanna gāl abūh wən ¹² yḥəgğig 'a-ğğanna āni hāda ddīb aḥdo āni mā aḥdo hadič dič əlli əlha talāt banāt gāl raddat wḥeyda ṣğere gālat ana aḥod əddīb w aḡib l-abūy ḥəgğie gāl əlbnayya ṣṣobəḥ šili drey 'ātha w ḥotṭihən b-dḥərha w əmši ma 'a ddīb gāl məset alyōm bācīr ba 'd bācīr 'al-ha-ddarb gāl yōmən ¹³ ḡābat əṣṣaməs 'ogəb talāt arb 'at iyyām gāl ḡat 'ala lḥarba dič alḥarba b-waḡh əl 'adu l 'ālie gāl gal 'athom ḡwākethom ¹⁴ əl 'aḡūz əččenna gāl addīb do^w hnāk mā gar-rab ḥōlha gāl ḡabat əṣṣaməs ḡabat gāl əlḥarba gālat hēč wən ha-lmayyitīn wən hāda flān mayyit dāka flān mayyit dāka flān mayyit gāl ḡat 'a-dāka lwalad ənno mətəl əgğeməl teḡi dič əl 'aḡrab alkubra addaḡaḡa gāl tarḡa ' [ənti binti] min ha-laṣabi ' əlla ¹⁵ yikūsoḥ w ymūt gālat [binti] lēš gāl yəḥti ənti min hal ha-ddāhra ¹⁶ gālat ē walla aḡi āni min hal ha-ddāhra gāl ē yəḥti walla ḥawāti sab ' w āni hal-wāḥəd w əndebeḥt w lā yelbesn ṭawbən zēn w lā yelbesn čətāya w lā yithənnən w lā ynāmən 'a-hadmən zēn w məskīnāt yābəs ḥəlūghən w āni yābəs ḥalgi w mətəlmā hənn yābəs ḥəlūghən āni yābəs ḥalgi bess lamāna 'alēč yəḥti hāda ḥəgğrāb bih dahāb čəṭīr dāk alyōm bāš w tarāci wa ḥḡul w dbāb t'arfīn soḡl gobəl b-ha- ččanta armīha šili ha-lləbūs ələbsī w əmši telḡīn ḥawāti hənn sitta w əmmi sab 'a mətəl garāmi gāl alyōm bācīr məset ḡat 'a-lhadāk əlḡaṣr ənno ylad-dī səbhān allā 'āli gāl bih ha-l 'aḡūz miṭəl ṣabāḥ alḥēr marḥaba yəmma ¹⁷ gālat ya-hala ḡamat 'alēha w farṣatelha w dbāḥatelha dābiḥa w ddīb hād bess əlḥorma b-lbēt gālat ṭāni yōm ruḥ ugdəb l 'aḡəd ḡib əlmalla dīb w ugdəb l 'aḡəd w ḡib ḥāmən zēn w ḡassliha l 'aḡūz w ləbbsiha [ənti binti] gāl əlmaḡreb ḡa ' dīha ḡorfa la-ḥālha ḡorfa la-ḥālha gāl ḡibi ha-ddīb 'alēha gāl yōmən ha-ddīb rəma ha-ḡḡələd gāl ənno waladən miṭl ṣabāḥ alḥēr wənno lḥašm šlōn w lwačh šlōn w laṣabə ' slōn dāllat 'əndo lbint tālt sənīn 'ind addīb sār əlha tālt a 'yāl ṣgayyirīn kəllon haydič mətəl abūhom tšūf abūhom mətəl ḡild abūhom gāl no^w ba wənno ha-ššāyb yitčebčeb mətəl umməc əḥsīna yitčebčeb ydawwer 'a-lḥəgğ gāl ṭla 'at binto gālat uuuh hāda abūy ḡa ēš ḡābo 'aley gāl marḥaba yā binti gālat hala yāba ¹⁸ ēš ḡābak yāba gāl āna šāyəb hadan [ənti binti] lhina hadan alhina wənno 'ištən yāba daḡilak ēš ḡābak 'aley gāl binti ḡit ta-tḥəgğəḡūni w addohr ta-yḥəgğigūh əṣṣobəḥ təšakkalī w əḥmilī ḡidr māy w ḡassli idēh w ḡassli ḡlēh w naḡḡfīh w ṭarrfī hadan w ləbbsī bedəltən zēn ṭāni yōm [ənti zād binti] ḡassalatto

w hadan gallamathən wənnə šāyr zlema ‘ala kēfēč gālat l-abūha nasībak ygūl ywaddik ‘a-lhiġġ gāl aššobəḥ gādo w rāḥ gāl ġa ‘ala ha-lḥarīm əttalāt ġā‘dāt ġamī-an t̄nēn ġā‘dāt ha-lbanāt gālat yəmma ha-zzlema mā tərīdanno gālat ahla w sahla bess syāgna ġāli šnū syāgčən gālat walla syāgna ġāli čətīr šnū gālat lā ygūl eddānya bārda w lā ygūl əddānya ḥārr walla syāgna ḥafif gāl hāda alyōm w bācīr ḥod albint alḥelwa ‘ala ġasūl w ‘ala ləbūs¹⁹ w ḥaġġaġūh ‘a-ġġanna w ḥayāt eddānya gāl nahār ‘alēna bərd mōtən ḥamar mətəlmā əḥna yā l‘arab gāl nergof gāl yā‘īstən gešra mā arīd ha-ġġanna āni gālat uuh yā l‘arab yazi yalla yalla walla mā tḥušš ‘aley əmši yalla gāl ġa ‘ala binto w ug‘odu w ubču w binto əlli tləyyəšet.

C’era un tale che aveva tre figliette, dono di Dio, tre figliette; il padre delle tre figliette era molto vecchio. Venne un lupo, dei lupi di prima, un lupo furbo e svelto, con le zampe di lunghezza indiana (?); disse: voglio moglie, e condurrò suo padre alla Mecca. Disse la madre: uh, come può condurre alla Mecca, dovrei prendere questo lupo io non lo prendo, disse quella che aveva tre figlie. Rispose la piccolina: io prendo il lupo e condurrò mio padre a fare il pellegrinaggio. Al mattino, la ragazzetta prese i suoi vestitucci, se li mise sulla schiena e s’incamminò con il lupo; camminò oggi, domani, dopo domani, per una strada. Dopo tre o quattro giorni, quando il sole tramontò, essa giunse ad una rovina, una rovina (davanti al nemico) alta. La vecchia tolse loro la giacca, alla nuora, e il lupo si accucciò laggiù, senza avvicinarsi a lei. Tramontò il sole, tramontò; la rovina fece così: ed ecco i morti: ecco, questo è il tale morto, quello è il tale morto, quello è il tale morto; ecco un giovane alto come un cammello. Viene uno scorpione, grossissimo, come una gallina, che gli succhia le dita, finché si sente male e muore. La ragazza disse: perché? Rispose il giovane: sorella, tu sei di questa altura? Disse: sì, fratello, sono di questa altura. Disse: sorella mia, le mie sorelle sono sette, e io, che sono il solo uomo sono stato ucciso; non vestono begli abiti, non portano il velo sulla testa, non si tingono di *henna*, non dormono su un buon lenzuolo e, poverette, la loro gola è secca, e la mia gola è secca, e come è secca la loro gola, così è secca la mia. Ma ti affido questo sacchetto (in cui, quel giorno, c’era moltissimo oro: diademi, orecchini, braccialetti per le caviglie e per i polsi, da cui riconosci il lavoro di prima). In quella borsa, allentala, prendi gli abiti, indossali e va’ in cerca delle mie sorelle, che sono sei, e sette con mia madre, come tronchi di alberi abbattuti.

Camminò quel giorno e l’indomani e arrivò ad un castello scintillante e quanto alto, Dio sia lodato: in esso c’era una vecchia bella come un buongiorno. Buongiorno, madre mia; rispose: benvenuta. Le si fece incontro, le stese una trapunta, le uccise un animale; e il lupo? In casa c’era solo la donna. Il giorno dopo disse: lupo, va’ a fare il contratto nuziale e porta qua il *molla*. Fece il contratto nuziale, portò una bella stoffa; le vecchia lavò e vestì la ragazza e al tramonto la fece sedere in una stanza da sola, una stanza da sola, e condusse il lupo da lei. Quando il lupo gettò la pelle, ecco che era un bellissimo giovane: come aveva il naso, il viso e le dita! La ragazza rimase da lui tre anni, dal lupo, ed ebbe tre bambini piccolini, tutti così, come il padre: vedi il padre, come la pelle del padre.

Una volta, ecco un vecchio che zoppica, come tua madre Hsina, zoppica in cerca del pellegrinaggio. Sua figlia uscì e disse: uh, questo è mio padre che è venuto; che l'ha portato da me. Disse: buongiorno figlia mia; rispose: benvenuto, babbo, cosa ti ha portato? Disse: sono un vecchio, con questi [i capelli] fino a qua, che vita è questa? Disse la figlia: babbo, di grazia, cosa ti ha portato da me? Rispose: figlia mia, sono venuto perché mi portiate al pellegrinaggio. E a mezzogiorno, per portarlo al pellegrinaggio, al mattino si annodò la sopravveste, portò una pentola d'acqua, gli lavò le mani, gli lavò i piedi, lo pulì, queste [le sopracciglia] glielie tagliò gli fece indossare un bell'abito, il giorno dopo lo lavò e queste [le unghie] glielie accorciò, ed eccolo divenuto un uomo come si deve.

Disse a suo padre: tuo genero dice che ti condurrà al pellegrinaggio. Al mattino, lo prese per mano e partì. Arrivò presso tre donne sedute; due di esse erano ragazze. Disse [una]: mamma, quest'uomo non lo vuoi? Rispose: ben venga, ma la nostra dote è cara. Qual è la vostra dote? Disse: la nostra dote è davvero cara. Che cosa? Disse: che non dica né fa freddo, né fa caldo: e la nostra dote è leggera.

Quel giorno, e quello dopo, prese la bella ragazza, per lavarlo, vestirlo, lo portarono al pellegrinaggio, e tutto. Un giorno, era un freddo da morte rossa, come da noi, Arabi. Disse: tremo, che vita disgraziata! non lo voglio questo pellegrinaggio. Disse la ragazza: uuh! basta, vattene, vattene, che tu non entri da me, cammina, vattene. Andò dalla figlia, si misero a piangere, e fu la figlia quella che si stancò.

Il dialetto

L'esiguità del materiale non consente, evidentemente, un'analisi interna dei fenomeni in esso osservabili, dei quali sarà dunque tentata piuttosto una classificazione tipologica che non una descrizione; per lo stesso motivo si è ritenuto operativamente utile riferirsi, quando necessario, ad alcune strutture grammaticali dell'arabo letterario, che hanno qui soltanto funzione di unità di misura, senza alcuna implicazione di carattere genealogico.

Il dialetto di cui questo testo è un campione, appartiene al gruppo settentrionale dei dialetti della Penisola Arabica ²⁰. Di tale gruppo, esso possiede le caratteristiche fondamentali: accanto alle interdentali *t*, *d*, *ḏ*, esso presenta infatti l'affricazione condizionata delle consonanti che in arabo letterario compaiono come *k* e *q* ²¹ (*ḥabīr*, *ḥrāno*, *ḥāḥīr*, di fronte a *kubra*, *hnāk*, *kān*; *gāl*, *ḥalgi*, *gaṣr*, di fronte a *ḡāḍāt*, *aḡḍad*, *ḡāḍāḥa*); l'azione delle spiranti velari, faringali e laringali *ḥ*, *ḡ*, *ḥ*, *ḥ*, sulla struttura della sillaba, per cui *CaXC* > *CXaC*, quando *X* sia una delle dette consonanti ²² (si veda, per esempio, *t'arfīn*, rispetto a *tardā* e *telgīn*; *ḥamar* "rosso", *ḥala* "benvenuto", *hal* "famiglia").

Un'altra caratteristica si riferisce alla necessità, già notata a proposito di diversi dialetti beduini e non beduini, di distinguere, nelle vocali brevi, atone, in sillaba aperta, fra *a* ²³ da un lato e *i* e *u* dall'altro; a questo riguardo, si noterà

come nel nostro testo, lo schema CvCvC compare solo nella forma CaCvC: *ḥafif, ṣabāh, talāt, banāt*, etc., di fronte a *ḡrāb, hnāk, flān*).²⁴ Un trattamento "differenziato" della *a* nei dialetti settentrionali della Penisola Arabica (anche al di fuori del contesto precedente) e particolarmente il trattamento delle sequenze di *a* brevi, spiegherebbero forme come *ila'at, dbaḥatelha*, rispetto a *farsatelha*: anche se certo questi soli dati non autorizzano nessuna affermazione²⁵.

All'interno del gruppo settentrionale, questo testo si colloca, non sorprendentemente, fra i dialetti dei "piccoli nomadi" siro-mesopotamici²⁶, pur senza identificarsi con nessuno dei gruppi dei quali si ha qualche notizia.

Le affricate, quindi, vi si presentano nella variante *č* e *ğ*, e non in quella *č* [ts] e *ğ* [dz] dei "grandi nomadi" siriani;²⁷ il pronome di prima persona plurale è *aḥna*²⁸. Alcuni tratti avvicinano il dialetto di questo testo a quelli delle tribù del Medio Eufrate: la vocale tematica *o* dell'imperfetto *aḥod*²⁹; la seconda persona femminile *telgīn* (e non *telgēn*)³⁰ la geminazione della consonante finale nel verbo, davanti al pronome suffisso di terza persona maschile singolare: *ḡassalatto*³¹, *tārīdenno*, ma altri se ne discostano: l'assenza quasi totale di *imāla* nella *a* finale sia lunga sia breve;³² l'oscillazione, nel pronome di prima persona singolare, fra la forma *āni*, tipica dei "piccoli nomadi", e quella *āna*,³³ e nella presenza dei dittonghi (*yōm-tawb; ṣḡere - ṣḡayyirāt*)³⁴.

Il testo presenta numerosi esempi di imperativo, anche femminile, che occorrono per lo più nella funzione di imperativo narrativo³⁵, e che confermano i dati esistenti. Dei due esempi di imperativo, seconda persona maschile, di verbi di ultima debole, l'uno (*do*³⁶) sicuramente non presenta vocale finale, contrariamente all'altro (*amši*)³⁶; per quanto riguarda i numerali, l'assenza del femminile per il "due" (*tnēn ḡā-dāt*)³⁷ è un altro tratto tipico dei "piccoli nomadi"; il "tre" si presenta nelle due forme *lālt e talāt*³⁸.

Altri fenomeni, che erano già stati osservati dai primi studiosi dei dialetti beduini, sono testimoniati qui in modo evidente, e non si può non essere colpiti dal numero delle concordanze che sono riscontrabili fra il breve racconto di questa pastora e i fatti che l'opera, per esempio, del Socin ha tratto da quella raccolta poetica, sulla cui validità come testimonianza dialettale il Cantineau faceva gravare tanti dubbi³⁹. Accanto a caratteristiche ampiamente osservate, come la presenza, qui non sporadica, del *tanwīn*, o la frequenza di uso dei diminutivi (*bnayya, dhērha, ṣḡayyirāt*)⁴⁰, in campo sintattico, si può ad esempio notare la costruzione per cui il predicato costituito da un aggettivo verbale viene anteposto all'incoativo in una frase nominale che funge a sua volta da predicato di un incoativo (*āni yābās ḥalgi*)⁴¹, o l'uso di *ḡa ad* come verbo incoativo⁴².

Note lessicali

ḡanna "makka al-mukarrama"; secondo i miei informatori

ḥām "étoffe de coton", A. de Boucheman, *Matériel de la vie bédouine*, Damas 1934, 12-14 e *passim*

ḥṣṣ "entrare", A. Socin, *Diwan aus Centralarabien*, I-III, Leipzig 1900-1901, *Glossar*, s.v.

dreyāt(ha) Boucheman, *Matériel*, s.v. *dōrrā at*, la definisce come un abito corto che non oltrepassa la vita, di solito di colore blu o nero; v. anche A. Barthélemy, *Dictionnaire Arabe-Français*, Paris 1935-1950, s.v. *dr* ˆ

syāg "dote", v.H. Charles, *Tribus moutonnières du Moyen-Euphrate*, Damas 1939 (opera che ha per oggetto fondamentale le tribù 'Agēdāt), 84; A. Jaussen, *Coutumes des Arabes au pays de Moab*, Paris 1948, 49

tāšakkālī E.W.Lane, *An Arabic-English Lexicon*, London 1863, s.v. *šakala*, "he bound the legs of the beast with the rope called *šikāl*"; Barthélemy, s.v. *šakkal*, "retrousser et fixer par une agrafe, un bouton, des embrasses"

ḏo ˆ il verbo mi è stato glossato come "barak", riferito soprattutto al cane; v. Barthélemy, s.v. *ḏwy* "camper pour passer la nuit"

ṭarrfī il verbo significa "tagliare", secondo i miei informatori; esiste anche il sostantivo *mṭarrāf* "forbici"

ʿaḡād gaḏb al-ʿajed "nouer le lien conjugal", Charles, *Tribus*, 85

gešra Socin, *Glossar*, s.v. *qašr* "unglück"

čātāya Boucheman, *Matériel*, 15, dà *ḡetīye* come il nome comune per tutti i veli da testa

kēfēc A. Musil, *The manners and customs of the Rwala Bedouins*, New York 1928, 583, afferma che *keyf* è sempre usato come sostantivo, *čeyf* come avverbio

yladdī "yalma", mi è stato glossato

mṭōdā "ḏakī wa-mutaḥarrik"; cf. anche R.Dozy, *Supplément aux Dictionnaires arabes*, Leyden 1927 s.v. *lḏ* ˆ e *lwd* ˆ

tlayyāšet Musil, *Rwala*, 644; Barthélemy, s.v. *lyš*

molla sulla funzione del *molla* presso gli 'Agēdāt, v. Charles, *Tribus*, 85, 88-89; si veda anche R.Montagne, *Contes poétiques bédouins (recueillis chez les Sammar de Ġeziré)*, in *Bulletin d'études orientales*, 5 (1935), 59

hadm v. Dozy, s.v. *hudm*

yazi "es genügt", Socin, *Glossar*, s.v.; cf. anche Cantineau, *Etudes*, 176

¹) Questo lavoro è stato eseguito con il contributo del Ministero della P.I. ("Aspetti e problemi della Siria contemporanea", Seminario di Letteratura Araba, Università di Venezia). Desidero ringraziare vivamente la Missione Archeologica di Tell Barri, diretta dal prof. P.E. Pecorella, che ha facilitato in ogni modo questa ricerca, nel quadro del Progetto Khabur dell'Istituto per gli Studi Mice- nei ed Egeo-Anatolici del CNR.

²) Per una storia della regione dal punto di vista del popolamento e della vita agricola, si veda E. Wirth, *Die Ackerebenen Nordostsyriens*, in *Geographische Zeitschrift*, 52 (1964), 7-42; ulteriori notizie e una ricchissima bibliografia, a cui si rimanda, si trovano in E. Wirth, *Syrien, eine geographische Landeskunde*, Darmstadt 1971. Per un bilancio recentissimo, relativo anche a tutti gli aspetti della questione che non verranno discussi qui, si veda il volume collettivo A. Raymond (ed.), *La Syrie d'aujourd'hui*, Paris 1980.

³) E. de Vaumas, *La Djézireh*, in *Annales de Géographie*, 65 (1956), 70 sg., Wirth, *Ackerebenen*, 17-19.

⁴) Si veda, per esempio, R. Montagne, *Quelques aspects du peuplement de la Haute-Djéziré*, in *Bulletin d'études orientales*, 2 (1932), 53-66; A. de Boucheman, *Notes sur la rivalité de deux tribus moutonnières de Syrie: les "Mawali" et les "Hadidiyn"*, in *Revue des études islamiques*, 8 (1934), 9-58.

⁵) J. Cantineau, *Etudes sur quelques parlers de nomades arabes d'Orient*, in *Annales de l'Institut d'études orientales d'Alger*, 2 (1936), 1-118; 3 (1937), 119-237.

⁶) Dati numerici e tabelle si trovano nella bibliografia citata; secondo Wirth, *Ackerebenen*, 19, per esempio, i villaggi della Gezira erano 250 nel 1929, 330 nel 1933 e 1050 nel '49.

⁷) Su questo punto la bibliografia è assai ampia; da ultimo si veda J. Hannyoyer, *Le monde rural avant les réformes*, e F. Metral, *Le monde rural syrien à l'ère des réformes* in Raymond (ed.), *La Syrie*, 273-295 e 297-326.

⁸) Le possibilità di sopravvivenza per i nomadi, siano essi allevatori di ovini o di cammelli, sono esaminate in Wirth, *Syrien*, 258-71.

⁹) Cf. Montagne, *Quelques aspects*, 60 e 64.

¹⁰) Si noti, per esempio, l'influenza normalizzatrice della lingua urbana media sul testo che O. Jastrow riporta come testimonianza del dialetto dei seminomadi sedentarizzati del Medio Eufrate, in W. Fischer - O. Jastrow (ed.), *Handbuch der arabischen Dialekte*, Wiesbaden 1980, 159-64, che pure di tale dialetto conserva i tratti fondamentali.

¹¹) Questo testo è stato registrato il 18 agosto 1981; le parole fra parentesi quadra ("figlia mia"), rivolte all'interlocutore, fanno parte del testo, ma non del racconto, e non sono state tradotte, come non è stato tradotto il frequente *gāl* "disse".

¹²) *wān* mi è stato glossato come "kayf" in questo contesto; altrove compare nel senso ben documentato di "ecco, ecco che", v. H. Blanc, *The Arabic Dialect of the Negev Bedouins*, *The Israel Academy of Sciences and Humanities, Proceedings IV*, 7, Jerusalem 1970, 145; v. anche W. Fischer, *Die demonstrativen Bildungen der neuarabischen Dialekte*, The Hague 1959, 154-55.

¹³) *yōmān*, *yōm enn* "quando", Musil, *Rwala* 641; Blanc, *Negev*, 146; H. Palva, *Studies in the Arabic Dialect of the Semi-Nomadic al-'Aḡārma Tribe (al-Balqā' District, Jordan)* Göteborg 1976, 41.

¹⁴) Per la forma, v. J. Cantineau, *Le dialecte arabe de Palmyre*, Beyrouth 1934, 26.

¹⁵) *wālla*: "ḥatā".

¹⁶) "murtafā", secondo i miei informatori.

¹⁷) v. Blanc, *Negev*, 147.

¹⁸) Musil, *Rwala*, 18, 93; Socin, *Diwan*, III, 108.

¹⁹) *ḡasūl*, *lōbūs*: con valore passivo? v. Socin, *Diwan*, III, 125.

²⁰) Esclusi i dialetti della costa del Mediterraneo. La classificazione è di T.M. Johnstone, *Eastern Arabian Dialect Studies*, London 1967, 1-9, che considera questo gruppo di dialetti nel quadro dei dialetti orientali della Penisola Arabica. Si veda anche Fischer - Jastrow, *Handbuch*, 24-25; in questa opera, il materiale è ripartito con criteri geografici più che tipologici.

²¹) Su questo fenomeno che è notissimo, anche se le modalità di occorrenza non sono né chiare, né uniformi nei dialetti che lo presentano, si veda in particolare T.M. Johnstone, *The Affrication of "kaf" and "gaf" in the Arabic Dialects of the Arabian Peninsula*, in *Journal of Semitic Studies*, 8 (1963), 210-26.

²²) O anche *CaXaC*, v. Blanc, *Negev*, 125-27, che alla nota 29 riporta la bibliografia precedente. Nel nostro testo, si notino i casi incongruenti: *maḡreb*, *ahla w sahla*.

²³) O suoi eventuali allofoni dovuti alla vicinanza di determinate consonanti; v. T.F. Mitchell, *Prominence and syllabication in Arabic*, in *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 23 (1960), 377, 379. Tali allofoni, nei dialetti beduini della Penisola Arabica, occorrono con particolare frequenza nello schema nominale *fa'il*, v. Fischer - Jastrow, *Handbuch*, 109.

²⁴) V. Cantineau, *Etudes*, 48-52; Blanc, *Negev*, 116-17; Palva, *Ağārma*, 16-18, Fischer-Jastrow, *Handbuch*, 108-9.

²⁵) Secondo Cantineau, *Etudes*, 48-52, il contrasto deriva dal diverso schema originale del verbo: nella flessione dei verbi di forma *fā'il*, la vocale diversa da *a*, breve e atona, cade; in quelli di forma *fā'al* si ottiene una sequenza di *a* brevi, che va soggetta ad un certo numero di alterazioni, descritte in *Etudes*, 58-63, 165-6. Il trattamento delle sequenze di *a* brevi è considerato da Johnstone, *Eastern*, 7-8, come la terza caratteristica che i dialetti settentrionali della Penisola Arabica condividono.

²⁶) I cosiddetti "immigrati pre-*'Anaze*", Johnstone, *Eastern*, 1-2; Fischer - Jastrow, *Handbuch*, 24, distinti dai due gruppi di "grandi nomadi" Sammar e *'Anaze*.

²⁷) Ci si riferisce qui alle affricate corrispondenti alle consonanti che in arabo letterario si presentano come *k* e *q*; un'altra isoglossa che divide i due gruppi è la pronunzia della consonante *ğ* dell'arabo letterario. Su ambedue i fenomeni, ampiamente osservati, si veda per ultimo Fischer-Jastrow, *Handbuch*, 106.

²⁸) Cantineau, *Etudes*, 72.

²⁹) Cantineau, *Etudes*, 88, 193.

³⁰) Cantineau, *Etudes*, 92.

³¹) Cantineau, *Etudes*, 95, 116.

³²) Cantineau, *Etudes*, 45, 148-49; si noti particolarmente la forma *hīna*, non riscontrata dal Cantineau, né da Fischer, *Bildungen*.

³³) Cantineau, *Etudes*, 173.

³⁴) Cantineau, *Etudes*, 47, 151; Blanc, *Negev*, 118-19.

³⁵) Uno studio riassuntivo su questo fenomeno si trova in H. Palva, *The Descriptive Imperative of Narrative Style in Spoken Arabic*, in *Folia Orientalia*, 18 (1977), 5-26.

³⁶) Cantineau, *Etudes*, 197; Blanc, *Negev*, 137; H. Palva, *Characteristics of the Arabic Dialect of the Bani Šaxar Tribe*, in *Orientalia Suecana*, 29 (1980), 128, registra la stessa alternanza.

³⁷) Cantineau, *Etudes*, 105, 206.

³⁸) Tratto non raro, v. J. Cantineau, *Les parlers arabes du Ḥorān*, Paris 1946, 368.

³⁹) Cantineau, *Etudes*, 1-2.

⁴⁰) Blanc, *Negev*, 140-41.

⁴¹) Costruzione non ignota all'arabo letterario; v. Socin, *Diwan*, III, 237.

⁴²) Socin, *Diwan*, III, 239; Johnstone, *Eastern*, 144 e passim.

GIOVANNI CANOVA

TRADIZIONI RELATIVE ALLA CIRCONCISIONE IN ALTO EGITTO

1. Nel Corano non si trova alcun riferimento alla circoncisione. La sua pratica risulta tuttavia motivata da alcuni *ḥadīṭ* attribuiti al Profeta, quale continuazione di un rito preesistente all'Islam. Secondo la tradizione musulmana Abramo effettuò la circoncisione all'età di 80 anni (Būḥārī, *Ṣaḥīḥ*, *anbiyā'* 8; *Genesi* 17 riporta 99 anni); da parte sua il Profeta Muḥammad sarebbe nato già circonciso. Pur mancando il senso di "alleanza con Dio" attribuito al rito dagli Ebrei, uno dei motivi addotti per convalidare la valenza religiosa della tradizione è la necessità di conformarsi all'esempio dei Profeti (per i Copti si fa preciso riferimento alla circoncisione di Gesù).

La circoncisione (*ḥitān*, per quella femminile è più esatto il termine *ḥafd*) è considerata secondo Ibn Hanbal *sunnah* 'tradizione' per gli uomini e *makrumah* 'azione onorevole' per le donne (*Musnad*, V,75). Si tratta di un'istituzione che trova la sua collocazione nella *fiṭrah* 'religione naturale', accanto a norme di minore rilevanza quali la depilazione, il taglio dei baffi e delle unghie (cfr. Abū Dāwūd, *Sunan*, *taragḡul* 16; ecc.). L'inclusione di tale norma da parte dei tradizionalisti nei capitoli dedicati alla purificazione, all'educazione e all'abbigliamento sembra sottolinearne il carattere prevalentemente igienico. L'obbligatorietà (*wāḡib*) della circoncisione è ribadita solamente dalla scuola *sāfi* 'ita, per uomini e donne, mentre le altre si limitano a considerarla raccomandabile.

Nella realtà effettiva essa è tuttavia universalmente praticata, tanto da configurarsi come uno dei tratti peculiari dell'Islam. Nell'opinione comune la circoncisione è divenuta, assieme all'astensione dalla carne di maiale, l'elemento essenziale di distinzione del credente (cfr. G. von Grunebaum, *Mohammedan Festivals*, New York 1951, p.83). A Giava 'circoncidere' si dice: "ricevere qualcuno in seno all'Islam" (cfr. G. Bousquet, *Théorie du fiqh...*, p.206). La valenza religiosa del rito è confermata da un episodio citato da Aḥmed Amīn: una tribù sudanese, desiderando abbracciare l'Islam, si rivolse a un ulema dell'Azhar; questi pose nell'elenco delle prescrizioni necessarie in primo luogo la circoncisione

(*Qāmūs al-‘ādāt...*, p. 187). La relazione circoncisione-Islam è comune anche presso diverse popolazioni islamizzate dell’Africa sub-sahariana.

2. Nel linguaggio corrente la circoncisione è definita *tuhūr* o *tahārah* ‘purificazione’, vocabolo che si presta sia a un’interpretazione religiosa che igienica. Con *tuhūr* si intende sia la circoncisione maschile che quella femminile (excisione). Mentre la prima è diffusa in tutti i paesi islamici, la seconda è presente solo in Iraq meridionale, Yemen, Egitto, Sudan e altri paesi africani. In taluni di questi essa si affianca all’infibulazione; la pratica assume aspetti più severi e drammatici muovendo verso sud. R. Herzog ne ha individuato tre tipi principali: 1. dal Delta del Nilo fino ad Edfu, ablazione della clitoride; 2. da Edfu a Wadi Halfa, ablazione della clitoride e delle piccole labbra; 3. a sud di Wadi Halfa si ha la cosiddetta “circoncisione faraonica” o “sudanese”, con ablazione anche delle grandi labbra (*Die Nubier*, Berlin 1957, p.100; citato da O.Meinardus, *Female Circumcision...*, p.387). Nelle aree rurali egiziane l’excisione è ancora molto comune, tende tuttavia a ridursi nei centri urbani, soprattutto tra le fasce più istruite. Nonostante le proibizioni governative, sembra che l’80% della popolazione femminile egiziana abbia subito l’operazione (*Le Monde*, 7-10-1979). L’excisione, praticata su bambine in giovane età, non è accompagnata da particolari celebrazioni, configurandosi come un rito privato a partecipazione esclusivamente femminile. La circoncisione maschile, al contrario, è occasione di una grande festa di carattere familiare e comunitario. Non è prescritta un’età fissa, ma è comunque praticata prima della pubertà, per lo più tra i sei e i sette anni. Dato che comporta notevoli spese, è frequente che vengano circoncesi contemporaneamente due o tre figli, o che la cerimonia sia associata al matrimonio di un figlio maggiore o di un parente. La circoncisione rappresenta nelle comunità rurali, con le nozze e i *mūlid* ‘anniversari’ del Profeta e dei santi, una delle poche occasioni di festa, costituendo un momento importante di svago, di consolidamento dei legami familiari e di aggregazione sociale.

3. Nel Governatorato di Qenā, l’area considerata nella nostra ricerca, i preparativi iniziano diverso tempo prima, con l’acquisto del necessario per la confezione di abiti nuovi per il futuro circonciso e per i suoi familiari e parenti. La circoncisione è preceduta da due giorni di festa: la *lelt el-ḥenna* ‘notte della *ḥenna*’ e la *lelt el-fārah* ‘notte della gioia’. Nella prima serata le donne, riunite nel cortile dell’abitazione, applicano una poltiglia di *ḥenna* sulle palme delle mani e dei piedi del ragazzo e dei presenti, tra canti e danze al ritmo del tamburello (*tār*). La cerimonia ha un significato di purificazione, benedizione e festa. Se le possibilità economiche lo permettono, vengono chiamati ad allietare la festa dei suonatori di oboe (*zammārīn*) e alcune danzatrici zingare (*raqqāṣīn*), oppure un complesso di *rabābah*; questo è importante soprattutto per la notte precedente la circoncisione. Spesso tuttavia ci si accontenta di chiamare una professionista, che esegue canti di circoncisione e popolari accompagnandosi col *tār*, o si festeggia in famiglia. In altri casi si preferisce dare alla festa un carattere religioso, as-

sicurandosi la partecipazione di un *muqri'*, che recita brani del Corano, o organizzando uno *dikr*; si ritiene che tale cerimonia sia di buon auspicio e di benedizione (*barakah*) per il circonciso. Viene osservata una netta divisione tra gli uomini, all'esterno dell'abitazione, e le donne, all'interno. I festeggiamenti nelle due serate non differiscono sostanzialmente da quelli per le nozze. La festa è definita in entrambi i casi *farah*, sia il circonciso che lo sposo sono chiamati *'arīs*. J.S. Trimmingham afferma che in Sudan la circoncisione è definita talvolta *'irs* 'nozze', e riporta un proverbio che accomuna le due cerimonie: "l'arabo è un re il giorno delle nozze e quello della circoncisione" (*Islam in the Sudan*, p. 181). I Nubiani chiamano questo rito *baláy dawī* 'grandi nozze' (cfr. J.G. Kennedy, *Circumcision and Excision...*, p.176). Anche altri elementi sottolineano la relazione simbolica tra la circoncisione e il matrimonio, essendo opinione comune che essa sia presupposto indispensabile per l'attività sessuale.

Il giorno precedente la circoncisione il barbiere (*mezáyyen*) taglia i capelli al bambino; si tratta del secondo taglio rituale (il primo era avvenuto con l'offerta dei capelli alla tomba di uno *šeyh* - o in chiesa per i Copti; il terzo avverrà al momento delle nozze; (cfr. G. Legrain, "Les trois ziana", in *Louqsor sans les Pharaons*, pp. 129-157). Segue un bagno. Alla *noqtah*, il compenso per il barbiere e per i musicisti, partecipano tutti gli invitati. La famiglia riceve inoltre delle offerte per le spese della festa; registrate in un quaderno, saranno ricambiate in analogo occasione. Nella stessa giornata il circonciso, accompagnato da un corteo di bambini, familiari e parenti, sfila per le strade; fino a pochi anni fa il bambino, con un *tarbūš* rosso, attraversava il villaggio su un cavallo riccamente bardato, ma oggi la *zaffah* avviene per lo più in calesse o in taxi. Il corteo è preceduto dai musicisti e contrassegnato da canti e *zağārīt* femminili. Si conclude con una visita alla moschea.

Il giorno della circoncisione il bambino indossa una tunica bianca, talvolta ornata con un fazzoletto femminile di colore vivace. L'operazione, effettuata dallo stesso barbiere, avviene in presenza del padre e degli altri familiari che tengono il ragazzo, rassicurandolo e incitandolo a comportarsi "da uomo". H. 'Ammār riporta la credenza che se il ragazzo guarda il suo membro al momento dell'operazione rischia di divenire impotente (*Growing up...*, p. 117). Per favorire la cicatrizzazione della ferita, o nel caso di infezione, la madre applica una miscela di olio e succo di cipolla o aglio. Oggi c'è la tendenza a ricorrere sempre più frequentemente alla prestazione di un medico; in tal caso la circoncisione avviene in ambulatorio. Questo non diminuisce, come abbiamo potuto constatare, il rischio di infezione, data l'inosservanza di norme igieniche nel periodo post-operatorio. Nella maggior parte dei casi comunque la ferita si rimargina in una settimana.

La parte asportata è talvolta secondo la tradizione conservata fino a completa guarigione. Ad Esna dei neocirconcisi portavano la pelle disseccata infilata in un cordone appeso al collo. Secondo quanto ci è stato riferito questa viene

successivamente gettata nel Nilo. In alcune zone rurali il bambino viene condotto dopo la circoncisione ad un pozzo, dentro il quale deve guardare. Per l'occasione gli viene dato un braccialetto d'argento a forma di ferro di cavallo (*eswarah*), che viene indossato, legato a una cordicella, come una collana. Il periodo prescelto per la circoncisione si situa in genere dopo il raccolto, nei giorni 27, 28 o 29 del mese lunare; tale consuetudine è confermata da Ḥ. 'Ammār (p. 123).

4. La circoncisione maschile avviene per lo più verso i 6-7 anni di età. In questo periodo si verifica un progressivo distacco del bambino dalla sfera materna e femminile in genere, nella quale era fino ad allora vissuto, per entrare nella comunità maschile, sotto la diretta responsabilità educativa paterna. Nei primi anni di vita la distinzione di comportamento e di abbigliamento tra maschi e femmine non è molto marcata, anche in relazione al desiderio di proteggere i figli, soprattutto maschi, dall'invidia e dal malocchio. Dopo la circoncisione diventa un grave insulto chiamare "bambina" un ragazzo (o, peggio, dirgli "figlio dell'incirconcisa"; cfr. O. Meinardus, *Female Circumcision...*, p. 389). La peculiarità maschile diventa inequivocabile, e pubblicamente ostentata, soprattutto con questo rito. Sono quindi necessarie precauzioni di carattere magico che ne garantiscano un andamento regolare.

La circoncisione assume il carattere di un rito di purificazione, e questo viene sottolineato da numerosi elementi (il nome stesso *tuhūr*, la *hennā'*, il bagno, la tunica bianca). Mentre l'aspetto religioso risulta tutto sommato secondario, ben più esplicite sono le motivazioni sessuali. La purificazione viene intesa soprattutto in senso fisico, come eliminazione di un elemento che altrimenti turberebbe lo sviluppo e l'equilibrio sessuale e psicologico dell'individuo, e ne deturperebbe l'aspetto. È opinione comune che senza circoncisione verrebbe meno la capacità maschile di procreare. Abbiamo chiesto a un bambino appena circonciso quale fosse l'effetto dell'operazione; la sua pronta risposta è stata: "Vedrai adesso che grande mi diventa!". Alcuni elementi, come il getto del prepuzio nel Nilo, fanno pensare anche a un rito di fertilità. Secondo le osservazioni di Ḥ. 'Ammār, in riferimento alle tradizioni del villaggio di Silwah, Governatorato di Aswān, sembra che la circoncisione debba avvenire qualche giorno prima della luna nuova proprio perché il bambino non rimanga sterile. Ancora più esplicita è la cerimonia descritta da M. Graf, relativamente alla zona di Costantina in Algeria: sotto il circonciso viene messa una ciotola piena di terra, in modo che il prepuzio e il sangue cadano in essa; la terra viene quindi rigettata nel campo (*Une circoncision au Douar Sakrania*, pp. 243-246). Il sangue della circoncisione è simbolo di coraggio e di virilità.

La circoncisione maschile rientra chiaramente tra i "riti di passaggio" che sanzionano il processo dal periodo prepuberale alla pubertà, dall'impurità (naturale) alla purità, dalla sfera femminile alla maschile, dall'ambito familiare a quello sociale. Essa si realizza attraverso un atto di obbedienza alle tradizioni comunitarie e una prova di resistenza al dolore. Nella classica definizione di A.

Van Gennep (1909) vengono individuate nei riti di passaggio tre fasi fondamentali: separazione, marginalità, aggregazione. Pur mantenendo i suoi aspetti di coinvolgimento sociale, la circoncisione in Egitto - e negli altri paesi arabi - non rappresenta un rito che investe contemporaneamente un'intera classe di età, configurandosi essenzialmente come fatto individuale. La fase di seclusione rituale, ancora presente presso alcune popolazioni musulmane come i Songhay (cfr. J.S. Trimingham, *Islam in West Africa*, p. 163), ha qui perso ogni rilevanza. Per J.G. Kennedy l'applicazione acritica della teoria di Van Gennep risulta fuorviante: "l'enfasi non sta nel presente passaggio o iniziazione, ma nel futuro (matrimonio e procreazione), con tutte le sue implicazioni sociali". Tramite la circoncisione si ha l'identificazione dell'iniziando quale: 1) membro di una categoria di sesso; 2) membro di un gruppo familiare; 3) membro legittimo della comunità; 4) membro dell'Islam (*Circumcision and Excision...*, pp. 189 e 185).

Talune interpretazioni antropologiche tendono a vedere nella circoncisione un tentativo di eliminare l'ambiguità sessuale rappresentata dal prepuzio per gli uomini (elemento femminile) e dalla clitoride per le donne (elemento maschile). Secondo l'analisi psicanalitica invece la circoncisione non sarebbe altro che un surrogato simbolico dell'evirazione, espressione della volontà del padre. Il timore dell'evirazione sicuramente esiste, come emerge dalle ansietà dei genitori e talvolta dai sogni dei bambini (cfr. H. 'Ammār, p. 280); in molti canti si evoca con preoccupazione il rasoio in mano al *mezayyen*, si chiede a quest'ultimo di "far bene attenzione", o si invoca Dio affinché guidi la sua mano. Per G. Róheim la circoncisione contrassegna il processo di crescita da una passiva situazione edipica a un attivo orientamento verso l'oggetto amato (passaggio madre-sposa). Dalla letteratura etnologica risulta evidente il carattere prematrimoniale della circoncisione. Secondo W. Robertson Smith il fatto che nel mondo semitico sia stata anticipata all'età infantile - per gli Ebrei addirittura l'ottavo giorno dalla nascita - è da attribuire al desiderio di porre al più presto il bambino sotto la protezione della divinità (*The Religion of the Semites*, p. 328). Presso alcune popolazioni del 'Asīr e di regioni interne dell'Arabia la circoncisione viene ancora praticata su giovani di 18-20 anni; la cerimonia, chiamata *salh*, comporta, come hanno testimoniato R. Burton, Ch. M. Doughty e, recentemente, W. Thesiger, non una semplice resezione del prepuzio, ma un vero e proprio scuoiamento dall'ombelico alla regione pubica. Il rito viene effettuato in presenza della futura moglie e di tutta la tribù, senza che l'iniziando debba lasciar trasparire segni di dolore.

5. Per l'excisione, nelle forme praticate in Egitto e in Sudan, non sembrano applicabili alcune delle interpretazioni riportate, mancando molti degli elementi culturali che caratterizzano i riti di passaggio. Rimane evidente la funzione purificatoria, possibile quella di assicurare la fertilità. O. Meinardus scrive che, se mai ebbe un significato religioso in Egitto, questo è andato completamente perduto (*Female Circumcision*, p. 359). Secondo l'indagine di H.H. Hansen, che ha

potuto esaminare molte donne nelle unità per la “regolamentazione della famiglia” presso il Cairo, in occasione dell’applicazione della spirale, i motivi addotti a giustificazione di tale pratica sono sostanzialmente quattro: 1) motivi religiosi; 2) motivi estetici; 3) protezione della bambina da stimoli sessuali; 4) rispetto della tradizione (*Clitoridectomy...*, pp. 19-23). L.F. Lowenstein ha effettuato un’analoga ricerca presso gli studenti dell’Università di Khartum; dalle risposte delle ragazze ai questionari risulta un parere favorevole all’excisione per rispetto alla tradizione e potersi sposare; altri motivi, quali il controllo delle nascite, la religione, l’igiene sono molto meno sentiti. Una levatrice copta che esegue normalmente l’operazione ci ha riferito, riportando l’opinione comune: “Se non si recide (la clitoride) quando le bambine sono ancora piccole, crescerà fino a ‘mangiare gli uomini’ ”. L’excisione va ben al di là del consiglio del Profeta a Umm Āṭiyyah, in un controverso *ḥadīth*, di “circoncidere ma non troppo”. L’operazione è socialmente necessaria: non accettarla significa precludersi la possibilità di matrimonio (cfr. H. H. Ayrout, *Fellah’s d’Egypte*, p. 86). È significativo che, davanti agli attuali timidi dubbi sulla sua opportunità, siano le donne stesse, soprattutto le madri, ad esigerla. L’atteggiamento maschile nei confronti di questo problema è di indifferenza o di ignoranza, essendo buona norma non immischiarsi nelle “cose delle donne”. Si tratta soprattutto di una misura cautelativa volta a controllare la sessualità femminile, avvertita come forza irrefrenabile e potenziale fattore di disonore familiare. J.G. Kennedy scrive che quest’operazione mira a mettere in guardia la ragazza sulla tremenda responsabilità che le incombe come futura moglie e madre. I medici egiziani M. Karīm e R. ‘Ammār sottolineano come la clitoridectomia, rimuovendo organi altamente sensitivi, causi un trauma sessuale fisico e psicologico di grave portata (cit. da H. H. Hansen, *Clitoridectomy...*, p. 17). Yūsef al-Maṣrī, un intellettuale che si è molto battuto contro questa pratica, scrive che prima conseguenza dell’excisione è di ispirare alla ragazza avversione per la sessualità, atteggiamento psicologico che sommato alla diminuita sensibilità sessuale può portare a uno squilibrio della sua vita matrimoniale. Da parte sua, il suo compagno sarebbe spinto davanti alla sua tiepidezza a un crescente consumo di *ḥaṣīṣ* (*Il dramma sessuale...*, cap. II).

In Egitto si è sviluppato un acceso dibattito sull’argomento tra gli intellettuali, i movimenti femminili, gli organi d’informazione. Secondo l’indagine Karīm-‘Ammār su 200 donne intervistate 116 si sono dichiarate decise a circoncidere le loro figlie (cit. da O. Meinardus, *Female Circumcision...*, p. 395). Tra le cause della sopravvivenza di questa pratica viene annoverata in primo luogo l’arretratezza economica e culturale delle campagne egiziane, ma come abbiamo visto essa risulta diffusa anche nelle città e nei vari ceti sociali, sia pure nella sua forma più leggera. Persa ogni possibile valenza religiosa, l’excisione è oggi un rito “civile” e indubbiamente un atto di violenza sociale. Come afferma Ida Magli questa pratica “ci riporta pur sempre alla sopraffazione ed emarginazione cui

MODALITÀ DELLA CIRCONCISIONE

	MASCHI	FEMMINE
età in cui viene per lo più eseguita la circoncisione	5 - 10 anni	1 - 5 anni
preparazione del bambino	<i>henna</i> taglio dei capelli bagno fazzoletto (femm.) tunica bianca	abito di colore vivace (rosso)
atteggiamento del bambino (richiesto dalla tradizione)	coraggio fierezza e vanto	passività sopportazione
cerimonia	festa partecipazione familiare e comunitaria maschile e femminile; corteo per il paese (cavallo, carrosse, taxi); visita alla moschea o alla tomba dello <i>Seyh</i>	atto estremamente privato, talora segreto, presenza di sole donne.
festeggiamento	profano: musicisti e danzatrici (in pubblico) canti femminili (in privato) religioso: <i>dikr</i> recitazione del Corano	assenza di canti e danze
luogo della cerimonia	cortile esterno o strada	cortile interno o abitazione
luogo dell'operazione	cortile interno, ambulatorio	cortile interno
tipo di operazione	circoncisione	excisione (infibulazione)
esecutore dell'operazione	barbiere, medico	levatrice, praticona
strumento dell'operazione	forbice chirurgica, rasoio	lametta, rasoio

MOTIVAZIONI E SIGNIFICATI

	MASCHI	FEMMINE
fisiologici	è condizione indispensabile per un regolare sviluppo sessuale e la conseguente capacità di procreare	ha lo scopo di impedire uno sviluppo anormale degli organi sessuali, con conseguente ipersessualità
estetici	rende l'organo sessuale "pulito", eliminando una parte disgustosa al tatto e alla vista	rende l'organo sessuale "pulito", eliminando una parte disgustosa al tatto e alla vista
sociali	passaggio dal mondo infantile a quello adolescenziale-virile; distacco dalla sfera materna-femminile e ingresso in quella paterna e nella comunità degli uomini	controllo della sessualità, con la riduzione del (futuro) desiderio sessuale; nel caso dell'infibulazione, impossibilità di rapporti prematrimoniali
religiosi	sancisce l'inizio della responsabilità morale e della pratica religiosa individuale e comunitaria	

la donna, quali che siano i significati trascendenti di cui è segno, è sottoposta” (*La donna un problema aperto*, p. 67).

6. La festa di circoncisione maschile è, come abbiamo visto, occasione di danze e canti. Quando questi sono effettuati da un complesso di professionisti non si differenziano da quelli eseguiti per le feste di matrimonio; il repertorio è costituito da canzoni tradizionali, in genere d’amore, o canzonette imparate dalla radio. Veri e propri canti di circoncisione si hanno solamente ad opera delle donne, professioniste o no, con accompagnamento di tamburello. Le professioniste sono donne di modesta condizione, mendicanti, quasi sempre dalla pelle scura, spesso cieche; allietano le feste femminili per un compenso molto inferiore a quello richiesto dagli altri musicisti. Il patrimonio di melodie, ritmi e testi è comunque quello locale, conosciuto più o meno da tutte le donne. Non abbiamo rilevato canti sulla circoncisione femminile (qualche espressione è riportata da J.G. Kennedy per la Nubia, p. 180). Sembra talvolta presente la tendenza ad eseguire questi e altri canti su una data melodia preferita, con variazioni molto limitate. È forse questa ridotta capacità interpretativa, più che i testi, la maggiore e più evidente differenza rispetto alle esecuzioni dei complessi maschili.

Il modulo poetico tradizionale su cui vengono costruiti questi canti permette delle varianti che aiutano l’esecutore a prolungare, se lo desidera, il canto stesso. Il verso è costituito da due o tre parti, dove il terzo elemento riprende il primo; con una leggera variazione, ad esempio una parola al plurale invece che al singolare, si può ottenere un nuovo verso. Oppure è possibile ripetere uno stesso verso due volte. Indicando con lettere maiuscole gli elementi del verso e minuscole la rima, possiamo evidenziare le seguenti strutture comuni:

- | | | | |
|----|-------------------------------------|-----------------|---------------|
| 1) | A + B | /a | |
| | C + D. | /a | |
| | A + E | /b | |
| | C + F. | /b | (es. I) |
| 2) | A + B + A | /a | |
| | C + D. | /a | |
| | A ₁ + B + A ₁ | /a ₁ | |
| | C + D ₁ ... | /a ₁ | (es. II, III) |
| 3) | A + B | /a | |
| | A + C | /b | |
| | D + C | /b | |
| | D + E | /c | |
| | F + E ... | /c | (es. IV) |
| 4) | A + B | /a | |
| | A + C | /b | |
| | D + C | /b | |
| | E + B. | /a | (es. V) |

L'esempio VI risulta più complesso, per l'alternanza del ritornello e le numerose ripetizioni, non riportate. Le trascrizioni che seguono sono tratte da registrazioni effettuate nel 1978.

Il primo canto accenna all'opera del barbiere per preparare il bambino e al turbante o *ṭarbūš* fattogli indossare come simbolo dell'ingresso nella comunità degli uomini. Nel secondo canto si augura al circonciso successo e ricchezza, si da riempire il vicolo di invitati offrendo loro molto buon cibo. La *saqīfah* è una specie di arcata di canne; la *bawābah* è invece lo spazio, talvolta chiuso da un arco nella parte superiore, che segna l'inizio di un vicolo, ma può indicare anche un semplice portone.

I

Zayyīnu yō mʿzayyen taḥte s-saqīfey

‘ammīmu yō mo ‘ammim ‘immá naḏīfey.

Zayyīnu yō mʿzayyen ‘al-ḥašīš l-iḥḏór

‘ammīmu yō mo ‘ammim ‘ammit el-askór.

Tagliagli i capelli o barbiere sotto la *saqīfah*,

mettigli il turbante, o tu che metti i turbanti, un bel turbante.

Tagliagli i capelli, o barbiere, sull'erba verde,

mettigli il turbante, o tu che metti i turbanti, un copricapo da soldato.

II

Min dilwak(ti) w-rāyeh ‘amrit il-bowāba *min dilwak w-rāyeh*
wi-te ‘iš yō Mʿḥemmed w-tidki d-dabāyeh. (bis)

Min dilwak wi-riḥey ‘amrit il-bowāba *min dilwak wi-riḥey*
wi-te ‘iš yō Mʿḥemmed w-tidki d-dabiḥey.

L-asawwi l-‘adāyib w-elli ‘aḫāni rabbi *l-asawwi l-‘adāyib*
w-agīd iš-šom‘etēn w-āna ddi l-ḥabāyib.

W-afrišik yō ráhabak maḥārim bi-tallēy. (bis)

D'ora in avanti / sarà popolata la *bawābah* / d'ora in avanti.

Che tu abbia lunga vita o Muḥammad / e possa sgozzare [molti] animali. (*bis*)

[Per la tua festa] cucinerò cose straordinarie / con ciò che mi ha dato il Signore / cucinerò cose straordinarie.

Accenderò due candele / e ne farò offerta ai miei cari.

Stenderò per te, o quanto temi! / fazzoletti ricamati con fili d'argento. (*bis*)

(Sa‘ādah Nūr ad-Dīn, al-Balyanah)

Anche se l'operazione avviene ormai spesso ad opera di un medico, nei canti si continua a far riferimento al barbiere. Allo stesso modo, oggi egli opera con una speciale forbice, ma nei canti viene brandito un poco rassicurante rasoio; l'intera attrezzatura del barbiere è chiamata "i rasoi". Rušdī Ṣāliḥ riporta dei

versi in cui la madre prega il barbiere di effettuare “un taglio gentile” (*al-Adab aš -ša ‘bī*, p. 252); in un canto tunisino si afferma: “Circoncidi o circoncisore / che Dio renda sicure le tue mani! // Non far male al mio figlioletto / sì che non debba adirarmi contro di te!” (M. al-Marzūqī, *Ma ‘al-badw....*, p. 23). Nel canto seguente, di struttura tradizionale, ci si rifugia davanti ai rasoi sguainati nel nome di Dio. *Sammā* significa ‘dire *bismi llāhi (ar-rahmān ar-rahīm)*’; la formula completa è frequentemente alternata all’espressione *smālla ‘alēk* ‘il nome di Dio sia su di te’, specialmente in situazioni d’ansia o timore.

III

<i>Sahabū-lu l-mewās</i>	<i>wold il-ḥašá l-ġāli</i>	<i>sahabū-lu l-mewās.</i>
<i>Sommi ‘alēh sammī</i>	<i>la-glēbu yuḥāf. (bis)</i>	
<i>Sahabū-lu l-ḥadīd</i>	<i>wold il-ḥašá l-ġāli</i>	<i>sahabū-lu l-ḥadīd.</i>
<i>Sommi ‘alēh sammī</i>	<i>dā glēbu ragīg...</i>	

Hanno estratto il rasoio per lui / il caro figlio delle [mie] viscere / hanno estratto
il rasoio per lui.

Invoca su di lui il nome di Dio / perché il suo cuoricino teme.

Hanno estratto il ferro per lui / il caro figlio delle [mie] viscere / hanno estratto
il ferro per lui.

Invoca su di lui il nome di Dio / perché il suo cuoricino è delicato.

(Sa‘ādah Nūr ad-Dīn, al-Balyanah)

Il canto successivo, eseguito da una professionista, rappresenta un tentativo di darsi importanza da parte della musicista. Dopo un accenno alla bellezza del bambino, la donna si vanta del bell’abito indossato per festeggiare il circonciso; l’allusione alla cena saltata e alle libbre di carne serve a ricordare alla padrona di offrire con generosità.

IV

*Da-lli ramāh fe t-tahri ma ḥelw iġ-
gamīl.*

Quello che è sottoposto al *tuhūr*,
quant’è bello!

*Da-lli ramāh fe t-tahri w-ána nāḍa-
re^a*

Quello che è sottoposto al *tuhūr*, lo
guardo.

wa-nhōr tohōr el-ġāli w-ána nāḍare^a.

Il giorno del *tuhūr* del caro, lo guar-
do.

Wa-nhōr tohōr el-ġāli wil-aġīk ane^a

Il giorno del *tuhūr* del caro, vengo da
te.

*men bēt abūya bel- ‘āni wil-aġīk
ane^a.*

Da casa di mio padre, di forza, vengo
da te.

*Men bēt abūya bel- ‘āni w-ána lle
baġanni*

Da casa di mio padre, di forza, sono
[venuta a] cantare.

*ána ya keswetey men el-ǧāli w-ana
lle baǧanni.*

*Ya keswetey men el-ǧāli w-agta ‘
‘ašāy
raṭelēn men iǧ-ǧazzāri w-agta ‘ašāy.*

*Raṭelēn men iǧ-ǧazzāri ma ḥelw iǧ-
ǧamīl
da-lli ramāh fe ṭ-ṭahri ma ḥelw iǧ-
ǧamīl.*

[Ho indossato] una veste costosa,
sono [venuta a] cantare.

La mia veste è costosa, ho saltato la
cena!

Due libbre [di carne] dal macellaio,
ho saltato la cena!

Due libbre dal macellaio, quant'è
bello!

Quello che è sottoposto al *tuhūr*,
quant'è bello!

(al-Ḥāǧǧah Fahīmah, Abū 'l-Ǧūd)

Dopo l'operazione, finché la ferita non sarà rimarginata, il bambino deve far attenzione che la tunica non lo tocchi; per questo cammina per qualche giorno con l'abito tenuto sollevato con la mano, davanti al ventre. La scena è comune nei villaggi egiziani. Nel canto si accenna a questo e alla tunica bianca che simboleggia il nuovo stato di purezza.

V

Ḥēr ya lābis gamīš obyad māsik bē^a

*ḥēr ya māsik gamīš obyad il-wād
‘āwéz.*

*Da ‘arūsá zaǧratū ya ḥarīm wil-wād
‘āwéz*

ḥēr ya lābis gamīš ǧadīd māsik bē^a.

[Ti auguro ogni] bene o tu che indossi la tunica bianca e la tieni [sollevata]

[Ti auguro ogni] bene o tu che indossi la tunica bianca, il ragazzo desidera...

[È bello come] una sposa, lanciate trilli o donne, il ragazzo desidera....

[Ti auguro ogni] bene o tu che indossi la tunica nuova e la tieni [sollevata].

(al-Ḥāǧǧah Fahīmah, Abū 'l-Ǧūd)

Il canto che segue, anch'esso eseguito da una professionista, allude alle spese sostenute dalla madre per la festa di circoncisione del figlio; l'elencazione dei gioielli ha lo scopo di lusingare la padrona di casa, per avere da questa un trattamento generoso. Viene eseguito su tempo veloce; ogni verso è ripetuto due volte con alternanza del ritornello.

VI

Farriḥū-li l-ǧōli / ya banāt ‘ammi

Farriḥū-li l-ǧōli / rā(y)ḥa ǧ-ǧazīra

Festeggiate il mio caro / o figlie di mio zio

Festeggiate il mio caro / vado all'isola.

w-ána abī'-lu zmōmi (...)
Farrihū-li waladi
'ašān aṭṭáher waladi,
w-ana abī'-lu swōri.
Ṭahhirū-li wlēdi
w-ana abī'-lu ḥlēgi.
Zayyinū-li waladi
w-ana abī'-lu ḥalagi...

Per lui vendo il mio anello (da naso).
 Festeggiate mio figlio,
 per far circoncidere mio figlio
 vendo i miei braccialetti.
 Circoncidetemi il mio figlioletto
 e io vendo per lui i miei orecchini.
 Fatemi bello mio figlio
 e per lui vendo i miei orecchini.
 (Zennānah, Luqṣor)

7. Questi canti presentano le caratteristiche dialettali delle parlate dell'Alto Egitto; per i criteri di trascrizione e alcune osservazioni generali si fa riferimento a quanto riportato nei precedenti saggi. È molto frequente la tendenza al prolungamento delle sillabe finali dei versi e di molte / ā /, con forte velarizzazione (ō nella nostra trascrizione). I, 1-2: *sagīfey* sta per *saqīfah*, *naḏīfey* per *naḏīfah*; si noti l'enfaticizzazione del vocativo *yā*; 3: la realizzazione *l-* dell'articolo è comune per le parole che iniziano per vocale (cfr. Luqṣor < al-Aqṣor). II, 1: *dilwaqti* (= *hādā 'l-waqt*) ha numerose varianti locali: *dilwak*, *dilwakīti*, *dállak*, ecc.; 2: *tidki* ci è stato spiegato come derivazione da *tiqtil* (*tiktil*); sembra si sia verificata una metatesi *titki* (*l*) e successiva dissimilazione *tidki*: 7: la *maḥramah* è il tradizionale fazzoletto / velo femminile; viene ricamato con filo metallico, di color oro o argento, a figure geometriche o a forma di sposa, fiore, cammello, palma, stella. III, 1: *mewās*, p. di *mūs* o *mūsà* 'rasoio'; *ḥašā* sta per *ḥašan*, 'viscere'; *wold* o *wād*, talvolta *wadd* sta per *walad*; la particella *la-* viene sentita come enclitica: *saḥabū-lu* = *saḥabū lahu*; 4: *glēb* diminutivo di *qalb*. IV, 1: *da-lli* sta per *hādā (huwa) allādī*; 2: *nādare* sta per *nāḏīrah*; 5: *bel-'āni* significa 'per finta'; il verso ci è stato spiegato come riportato nella traduzione, ma si potrebbe interpretare: "mi sono allontanata dalla casa di mio padre con una scusa per venire a cantare per te". VI, 1: *banāt 'ammi* lett. 'figlie di mio zio'; l'espressione è spesso rivolta, in tono confidenziale, anche a ragazze con cui non esiste effettiva parentela; 7: *wlēd* diminutivo di *walad*.

Nota bibliografica. Per la bibliografia essenziale si vedano i nostri precedenti saggi *Un'invocazione per la nascita nella tradizione dell'Alto Egitto*, "Annali di Ca' Foscari", XVIII, 1979, n. 3 (serie or. 10), p. 25; *Immagini e motivi ricorrenti nelle ninnenanne dell'Alto Egitto*, ACF, XIX, 1980, n. 3 (serie or. 11), p. 23. Per un esame d'insieme della circoncisione cfr. *Encyclopédie de l'Islam*, s. v. *khiṭān* (A. J. Wensinck) e *khafḏ* (O. Meinardus). Gli studi degli etnologi e degli storici delle religioni sono numerosi; citiamo almeno l'*Encyclopaedia of Religion and Ethics*, s.v. *circumcision*, e V.L. Grottanelli, in *Ethnologica*, Milano 1965, II, pp. 35-46 ("Mutilazioni sessuali: la circoncisione e le sue origini", con bibliografia). Considerazioni giuridiche e storiche sono esposte da R. Levy, *The Social Structure of Islam*, op. cit., pp. 251-252; G. H. Bousquet, *Théorie du fiqh et réalités sociologiques. La circoncision*, "Bulletin des Etudes Arabes", VIII, 1948, pp. 206-207. Una scena di circoncisione nell'antico Egitto è riportata in *The Ancient Near East in Pictures Relating to the Old Testa-*

ment, a cura di J.B. Pritchard, Princeton 1954, p. 206 (fig. 629), commento p. 325; un testo annotato in *Ancient Near Eastern Texts...*, a cura di J. B. Pritchard, Princeton 1955, p. 326. Per la circoncisione nelle civiltà semitiche cfr. W. Robertson Smith, *The Religion of the Semites*, New York 1972 (rist.), pp. 327-329.

Numerosi viaggiatori in Egitto o nel mondo musulmano in genere ci descrivono questo rito e le feste che lo accompagnano, tra questi J. Palerne, J. Wild, A. Gonzales, C. Niebuhr, De Chabrol, C.S. Sonnini. Talvolta si cerca di dare una spiegazione razionale: J. Thévenot scrive che gli Arabi hanno il prepuzio allungato, con pericolo di infezioni per le gocce di orina che vi ristagnano (*Voyage du Levant*, Paris 1980, p. 97); W. G. Browne giustifica l'excisione con malformazioni congenite nelle Egiziane (*Travels in Africa, Egypt and Syria...*, London 1799, p. 347); per C. Niebuhr la pratica della circoncisione maschile e femminile prende origine dal clima caldo presente nelle aree dove viene eseguita, le ragioni igieniche sono quindi determinanti (*Travels through Arabia, and Other Countries in the East*, Edinburgh 1792, II, pp. 248-251). Il motivo per cui i "Turchi" sono circoncisi a sette anni o più sta nel fatto che devono pronunciare, al momento dell'operazione, la professione di fede musulmana, comprendendo quanto dicono; devono poter serbare il ricordo per tutta la vita, cosa che non avverrebbe se fossero circoncisi in tenera età. I viaggiatori dei secoli scorsi accennano ai festeggiamenti effettuati in occasione di conversione e circoncisione di Cristiani; per gli Ebrei, essendo già circoncisi, secondo alcuni autori era necessaria prima una conversione al Cristianesimo e quindi all'Islam, ma altri non sono d'accordo (si veda ad es. *Le Voyage en Egypte du P. Antonius Gonzales 1665-1666*, Cairo 1977, I, pp. 115-117; J. Thévenot, *op. cit.*, pp. 97-98). Descrizioni ricche di particolari si hanno nelle opere citate di E. W. Lane, pp. 58-59, 511-514, 537; C. B. Klunzinger, pp. 193-195; W. S. Blackman, pp. 87-89; e soprattutto H. 'Ammār, pp. 116-124. A questi si aggiunga Muḥammad al-Gawhārī, *op. cit.*, pp. 660-662; E. Littmann, *Kairiner Volksleben*, Leipzig 1941, pp. 24-26 (riporta anche interessanti notizie sulle tradizioni della nascita e della prima infanzia); sulla circoncisione presso i Copti cfr. E.L. Butcher, *op. cit.*, II, p. 424; S.H. Leeder, *Modern Sons of the Pharaohs*, London-New York-Toronto (1918), pp. 102-103; C. Wissa Wassef, *Pratiques rituelles et alimentaires des Coptes*, Cairo 1971, pp. 162-164. Per l'area nubiana e sudanese si veda J.G. Kennedy, *Circumcision and Excision in Egyptian Nubia*, "Man", n. s., V, 1970, pp. 175-191; Abdulla El Tayib, *The Changing Customs of the Riverain Sudan*, "Sudan Notes and Records", XXXVI, 1955, pp. 146-158 (sulla nascita e la prima infanzia); XXXVII, 1956, pp. 56-69 (allattamento ecc., giochi e favole); XLV, 1964, pp. 12-28 (educazione e circoncisione). Per le tradizioni maghrebine si veda M. Graf, *Une circoncision au Douar Sakrania*, "Revue Tunisienne", n. 38-39-40, 1939, pp. 241-247; N. Mahdjoub, *La circoncision dans une famille bourgeoise traditionnelle de Tunis, autour des années 30*, "Cahiers des Arts et Traditions Populaires", n. 6, 1977, pp. 121-132; Muḥammad al-Marzūqī, *Ma' al-badw fī hillihim wa-tarḥālihim*, Libia-Tunisi 1980, pp. 22-24 (accenna al diritto del ragazzo di vendicarsi su chi compie l'operazione, dandogli uno schiaffo; 'Ammār riporta invece la consuetudine, a Silwah, di lanciare un uovo contro qualcuno del corteo). Importanti notizie si hanno, per l'area palestinese, in H. Granqvist, *Birth and Childhood among the Arabs. Studies in a Muhammadan Village in Palestine*, *op. cit.*, pp. 184-209, 284-288.

Sui riti di circoncisione, ben più severi, in uso presso alcune tribù dell'Arabia e della costa africana si veda R. F. Burton, *Personal Narrative of a Pilgrimage to al-Madinah and Meccah*, London 1893, II, pp. 110-111 (cfr. le osservazioni di G. W. Murray, *Circumcision Festivals in Arabia and East Africa*, "Man", XXIV, 1924, p. 48); Ch. M. Doughty, *Travels in Arabia Deserta*, Cambridge 1888, I, p. 170; interessanti osservazioni mediche sono riportate da T. Sarnelli, *Medicina indigena nel Mar Rosso. Di uno specialissimo modo di praticare la circoncisione in uso in alcuni paesi dell'Arabia e a Uachiro (Eritrea)*, "Rivista di Biologia coloniale", II, 1939, pp. 215-221. Sulla circoncisione-scuoimento si hanno anche le testimonianze recenti di W. Thesiger (*Arabian Sands*, 1959, Penguin Books 1964, pp. 103-106) e 'Alyā' Šukrī, (*Ba' d malāmiḥ at-tagayyur al-iḡtimā'ī fī al-waṭan al-'arabī*, Cairo 1979, pp. 135-137, cit. da M. al-Gawhārī, *op. cit.*, pp. 661-662). I due autori precisano che l'operazione non si limita allo scuoiamento, ma prevede che il giovane esponga i suoi genitali al

calore e al fumo di un fuoco acceso in una piccola fossa, sulla quale deve stendersi; il rito è stato vietato dalle autorità saudiane, quale residuo di "paganesimo".

La circoncisione femminile (excisione e infibulazione) è analizzata nei suoi vari aspetti da O. Meinardus, *Mythological, Historical and Sociological Aspects of the Practice of Female Circumcision among the Egyptians*, "Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae", XVI, 1967, pp. 387-397, con ricca bibliografia e due fotografie; di notevole interesse risultano anche i saggi di J. G. Kennedy, *Circumcision and Excision...*, cit.; H. H. Hansen, *Clitoridectomy: Female Circumcision in Egypt*, "Folk", XVI-XV, 1972-1973, pp. 15-26; L. F. Lowenstein, *Attitudes and Attitude Differences to Female Genital Mutilation in the Sudan: Is there a Change on the Horizon?*, "Acta Ethnographica A. S. H.", XXIX, 1980, pp. 216-223. Per la circoncisione maschile e femminile nella cintura sudanese si veda anche J. S. Trimmingham, *Islam in the Sudan*, London 1965², pp. 181-182; Id., *Islam in West Africa*, Oxford, 1959, pp. 161-163. Un appello appassionato contro questa pratica è l'opera, tradotta in varie lingue europee, di Y. el-Masry, *Il dramma sessuale della donna araba*, Milano 1964, basata sulla ricerca dei due medici egiziani, M. Karim - R. Ammar, *Female Circumcision and Sexual Desire*, Cairo 1965. Egli sostiene fermamente la relazione esistente tra excisione e consumo di droghe (cfr. analoghe osservazioni di Aḥmed Amin, *op. cit.*, p. 188, e la nota di J. Berque, *Histoire sociale d'un village égyptien au XXème siècle*, Paris - La Haye 1957, p. 44). Convegni internazionali sono stati tenuti in Egitto e in Sudan recentemente su questo argomento; nel 1979 sono state discusse a Khartoum, sotto l'egida dell'Organizzazione Mondiale per la Sanità, le "Pratiche tradizionali che danneggiano la salute della donna", in particolare l'excisione e l'infibulazione. Sono stati esaminati i vari gradi di questo rito, dall'ablazione del prepuzio della clitoride all'excisione totale, accompagnata dalla saldatura dell'apertura vulvare mediante scarificazione delle pareti interne e loro accostamento fino a cicatrizzazione, con una vera e propria cucitura. Questa pratica è presente nelle sue forme più estreme solo sporadicamente in Egitto, per lo più in Nubia; nella zona dove si è svolta la nostra ricerca esistono donne anziane che hanno subito, in gioventù, l'operazione. Tra le raccomandazioni del convegno di Khartoum figurano: 1) l'adozione di politiche nazionali chiare per l'abolizione dell'excisione e dell'infibulazione; 2) la creazione di comitati nazionali e internazionali per coordinare queste attività; 3) l'educazione generale della gente in proposito, in particolare la *sage-femme* tradizionale (cfr. Cl. Brisset, *Trente millions de mutilées*, "Le Monde", 28-2-1979; 1-3-1979).

Sui problemi sessuali e femminili in genere si rimanda a A. Bouhdiba, *La sexualité en Islam*, Paris 1975; R. T. Antoun, *On the Modesty of Women in Arab Muslim Villages: A Study in the Accommodation of Traditions*, "American Anthropologist", LXX, 1968, pp. 671-697 (ricco di spunti interessanti); G. H. Bousquet, *L'éthique sexuelle de l'Islam*, Paris 1966; Nawāl as-Sa'dāwī, *Qaḍīyyat al-mar'ah al-miṣriyyah as-siyāsiyyah wa'l-iḡtimā'iyyah*, Cairo 1977; Id., *al-Mar'ah wa'l-ḡins*, Beirut 1974³, B. Scarcia Amoretti, *Donna e Islam. Note metodologiche e introduttive*, "Donna Woman Femme", I, 1976, n. 3, pp. 55-77. Si veda anche I. Magli, *La donna un problema aperto*, Firenze 1974, in particolare pp. 62-68 ("La pseudoiniziazione della donna. Il mistero della clitoridectomia").

Per l'interpretazione psicanalitica cfr. le note di S. Freud in *Totem e tabù*, tr. it., Torino 1969, pp. 205-206, e *Compendio di psicanalisi*, tr. it. in *Psicanalisi*, Torino 1963, p. 281; sulla dualità dell'essere umano si vedano le osservazioni di G. Róheim, *Gli eterni del sogno. Un'interpretazione psicanalitica dei miti e rituali australiani*, tr. it., Rimini 1972, pp. 120-135 (cap. III: "L'origine della circoncisione"). H. 'Ammār (*op. cit.*, p. 123) commenta le interpretazioni di questi e altri studiosi.

Numerosi proverbi sull'infanzia e sulla vita familiare in genere sono riportati da Aḥmed Taymūr, *al-Amṭāl al-'āmmiyyah*, Cairo 1953; Ibrāhīm Aḥmed Sa' lān, *aš-Sa' b al-miṣri fi amṭāliḥā al-'āmmiyyah*, Cairo 1972; J. A. Jacob, *Maximes et proverbes populaires arabes. La famille*, MIDEO, VII, 1962-1963, pp. 35-80. Canti di circoncisione sono riportati da G. Maspero, *op. cit.*, pp. 128-131; Aḥmed Mursī, *op. cit.*, pp. 45-49; Aḥmed Ruṣḍī Ṣāliḥ, *al-Adab aš-ša' bī*, Cairo 1971, pp. 251-253 (riprende pari pari i testi pubblicati da Maspero - senza citarlo) E. Littmann, *Kinderlieder und Kindersprache im heutigen Ägypten*, in "Mélanges Maspero", Cairo 1935-1940, III, pp. 226-231; le tradizioni della zona di Luqsor all'inizio del secolo sono descritte dall'archeologo G. Legrain, *Louqsor sans les Pharaons*, Bruxelles-Paris 1914, in particolare pp. 145-147.

ROSELLA DORIGO CECCATO

IL DRAMMA *PADRI E FIGLI* (1916) DI MĪKĀ'ĪL NU'AYMA NEL
QUADRO DEL TEATRO ARABO MODERNO*

Molti autori cristiani e musulmani della letteratura neo-araba, particolarmente siriani e libanesi, dovettero familiarizzare con la cultura europea e, soprattutto, americana. MĪkā'īl Nu'ayma, come parecchi altri connazionali, trascorse diversi anni negli Stati Uniti, ma portò nel gruppo degli emigrati raccolti fin dal 1920 attorno alla *al-Rābiṭa al-qalamiyya* ¹ l'esperienza abbastanza rara di una formazione culturale russa, non limitata ad una semplice conoscenza linguistica. Nella propria autobiografia ² egli afferma infatti di avere ricevuto un'impronta indelebile dalla lettura di Pushkin, Dostoevskij, Gogol, Tolstoj, Turghenev e Lermontov.

Gli Stati Uniti d'America ebbero su di lui un influsso ben diverso. Il completamento degli studi effettuato nell'Università di Washington e la lunga permanenza a Seattle gli dettero indubbiamente la padronanza assoluta della lingua inglese, che usò per parecchie delle sue opere, con la stessa abilità e finezza che aveva dimostrato esprimendosi in lingua materna. Tuttavia, la cultura anglosassone non lasciò nel suo spirito il segno profondo che vi aveva impresso la cultura russa. Di questo fu probabilmente causa l'avvicinamento al mondo culturale della Lega Letteraria degli scrittori arabi in America, la citata *al-Rābiṭa al-qalamiyya*, che interessava vivamente le sue aspirazioni di giovane arabo emigrato.

Il gruppo letterario di cui venne a far parte lo stimolò ad abbracciare la causa della *nahḍa* araba con una dedizione totale. In quest'ambito il suo spirito battagliero si sentì forse appagato, nell'impegno di indicare al mondo arabo le vie per attuare il proprio processo rigenerativo linguistico e letterario. Non per nulla Umberto Rizzitano ³ lo ha chiamato "il più battagliero promotore del rinascimento letterario arabo e il suo più strenuo difensore ⁴", definizione soprattutto vera se riferita allo scrittore durante il periodo di maggior produzione letteraria, ossia negli anni che intercorrono fra le due guerre mondiali.

Prima ancora di venire a far parte del gruppo degli scrittori dell'emigrazione americana, Nu'ayma compose la sua prima opera, il dramma *al-Ābā wa'l-banūn (Padri e figli)* nel 1916, subito dopo il conseguimento del diploma universitario nell'Università di Washington ⁵. Nell'autunno dello stesso anno la portò con sé a New York, dove fu pubblicata a puntate nella rivista "al-Funūn". Nel 1917 apparve in un volume, accompagnata da un'introduzione dello stesso autore riguardante la situazione del teatro arabo contemporaneo. Tale lunga introduzione, illuminante sulle teorie dell'autore circa lo spettacolo teatrale e le sue forme, fece poi parte della raccolta di saggi *al-Girbāl (Il setaccio)* apparsa nel '23 ⁶ con il titolo *al-Riwāya al-tamīliyya al-'arabiyya* ⁷ (*Il racconto teatrale arabo*). Questo saggio ci permette di capire il grado di importanza che Nu'ayma attribuiva al teatro nel processo di rinascita letteraria del mondo arabo e con quali idee egli si presentasse nell'ambiente teatrale del primo ventennio del '900, agitato da ansie rinnovatrici.

La letteratura teatrale cominciò ad avere uno sviluppo di rilievo nel mondo arabo, come è noto, verso la fine dell'800, quando ebbe inizio una sorta di rivalutazione dell'arte scenica, su riflesso e per influsso della cultura europea. La drammatica si venne ad inserire piuttosto bene nel processo rigenerativo del mondo culturale arabo comunemente definito col nome di *nahḍa*, poichè si rivelò come il mezzo più immediato per raggiungere un gran numero di persone. Così il teatro, da forma di spettacolo intesa come puro passatempo, assunse il ruolo ben più importante di veicolo di cultura, punto d'incontro fra letteratura e popolo. I suoi temi si ampliarono in una gamma più vasta e, soprattutto, più adatta alla sua nuova funzione sociale. Particolarmente diffuse furono le opere che trattavano il problema della differenza di mentalità fra le vecchie e le nuove generazioni per quel che riguardava l'amore, il matrimonio, il divorzio, l'educazione o il comportamento sociale in genere; tutti argomenti che potevano assicurare una certa presa sul pubblico medio, che più o meno viveva gli stessi problemi nella vita reale. Accanto a questo teatro sociale ⁸, si affermarono anche drammi storici e tragedie di ispirazione classica, spesso presentati in traduzioni o adattamenti ⁹, cui si deve aggiungere la diffusione del teatro musicale ¹⁰ e quella del teatro popolare ¹¹. La linea di sviluppo di questi diversi ambiti del teatro arabo di inizio secolo fu pressocchè contemporanea e fu incrementata dal veloce propagarsi dell'interesse per il teatro da parte di un pubblico molto più vasto che nel passato, con gusti e tendenze differenti e, quindi, richiedente una maggior varietà di temi e di forme.

Due elementi fondamentali sono da evidenziare in questa fase: la tendenza generale a sostituire opere scritte ad un repertorio essenzialmente basato sull'abilità di improvvisazione degli attori e l'attribuzione al teatro del suo nuovo ruolo educativo-sociale. Non si dimentichi che, a parte la *ta'ziya* ¹², che può essere considerata l'unico esempio di rappresentazione tragica nella letteratura araba medioevale, il teatro arabo si era espresso nel passato in due sole forme di

spettacolo, entrambe di carattere popolaresco, la più semplice costituita dal mimo ¹³, ed una seconda, più largamente diffusa, costituita dallo spettacolo del teatro d'ombre, cui si avvicinava il teatro delle marionette. Il testo era basato soprattutto sull'improvvisazione e questo costituì forse il più grosso impedimento per il passaggio del teatro da forma di spettacolo esclusivamente popolaresco ad espressione letteraria vera e propria ¹⁴.

Oggi il teatro arabo moderno può affermare di avere ormai raggiunto il suo pieno sviluppo letterario. La problematica attuale è semmai costituita dal tentativo di dare una identità puramente araba alla produzione teatrale che, avendo trovato una propria motivazione iniziale su influsso europeo, ha conservato troppo a lungo caratteristiche di imitazione occidentale. In ciò si giustifica la tendenza a rivolgersi alle fonti tradizionali della narrativa araba, sia mediante la presentazione sulla scena di opere tratte dalle *Mille e una notte*, sia di adattamenti delle *maqāmāt*: Alfred Farağ o al-Ṭā'ib al-Ṣiddīqī e lo stesso Tawfiq al-Ḥakīm hanno dato contributi particolarmente rappresentativi di questo orientamento ¹⁵.

Viceversa, tra la fine dell'800 e gli inizi del '900, il motivo di base che spinse i drammaturghi arabi a scrivere le loro opere fu la creazione di un genere letterario del tutto nuovo, che potesse assumere un ruolo di rilievo nell'evoluzione della vita culturale del paese. Le caratteristiche sperimentali dell'impresa portarono notevoli difficoltà di attuazione, prima fra tutte quella di adattare la produzione teatrale sia al gusto popolare che a quello più raffinato del mondo intellettuale.

Il dramma *al-Ābā wa'l-banūn* di Mikā'il Nu'ayma si inserisce fra i lavori di coloro che si assunsero questo difficile compito. Il suo valore è di gran lunga superiore a quello che gli si può attribuire sul piano estetico e l'opera va considerata soprattutto in riferimento al suo contesto storico-sociale.

Sulla base del saggio già citato *al-Riwāya al-tamīliyya al-'arabiyya*, che introduce il dramma in questione, possiamo fissare nel pensiero dell'autore alcuni punti-base teoretici per il contemporaneo e successivo formarsi del teatro arabo:

a) Egli comprese chiaramente l'importanza di questo settore, fino ad allora trascurato dalla letteratura e spinse i propri connazionali a servirsene, anche e soprattutto come modo di diffusione culturale. Biasimò anzi il mondo letterario arabo per non essersi servito di questo mezzo di comunicazione diretta con il popolo, pur avendo a propria disposizione un terreno assai favorevole ¹⁶.

b) Egli non trascurò poi di invitare il mondo letterario arabo a trarre utili insegnamenti dall'Occidente, che in questo campo godeva di una posizione più avanzata, chiarendo però che la diffusione delle traduzioni di opere straniere doveva servire come mezzo di informazione e non di imitazione. Sapeva bene che i paesi di lingua araba avevano cominciato a mutare e allargare i propri gusti teatrali grazie alla penetrazione europea ¹⁷: dopo l'impulso dato all'istruzione, fu l'influenza dell'Europa (soprattutto della Francia e dell'Italia) e spingere i pio-

nieri del teatro arabo a percorrere vie mai intraprese prima dalla letteratura nazionale: Mārūn al-Naqqās (1817-1855) tornò dall'Italia entusiasta dagli spettacoli teatrali cui aveva assistito e pensò subito di adattare in versi arabi l'*Avaro* di Molière ¹⁸. Ya'qūb ibn Rafā'īl Ṣanū' (1839-1912), tornato in patria dopo tre anni trascorsi in Italia, si ispirò ad autori drammatici italiani e a Molière per comporre i propri lavori di tono satirico-politico ¹⁹.

Il fatto che venissero portate in scena opere come l'*Edipo re* di Sofocle (tradotto da Farah Anṭūn) o l'*Otello* di Shakespeare (tradotto da Ilyās Fayyād) o *Tamerlano* di Pradon e *Carlo VI* di Delavigne (portati in scena da Ğurġ Abyaḍ) o che venissero abitualmente tradotte o adattate opere di Voltaire, Racine, Walter Scott, Corneille, Victor Hugo, oltre a Shakespeare, Molière, Rostand, Ibsen, Strindberg, confermava l'importanza che potevano avere questi lavori stranieri nel delicato momento della formazione del teatro arabo nazionale. Tuttavia Nu'ayma rilevò che si doveva dare al pubblico anche una drammatica che gli fosse vicina, congeniale e comprensibile, affinché ognuno potesse vedere se stesso sulla scena ed essere coinvolto emotivamente dalla vicenda di cui era spettatore. Per questo motivo, nella creazione di un teatro "serio" che si affiancasse alla farsa e all'operetta o al melodramma, non volle comporre dei drammi storici, che non riteneva abbastanza vicini allo spirito del pubblico contemporaneo, ma preferì portare sulla scena la società in cui quel pubblico viveva, con tutti i suoi problemi e i suoi difetti; criticò anzi aspramente nei propri contemporanei la scarsa vicinanza fra l'opera teatrale e il pubblico cui essa veniva presentata.

c) Egli affrontò fra i primi il problema del linguaggio teatrale, avvertendo la necessità di renderlo più simile possibile a quello reale. In quest'ottica caratterizzò i propri personaggi, facendo parlare in dialetto coloro che mancavano di istruzione e facendo usare la lingua classica alla gente colta. L'adozione di un doppio linguaggio all'interno della medesima opera fu un fenomeno di cui si occupò J. Stetkevych dell'Università di Chicago, uno dei maggiori studiosi della letteratura e della lingua araba moderna ²⁰, il quale sottolineò che, più che di "due linguaggi", si dovrebbe parlare di un linguaggio unico diviso in "due livelli" ²¹: cioè, a seconda di come uno parla, si colloca automaticamente in uno stile e in un livello di esistenza. Questa tendenza a schematizzare la lingua in due stili, elevato e inferiore, è, secondo Stetkevych, un fenomeno chiaramente distinguibile nella letteratura drammatica del '900 e, come si vede, Nu'ayma fu tra i primi a servirsene. Non è detto che la conoscenza e l'ammirazione di Nu'ayma per la letteratura russa non lo abbiano influenzato nella sua scelta di un linguaggio comune e semplice.

L'uso del dialetto in forma scritta, esteso a parti più o meno ampie del dialogo, portò però ad una serie di problemi di cui l'autore ebbe piena percezione, senza avere molti aiuti dal resto del mondo letterario a lui contemporaneo, poiché fu tra i precursori nell'utilizzazione della lingua parlata in testi letterari. Oltre alla difficoltà immediata derivante dalla scelta di un metodo di trascrizione

di suoni fino ad allora usati solo oralmente, un grosso intoppo fu la difficoltà di far comprendere in tutto il mondo arabofono testi parzialmente o totalmente composti in un linguaggio usato solo in una zona geografica ristretta ²². D'altra parte, la sensibilità dei drammaturghi impediva loro l'uso esclusivo della *fushā* sulla scena, poichè essa sarebbe sembrata assurda se fatta usare da personaggi parlanti esclusivamente il dialetto nella vita reale. Qualcuno scorse una differenza fra il valore letterario di un'opera e il suo valore teatrale, tanto da darne una duplice versione; lo stesso Maḥmūd Taymūr, che pure fu tra i primi ad usare la lingua *'āmmiyya* nei testi scritti, fu talvolta incerto nella scelta fra i due linguaggi ²³. Tawfiq al-Ḥakīm, invece, di fronte a questo grosso problema apparentemente senza soluzione, propose la creazione di quella che egli chiamò "la terza lingua" ²⁴, non troppo discosta da quella letteraria ma, nel contempo, tale da non determinare alcuna necessità di adattamento del testo prima di ogni rappresentazione, a parte qualche cambiamento fonetico. Egli stesso tuttavia, pur tentando l'uso concreto di questa "terza lingua" in talune opere ²⁵, usò ancora l'arabo letterario per alcune altre ²⁶ e si pose la domanda se fosse un dovere degli scrittori mandare senz'altro sul palcoscenico la lingua classica, per abituare l'orecchio del pubblico, oppure se fosse meglio innalzare gradualmente il livello del dialetto, fino ad avvicinarlo al classico ²⁷.

Nu'ayma affrontò e discusse il problema nella nominata prefazione ad *al-Ābā wa'l-banūn* e quando, nel 1953 il dramma fu ristampato, vi aggiunse una nuova *muqaddima*, scritta a Biskinta, in cui rilevò come il teatro arabo avesse fatto grandi progressi nei quasi quarant'anni che dividevano la prima edizione dalla sua ristampa, ma come tuttavia alcuni problemi sussistessero ancora irrisolti; primo fra loro, il problema del linguaggio colloquiale usato saltuariamente nell'opera, che l'autore confessò di aver più volte tentato di trasformare in classico, senza mai decidersi a farlo. D'altra parte, sottolineò anche il fatto che in questo pur lungo periodo nulla di decisivo era stato fatto per risolvere il problema linguistico nel teatro a livello nazionale e ancora le soluzioni fossero lasciate all'iniziativa e alla sensibilità individuali.

In tale orizzonte teoretico Nu'ayma scrisse questo suo primo dramma.

La trama è basata su una vicenda piuttosto comune, quella di un matrimonio consigliato dalle convenienze, imposto da una madre alla propria figlia, secondo la consuetudine che assegna alla donna (e in generale ai figli) un ruolo di assoluta sottomissione alle decisioni dei genitori. Il titolo dell'opera, *Padri e figli*, ha un'affinità del tutto casuale con l'omonimo capolavoro della letteratura russa. Probabilmente tale scelta fu dovuta ai ricordi delle letture preferite da Nu'ayma durante gli studi a Poltava; il dramma fu chiamato così semplicemente perchè imperniato sul tema dello scontro fra la mentalità della generazione dei padri con quella dei figli, argomento che si sa molto diffuso nella letteratura neo-araba di impronta sociale.

L'autore presenta al pubblico tre nuclei familiari abbastanza diversi, ognu-

no dei tre mancante di qualche elemento per essere una famiglia-tipo completa. Il primo e più complesso dei tre è composto da una madre vedova di nome Umm Ilyās e dai suoi tre figli Ilyās, Zayna e Kalīl. Nei tre giovani compaiono tre differenti reazioni di fronte alla dispotica autorità della genitrice: nel primogenito un sentimento di ribellione incapace di concretizzarsi, nella ragazza una docile sottomissione e nel figlio più giovane una finta obbedienza per non perdere le proprie comodità. Il secondo nucleo familiare è composto da un altro vedovo, Mūsā Bey ‘Arkūš, e da suo figlio Naṣīf. Anche qui l’ambiente sociale è tradizionale, ma l’autorità paterna si scontra con l’incapacità del figlio di vivere responsabilmente la propria vita, e tale autorità perde ogni effetto. Nel terzo nucleo mancano i rappresentanti della vecchia generazione, poichè i due fratelli Dāwūd e Šahīda sono orfani di entrambi i genitori. Qui la mancanza dei vincoli tradizionali normalmente imposti dagli anziani è sostituita dai vincoli altrettanto rigidi della società, che crea invalicabili barriere.

All’inizio del dramma si vedono serpeggiare fermenti di ribellione fra i giovani, frenati però da un sentimento di rassegnazione all’inevitabile ingiustizia di un mondo di cui è troppo difficile cambiare le leggi. Poi, all’improvviso, si attua la rivolta dei giovani contro gli errori della società degli anziani, più attenta a non infrangere le convenzioni che a seguire gli impulsi del cuore e della ragione. Il fidanzamento fra Zayna e Naṣīf Bey, predisposto dai due genitori, viene inaspettatamente rotto dalla ragazza, che appare risvegliata dalle parole rivoluzionarie di Dāwūd. Mentre Ilyās e Šahīda la seguono nella ribellione all’autorità materna, Kalīl cerca di trarre qualche vantaggio personale dalla situazione, facendo in modo che la propria vita oziosa non venga troppo alterata. La vicenda si conclude con un lieto fine, in cui sono riconosciuti gli errori del passato. Vengono così combinati due matrimoni d’amore, tra Zayna e Dāwūd e tra Šahīda e Ilyās, mentre la falsità di Mūsā Bey e la scelleratezza di suo figlio Naṣīf sono finalmente scoperte.

Il tutto si svolge agli albori del ventesimo secolo, in una piccola città del Libano, in un arco di tempo che va dall’inverno alla primavera successiva.

La fine del diciannovesimo secolo e gli inizi del ventesimo sono caratterizzati da fermenti di rinnovamento a tutti i livelli, nel mondo arabo. La crisi dell’Impero Ottomano, dopo una dominazione di secoli, permette finalmente speranze nazionaliste e progressi sociali. Come chiaramente traspare dall’opera, però, i legami con il passato persistono profondamente radicati nella mentalità delle vecchie generazioni. Si evidenziano in Umm Ilyās, nel suo desiderio di dare in sposa la figlia Zayna ad un uomo che porti il titolo di Bey, come lo portava il suo defunto marito; ancora, in Umm Ilyās, ne troviamo traccia nel suo ricordo orgoglioso della stima che il *Pāsā* aveva per suo marito Buṭrus, quando questi era in vita. Un’allusione ad eventi accaduti durante la dominazione ottomana si ritrovano nell’accenno della donna alle gesta valorose del marito nella guerra contro i Drusi e i Metwalli (“Uccise in un momento venti Drusi con que-

sta spada e dieci Metwalli con quell'altra", Atto I, scena I): Parlando poi di un fratello del marito Buṭrus, Šāhīn, ne ricorda la forza e l'ardimento nel combattere contro i Kurdi, quando ne uccise quaranta da solo, con un pugnale. Segni che indicano vecchie abitudini conservate dal passato si notano pure nella descrizione dell'aspetto esteriore di alcuni personaggi, come nel modo di vestire di Naṣīf Bey, che porta il *tarbūs*, mentre gli altri giovani sono a capo scoperto. Anche l'accento alla figura del *Qā'imaqām* (Atto III, scena III e Atto IV, scena V) è utile per la caratterizzazione del sistema politico e amministrativo in uso nel Libano agli inizi del secolo.

Come è noto, fin dal 1831, il Libano aveva goduto di una politica liberale che, garantendo una certa libertà religiosa e la sicurezza pubblica, vi aveva attirato molti Europei, cattolici e protestanti, i quali avevano grandemente incrementato lo sviluppo delle scienze e dell'istruzione²⁸. Dopo i gravi disordini del '60, l'intervento delle truppe francesi²⁹ aveva aumentato la prosperità del paese garantendogli un'autonomia politica che durò fino alla Prima Guerra Mondiale, e questo aveva attirato nel Libano medici, insegnanti e mercanti occidentali, che vi trovavano un'ospitalità di gran lunga più calorosa che in qualsiasi altra parte del mondo arabo. Il notevole aumento della popolazione, d'altra parte, aveva determinato la necessità dell'emigrazione in Egitto, nelle Americhe e in Australia da parte di parecchi esponenti dei ceti meno abbienti. In questo particolare ambiente, in cui l'eterogeneità degli abitanti si collocava in una società notevolmente progredita, si acuirono forse prima che altrove i contrasti fra le generazioni. E' esattamente questo momento del Libano che Nu'ayma volle rappresentare sulla scena.

L'atteggiamento dei giovani Dāwūd e Ilyās (Atto I, scena I) di fronte alla guerra in generale e, in particolare, alle armi appese alle pareti di casa Samāḥa, è quello del rifiuto di chi ha la fortuna di vivere in un periodo di pace e considera tutto ciò che ricorda il passato come "roba da museo". Pur essendo entrambi in chiara opposizione agli eccessivi legami con questo passato, ognuno reagisce loro in maniera diversa. I discorsi di Dāwūd circa i rapporti che intercorrono fra i genitori e i figli sono quelli di chi ha capito l'importanza dell'evoluzione delle idee e ne ha fatto lo scopo della propria esistenza ("Se la nostra vita non fosse una guerra senza fine contro l'ignoranza, l'ingiustizia, la povertà, la debolezza e l'ignominia, non sarebbe degna di essere vissuta.. e noi non smetteremo di combattere, finchè non avremo ciò che desideriamo!" Dāwūd, Atto I, scena III). Viceversa, Ilyās non ha ancora risolto i propri problemi esistenziali ed è profondamente pessimista circa l'avvenire proprio e di quelli che, come lui, non riescono a svincolarsi dall'oppressione del passato ("Io sono quasi soffocato, Dāwūd! Mi sono stancato della vita fino alla nausea.. Non biasimarmi se, svegliandoti domani, apprendrai che il tuo amico Ilyās Samāḥa si è impiccato alla quercia che è all'entrata della città!" Ilyās, Atto I, scena I)..

Il tema del suicidio è ricorrente nella letteratura neo-araba di impronta so-

ciale e rappresenta la soluzione più esasperata ai problemi sorti dal disagio di vivere in una società che ha messo in discussione le proprie istituzioni e non è ancora riuscita a trovare un nuovo equilibrio ³⁰. Rappresentativo della tendenza a dimostrare come, in alcuni casi, non esista per i giovani - e, soprattutto, per le giovani - possibilità di una scelta alternativa al suicidio è per esempio il dramma dell'iracheno *Dū`n-Nūn Ayyūb* (nato nel 1908), *Il sistema di salvarsi* in cui, in una vicenda analoga a quella di *al-Ābā wa`l-banūn*, una ragazza è costretta ad un matrimonio impostole con la forza dai genitori e non trova altra maniera per evitarlo che quella di uccidersi poco prima delle nozze ³¹.

Questo pessimismo tendente alla tragedia si ritrova un po' ovunque nella letteratura araba del '900; nelle novelle e nei romanzi come nei lavori teatrali; affiora in *Gubrān Kalīl Gubrān* con *Martā al-Bāniyya* (*Marta del villaggio di Bān*); in Egitto ne è permeata una delle prime novelle originali *Zaynab, manāzir wa aklāq rīfiyya* (*Zaynab, scene e morali rurali*) di Muḥammad Husain Haikal (1888-1956), pubblicata anonima nel '14 e poi con il nome dell'autore nel '29, in cui la storia di una ragazza costretta a sposare un uomo che non ama si conclude con la morte di dolore della protagonista. La morte di "crepacuore" è pure un elemento che trova ampio riscontro sia nella letteratura romantica europea, sia nella realtà sociale araba d'allora. Fra i lavori teatrali di Biṣr Fāris, egiziano di origine libanese, ricordiamo *Mafraq al-ṭarīq* (*Il bivio*), del 1938, che tratta i problemi psicologici della donna orientale. La tristezza e il pessimismo sono i temi dominanti della poetica e della narrativa dell'irachena Nāzīk al-Malā'ika (nata nel 1923). Fra i drammi sociali di Tawfīq al-Ḥakīm, in *Sirr al-muntaḥira* (*Il segreto della suicida*) si evidenziano i difetti di una società basata sull'ipocrisia e in *Raṣāsa fī`l-qalb* (*Una pallottola nel cuore*) un velo di idealismo copre a fatica il pessimismo di base. Profondamente pessimista è anche il siriano Zakarīyā Tāmer (nato nel 1931), i cui personaggi mostrano una rassegnazione all'inevitabile e un'accettazione della sconfitta ineluttabile che, forse, rispecchiano lo spirito dell'autore e il suo reale atteggiamento di fronte alla vita. In *al-`Urs al-ṣarqī* (*Matrimonio all'orientale*), pubblicato a Damasco nel 1970 nella raccolta *al-Ra`d* (*Il tuono*), la protagonista, prima di essere venduta a peso al suo futuro sposo, dice, rassegnata, di non avere opinioni, poichè è la sua famiglia a decidere per lei il suo futuro, in un totale annientamento della sua libertà³².

In *al-Ābā wa`l-banūn*, Zayna non si rassegna alla sconfitta del proprio amore e, piuttosto che cedere, tenta il suicidio bevendo del veleno. Una precedente tentazione di suicidio era stata vinta dalla ragazza con la scoperta della forza del proprio amore per Dāwūd; ma, dopo essere stata tempestata dalle calunnie inventate dal padre del fidanzato respinto, sul conto del giovane maestro, la ragazza si abbandona alla disperazione di non avere più nulla in cui credere. La forza dell'amore appare qui, dunque, come l'unico elemento capace di evitare il suicidio, ma è anche chiaro il tentativo dell'autore di denunciare i soprusi

di una società che è basata sull'ipocrisia e la menzogna.

In questa situazione di disagio e di disadattamento, di contrasti e di sopraffazioni che inizia, come abbiamo visto, fin dalla prima metà dell'ottocento e si protrae irrisolta fino ai giorni nostri, si isola un certo gruppo di giovani, appartenente quasi sempre ad una categoria sociale benestante, i quali, dopo aver disacrato i valori tradizionali a loro imposti nell'infanzia, li sostituiscono con i godimenti materiali, unici elementi che rendano la vita degna di essere vissuta. Specchio fedele di questa generazione di giovani privi di ideali, scettici e spesso cinici, è Kalil, il fratello minore di Ilyās Samāḥa. Egli passa la giornata con gli amici, in un caffè o in un altro ("Caffè del Ponte" o Caffè del Paradiso", nella commedia), giocando d'azzardo³³ e bevendo vino fino all'ubriachezza.

Ma fra i temi sociali che affiorano nell'opera di Nu'ayma forse il più sentito è quello dell'emancipazione femminile. Come è noto, la posizione della donna nella società musulmana tradizionale e un suo nuovo ruolo nella società moderna sono stati fra i motivi più dibattuti dai primissimi riformisti della *nahḍa*. Il problema era già molto sentito da al-Bustānī e, soprattutto, da Qāsim Amīn, che per primo lo sviluppò teoricamente. Non mancarono famose scrittrici che parteciparono attivamente alla battaglia in difesa dei propri diritti³⁴ e lo stesso problema si continua a dibattere vivacemente e polemicamente anche al momento attuale. Molto interessante a questo proposito è lo studio recente di Charles Vial, *Le personnage de la femme dans le roman et la nouvelle en Egypte de 1914 à 1960*, Damasco 1979, in cui, oltre ad affrontare l'evoluzione letteraria del personaggio-donna, ne analizza i problemi reali di ragazza e di madre, i suoi conflitti di fronte alla propria libertà e alla propria sessualità, la sua eventuale sublimazione in "angelica" oppure "diabolica", concludendo che l'attenzione letteraria al problema è soprattutto di tipo pietistico, rivolta ad un essere sfortunato che il destino ha creato donna, più che una proposta concreta di soluzioni alternative. Lo stesso lavoro femminile, nato come mezzo e simbolo di emancipazione, diventa nella letteratura, secondo Vial, una prova ulteriore della implacabile fatalità che perseguita la donna: essa è costretta a lavorare perchè è miserabile e sfortunata, non perchè sia libera di fare una scelta professionale che le permetta di acquisire una responsabilità sociale di qualche consistenza. Vial giunge alla conclusione che gli scrittori preferiscono presentarla o con tutte le sue virtù prettamente femminili di compagna ideale dell'uomo, oppure ne sottolineano il sentimento di *revanche* facendone un personaggio dispotico, tirannico e capriccioso nei confronti del proprio compagno maschio.

Il tema della difficoltà di vivere in due compare anche fra quelli evidenziati in un articolo che risale al 1970, apparso in "Revue de l'occident musulman"³⁵, sui grandi temi del teatro arabo contemporaneo. Qui l'autore, R. Bencheneb, basandosi su un lavoro di Ben Halima del '69, riassume in tre gli argomenti più trattati dalla letteratura teatrale alla fine degli anni sessanta: l'amore, la vita politica e la vita sociale; e fra i temi di carattere sociale predomina appunto quello

delle incompatibilità nella vita di coppia. Il matrimonio viene così considerato soltanto nel suo aspetto negativo di lotta per la supremazia fra l'uomo e la donna, che appaiono entrambi assillati anche dal ritmo della vita troppo accelerato, dalla difficoltà di un'integrazione sia a livello familiare che sociale, dall'incomunicabilità, dalla caduta delle strutture morali tradizionali, che si opponevano in qualche modo a questi problemi, dalla paura del domani e da un generale senso di inquietudine.

Questa visione sociale così drammatizzata non fa parte del mondo di Nu'ayma in *Padri e figli* e se ne ritrova soltanto un riflesso vago e parziale nel malessere spirituale di Ilyās. Evidentemente, la visione del matrimonio nel suo aspetto negativo sarà un tema che si svilupperà più avanti, assieme ai problemi della coesistenza, che si esaspereranno per influsso delle contemporanee letterature europee. L'amore è per Nu'ayma una forza nobilitante, un sentimento basato soprattutto sulla stima ed esente da ogni sensualità. Con questo aspetto di elemento fortemente positivo l'amore continuerà ad essere presentato fino ai giorni nostri, naturalmente, ma Bencheneb sottolinea che gli eroi teatrali sono tutti degli emotivi e facilmente il loro amore-passione si trasforma in amore-malattia, o addirittura in amore-ossessione. In tal modo si sgretola e si corrompe la positività del sentimento, giunto al suo apice, e questo si trasforma in elemento negativo per l'essere umano. Nu'ayma si avvicina ad un risultato di questo tipo quando fa giungere la propria eroina Zayna alla soglia della morte, con l'ingestione del veleno e la conseguente grave malattia che la colpisce. Il rifiuto di vivere da parte della ragazza, causato dalle circostanze avverse che l'hanno colpita da ogni lato, avrebbe potuto concludersi in una tragedia, basata su un fatalismo senza rimedio. Ma l'autore vuole dare un lieto-fine a questo dramma familiare che avrebbe invece potuto culminare in una serie di suicidi a catena, dettati dall'amore. In ciò si differenzia dai predecessori che già si erano posti il problema dell'obbedienza filiale in un matrimonio combinato dai genitori, campo in cui si cimentò lo stesso Gubrān con *al-Agñihat al-mutakassira (Ali spezzate)*, cui l'autore dette una fine non lieta. La diversa conclusione della vicenda non è però il solo elemento che caratterizza l'opera di Nu'ayma rispetto a quella analoga di Gubrān: i linguaggi usati sono in antitesi, semplice e talvolta colloquiale nel primo, pesante e ricercato nel secondo; inoltre, i dialoghi in *Padri e figli* sono sempre funzionali alla struttura della storia, mentre *Ali spezzate* è caratterizzata da un certo numero di divagazioni che non hanno nulla a che fare con la trama di base. In più, un altro merito che va a Nu'ayma è il fatto di aver trattato il problema in un modo non soltanto sentimentale, sviluppando la narrazione solo parzialmente nello stile del suo tempo, e introducendovi diversi elementi nuovi. Nuovo è per esempio il fatto che un personaggio fortemente clericale, Umm Ilyās, giunga a riconoscere che liberi pensatori come Dāwūd e sua sorella non sono poi così cattivi come essa avrebbe creduto. Il gioiyane maestro, inoltre, non denuncia la Chiesa come fanno i liberi pensatori di Gubrān, ma semplice-

mente afferma la propria libertà di avere una fede diversa, dimostrando allo stesso tempo di non essere irreligioso. E' anche da notare come Nu'ayma usi l'istruzione quale mezzo di attuazione di un rinnovamento sociale, considerando questa come lo strumento più efficace di rin vigorimento. Sottolinea infatti che la condizione di inferiorità di Zayna le deriva dalla mancanza di cultura e rappresenta in lei la donna media piccolo-borghese o rurale che è costretta alla più completa obbedienza alla famiglia, secondo i vincoli che le vengono imposti da una società che non tiene minimamente conto delle sue esigenze spirituali e ne coltiva invece la frustrante consapevolezza di appartenere ad una categoria di esseri inferiori. E' proprio attraverso il risveglio di Zayna che l'autore intende prospettare al pubblico la possibilità di una nuova presa di coscienza del mondo femminile e l'importanza del ruolo che esso potrebbe giocare nell'evoluzione dell'intera società.

Delle tre figure femminili che compaiono nell'opera, ognuna simboleggia un settore ben preciso della società. Zayna e Sahīda rappresentano due diverse e quasi antitetiche posizioni che possono assumere le donne giovani nei confronti delle generazioni precedenti. Zayna, ignorante e sottomessa, rinchiusa e opacizzata dalle mura di casa e dalla soggiacenza alla madre, ne rispetta totalmente la volontà; Sahīda, invece, istruita e indipendente poiché svolge un lavoro autonomo e dignitoso, è consapevole dell'ingiustizia di un'ubbidienza cieca ai genitori ma, poiché ne è priva, si lascia comunque vincolare dalle imposizioni sociali, che rispetta e subisce con rassegnazione, pur conscia della loro fallacità.

La terza donna, Umm Ilyās, rappresenta il mondo di pregiudizi e di falsità contro cui devono combattere i giovani: è dispotica, mentre la gioventù reclama una facoltà discrezionale; è tradizionalista e conservatrice, mentre il pensiero giovanile è proiettato verso il futuro; è più attenta alla buona opinione della gente che alla realtà oggettiva dei fatti; è ignorante (usa soltanto la lingua dialettale), mentre appare chiaro che l'istruzione è il mezzo più idoneo per giungere al progresso sociale. Non a caso è lei che, alla fine, deve ammettere di avere sbagliato tutta l'impostazione della propria vita, basata essenzialmente su pregiudizi. Avendo travisato il concetto di felicità e avendolo fondato esclusivamente sull'osservanza scrupolosa delle convenienze sociali più che sui sentimenti, ella vede improvvisamente crollare il proprio mondo e vede in serio pericolo la vita della figlia. Durante tutta la prima parte della rappresentazione l'autore ne accentua i difetti, facendone una caratterizzazione quasi farsesca. Tuttavia, ella appare molto più reale all'inizio che nell'ultima parte dell'opera dove, con uno stacco troppo netto per essere verosimile, ricompare totalmente mutata, dolce, remissiva, accondiscendente. Soltanto un intenso amore materno può determinare un tale cambiamento e appare piuttosto irreali la possibilità da parte sua di adattarsi prontamente ad un ruolo tanto diverso.

L'altro personaggio anziano, Mūsā Bey, è invece molto concreto e reale in tutta l'opera, dove mantiene un comportamento piuttosto coerente. Gli elementi

negativi di quella società ipocrita e conservatrice che i giovani cercano di neutralizzare paiono concentrati ed accentuati in questo vecchio che non esita a servirsi della menzogna e della calunnia per salvare l'interesse proprio e del figlio. Se l'interpretazione non è errata, pare che l'Autore abbia voluto evidenziare il diverso comportamento di Umm Ilyās, che rifiuta di aprire gli occhi ed avvicinarsi alla realtà che la circonda, preferendo vivere nell'illusorio mondo del passato, e il comportamento del padre di Naṣīf, che travisa invece volutamente questa realtà, troppo scomoda da accettare. Nel complesso, però, quest'ultimo appare un fallito: il figlio, che egli tenta di educare secondo i propri schemi, si rivela un inetto senza carattere, incapace di assumere una dignità nonostante l'appoggio delle menzogne paterne; e la società tradizionale che lo aveva finora privilegiato in una posizione rispettata e rispettabile ad ogni costo, si sfalda attorno al suo disperato tentativo di sopravvivenza, mentre i valori individuali si sostituiscono suo malgrado ai diritti imposti dal rango sociale. Così il vecchio Bey scopre improvvisamente attorno a sé la solitudine e il vuoto.

Nella continua contrapposizione fra il mondo passato e la nuova generazione che formerà la società futura, Nu'ayma pare aver voluto compiacersi di dare al pubblico un insegnamento moralistico, presentando una vicenda in cui i cattivi sono puniti e i buoni sono premiati. La frattura netta fra la prima parte dell'opera e la seconda, spezza in qualche modo l'unità della composizione, ma tende ad evidenziare la diversità ambientale di un mondo in cui pare predominino i cattivi, da quello in cui finalmente trionfano i buoni. Tutta la prima parte della vicenda si svolge in interni prevalentemente tristi, bui, oppressivi; l'azione è dialogata in frasi piuttosto brevi e vi incombe un'atmosfera di tragedia. La seconda parte è invece luminosa e primaverile e la scena si svolge in una mattina di sole, in un giardino fiorito. Finalmente gli esseri umani appaiono liberati dal buio dell'inverno, si rinnovano e si redimono in una luce purificatrice, quasi a sottolineare e a ripetere il mito della primavera e del risveglio della natura che si identifica in una rinascita spirituale. Qui la figura di Naṣīf non riappare più sulla scena; è ancora presente nel tempo psicologico degli altri personaggi, ma viene gradualmente sfumata e retrocessa nell'ambito dei ricordi sgraditi. Suo padre, il vecchio Mūsā Bey' Arkūs, appare ancora in qualche breve scena iniziale della seconda parte, ma lo si vede chiaramente stonato e fuori luogo: la luce impietosa fa risaltare la sporcizia della catena d'oro di cui si adorna e il disordine dei suoi abiti all'europea. Incapace di percepire l'entità del cambiamento avvenuto intorno a sé, tenta ancora di determinare gli eventi a proprio beneficio, attraverso crudeli falsità, ma ormai il suo potere è finito e riesce a rendersi soltanto ridicolo. Dopo che sarà uscito dal giardino, non riapparirà più sulla scena e la sua presenza nel ruolo delle parti andrà dissolvendosi in riferimenti indiretti o allusioni alle sue colpe e alla sua punizione.

Chi riesce invece a rinnovarsi e purificarsi è Umm Ilyās che, attraverso il pentimento sincero espresso dalle proprie lacrime di madre che ha sbagliato a

fin di bene, esprime la sua buona fede e può affrontare dignitosamente la luce crudele del giardino. Chi l'aiuta nel difficile passaggio dal buio protettore della propria camera alla luminosa realtà dell'aria aperta sono proprio Zayna e Dāwūd, quegli stessi giovani da cui è partita la prima scintilla che ha incendiato il mondo tradizionale, trascinando nella ribellione anche chi ne temeva gli esiti incerti, come il figlio Ilyās.

La gioia espressa dalle parole di Ilyās: "Adesso, cosa abbiamo a che fare col passato, mamma? Oggi devi ridere e danzare, anche se sei vecchia, perchè tuo figlio Ilyās che prima era morto è tornato in vita! Lui, che prima si era smarrito, ha ritrovato la strada!" (Atto IV, scena X), riflette chiaramente il crescendo di atmosfera felice di cui va pervadendosi la scena. Perfino il frivolo e dissoluto Kalīl riesce ad inserirsi in questo mondo luminoso, poiché dimostra una specie di rassegnata umiltà nell'ammettere le proprie debolezze, pur cercando fino in ultima di nascondersi dietro un'ironia buffonesca: per non ammettere la propria solitudine e la propria infelicità, chiede scherzosamente alla madre di benedire la sua unione con la bottiglia di liquore, così come ha appena benedetto l'unione dei fratelli con i propri rispettivi esseri amati. "Tutti hanno il loro amore e a me, chissà quando Dio lo manderà!.." conclude cantando, con la bottiglia sotto il braccio. Esce così dal giardino e con questa sua canzoncina scende il sipario.

Che l'opera si concluda con le parole, vistosamente burlesche, di uno dei personaggi mediocri, forse l'unico che, proprio perché privo di ideali, può adattare la propria esistenza sia al passato che al presente, serve forse a riportare il pubblico alla realtà quotidiana, a ridimensionare l'atmosfera rarefatta e piuttosto enfatica creatasi nella finzione scenica, con un richiamo ad un vissuto più opaco ma più reale.

L'interesse letterario che suscita quest'opera, nata in un periodo di continua evoluzione spirituale, non è indifferente. Chi si è occupato a fondo di Nu'ayma come promotore della rinascita letteraria araba ha definito *Padri e figli* addirittura "un uccello raro fra il pollame della letteratura araba del suo tempo"³⁶.

* Questo lavoro sulle fonti del teatro siriano contemporaneo è stato condotto con il contributo del Ministero della Pubblica Istruzione, nell'ambito della ricerca "Aspetti e problemi della Siria contemporanea", Seminario di Letteratura Araba, Università di Venezia.

¹) Associazione letteraria di cui fu presidente-fondatore Gubrān Kalīl Gubrān e di cui fecero parte i più notevoli personaggi della letteratura araba d'emigrazione in America, come Abd al-Masīh Haddād, Naṣīb 'Ariḍā, Rašīd Ayyūb, Naḍra Haddād, Iliyā Abū Mādī. Costoro ebbero una grande influenza sullo sviluppo della letteratura araba contemporanea. Cfr. anche 'Isā al-Nā'ūrī, *Adab al-mahḡar*, Il Cairo 1959 (ristampa 1967, 1977) e S. Baṣrū'ī, *An Introduction to Kalīl Gubrān*, Beirut 1970; anche A. Dāwūd, *al-Taḡdīd fī šī'r al-mahḡar*, Il Cairo, Wizārat al-taqāfa, 1967.

²) Vedi l'autobiografia dell'autore, *Sab'un. Hikāyat'umr*, Beirut 1959-1960, più volte ristampata, e vedi F. Gabrieli, *L'esperienza russa di Nu'ayma*, in *A Mikā'il Nu'ayma, in occasione del 90° compleanno*, Palermo 1978, pag. 10.

³) U. Rizzitano, Prefazione a *A Mīkā' il Nu'ayma, in occasione ...*

⁴) Uno degli ultimi studi completi sulla figura e l'opera di Nu'ayma è quello, noto all'arabistica italiana, di C. Nijland, *Mīkā' il Nu'ayma, Promotor of the Arabic Literary Revival*, Nederlands Historisch Archeologisch Institute Istanbul, Istanbul 1975. Tra coloro che hanno dato traduzioni delle opere di Nu'ayma o hanno studiato qualche suo aspetto parziale, è da nominare A. Borruso, *Un passo di Nu'ayma sull'esilio*, in *Studi Arabo Islamici in memoria di U. Rizzitano*, Mazara del Vallo 1980 (Quaderni del corso al-Imām al-Mazārī), pp. 13-27. È questo l'ultimo lavoro su Nu'ayma a mia conoscenza.

⁵) Nel complesso, l'autore non ha dato al teatro il proprio maggior contributo, poiché ha composto soltanto due lavori teatrali: questo e *Ayyūb*, del 1967. L'elenco completo delle prime edizioni delle opere di Mīkā' il Nu'ayma, raggruppate secondo l'ordine di apparizione, è reperibile in C. Nijland, *Mīkā' il Nu'ayma, Promotor ...*, pag. 114.

⁶) Raccolta di 22 articoli, apparsi in vari periodici fra il 1913 e il 1922, curata da M. al-Dīn Riḍā e pubblicata nel 1923 dall'editore Ilyās A. Ilyās, a Beirut (io mi servo dell'edizione del 1964⁷).

⁷) Sull'uso del termine *riwāya*, si veda V. Strika, *Correnti e figure della narrativa irachena contemporanea*, "Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche", s. VIII, XXXIV (1979), pp. 355-384.

⁸) Un contributo di rilievo al teatro sociale fu dato da Farah Anṭūn (1874-1922), siriano, giornalista, autore drammatico e traduttore versatile.

⁹) Assieme all'opera di Farah Anṭūn, determinante fu il contributo dato anche da Ilyās Fayyād, nel campo delle traduzioni e degli adattamenti di opere straniere. Per la massima parte questi lavori venivano poi tradotti e interpretati da Ğurğ Abyad, attore di talento e di rara sensibilità, che formò una delle prime compagnie stabili del teatro egiziano (1910). Traduzioni di successo furono compiute anche da Nağīb al-Ḥaddād (1867-1899), mentre di adattamenti si occupò soprattutto 'Uṣmān Ğalāl (1829-1898).

¹⁰) Nel campo del teatro musicale fu determinante la figura di Yūsuf Wahbī.

¹¹) Nel teatro popolare lavorarono scrittori di rilievo, come 'Aziz 'A' id, Nağīb al-Riḥānī, Amin Šidqi, Badī' Kairī o 'Alī 'l-Kassār.

¹²) Versione persiana del "mistero" dell'Europa cristiana medioevale, commemorante soprattutto il massacro dei membri della famiglia di 'Alī e perciò di grande importanza presso gli sciiti.

¹³) Fenomeno esistente già nell'antica Grecia e nell'Oriente classico e il cui grande sviluppo nel mondo arabo è giustificato, secondo alcuni orientalisti, dal fatto che poteva facilmente ovviare al problema della difficoltà di comprensione derivante dalla molteplicità e diversità dei dialetti arabi (cfr. J.M. Landau, *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1965).

¹⁴) Il tentativo dell'egiziano Muḥammad Ğamāl al-Dīn ibn Dāniyāl (1248-1311), che scrisse tre lavori da rappresentare col teatro d'ombra, pare ispirati alle *maqāmāt*, restò del tutto isolato ma fu indizio della estrema affinità della *maqāma* - espressione puramente letteraria come forma, anche se di ispirazione popolare come contenuto - con le forme teatrali ad essa preesistenti (cfr. 'Alī al-Rā'ī, *Some Aspects of Modern Arabic Drama*, in *Dirāsāt fī 'l-adab al-'arabī 'l-ḥadīth*, *Actes of the Colloquium on Modern Arabic Literature at the School of Oriental and African Studies in the University of London*, July 1974, London, R.C. Ostle, 1975, pp. 152-166).

¹⁵) Cfr. R. Bencheneb, *Les Mille et une nuits et les origines du théâtre arabe*, "Studia Islamica", XL (1974), pp. 133-160, e cfr. pure *Les Mille et une nuits et le théâtre arabe au XX siècle*, "Studia Islamica", XLV (1977), pp. 101-137. Utili studi sul teatro arabo moderno sono: M. Y. Nağm, *al-Masraḥiyya fī 'l-adab al-'arabī 'l-ḥadīth, 1847-1914*, Beirut, Dār Beirut, 1956; Naşr al-dīn al-Baḥra, *Aḥādīth wa tağārib masraḥiyya*, Damasco 1977; 'Adil Abū Šanab, *Bawākīr al-ta' līf al-masraḥī fī Šūrīya*, Damasco 1978; 'Alī 'Uqla 'Arsān, *Siyāsa fī 'l-masraḥ*, Damasco 1978; Farūk Abd al-Wahhāb, *Modern Egyptian Drama*, Minneapolis, Biblioteca Islamica, 1974; *Le théâtre arabe (table ronde)*, Louvain, UNESCO, 1969; Yūsuf As'ad Dāğir, *Mu' ḡam al-masraḥiyyāt al-'arabiyya wa 'l-mu'arraba (1848-1975)*, Bagdād 1978; M.S.H. Doğman, *al-Uṣūl al-tārīkīyya linišā' at al-drama*

fi 'l-adab al-'arabi, Beirut 1973; R. 'Iṣmat, *Buq'at daw'*, (*dirāsāt taṭbīqiyya fi 'l-masrah al-'arabi*) Damasco 1975; A.S. al-Aḥmad, *Dirāsāt fi 'l-masrah al-'arabi al-mu'āsir*, Damasco 1972; S. Qatayā, *al-Masrah al-'arabi min ayna wailā ayn*, Damasco 1972; R. Wielandt, *Das Bild der Europäer in der modernen Arabischen Erzähl- und Theaterliteratur*, Beirut 1980; 'Alī 'Uqla 'Arsān, *al-Zawāhir al-masrahiyya 'inda al-'Arab*, Damasco 1981.

¹⁶) Un innato gusto per la recitazione e l'abitudine ad ascoltare sono tradizioni arabe molto vive fin dai tempi preislamici. L'ammirazione quasi entusiastica del popolo arabo per la "parola" traspare peraltro chiaramente nei proverbi relativi all'eloquenza, come si può osservare in G.W. Freytag, *Arabum Proverbia*, Osnabruck, Biblio Verlag, 1968; nel vol. I, il proverbio n° 1 dice, per esempio: *Inna min al-bayān lasihran* (In quadam eloquentia profecto vis magica est); e nel vol. III, p. 457, il n° 2755 dice: *al-Kalām al-ḥasan masa' id al-'uqūl* (Sermo pulcher rete est, quo animi capiuntur); e ancora nel vol. III, p. 457, il n° 2753 dice: *Kalāmu 'l-insān bayānu fadhliḥ watarḡumān' aqliḥ* (Hominis sermo meriti argumentum et ingenii interpretis est).

¹⁷) Pare che già con l'invasione napoleonica giungessero in Egitto attori e musicanti francesi e che le compagnie italiane avessero la massima attività in Egitto durante la prima metà del diciannovesimo secolo. Cfr. U. Rizzitano, *Il teatro arabo in Egitto. Opere teatrali di Tawfiq al-Ḥakīm*, "Oriente Moderno", XXIII (1943), p. 247, e Landau, *Études* ..., p. 57.

¹⁸) A lui si deve anche il merito di avere scritto uno dei primi lavori teatrali originali in lingua araba: *Abū 'l-Ḥasan*, facendo uso di materiali tratti dalle *Mille e una notte*, sebbene l'opera possa sembrare per taluni aspetti ispirata a *Lo stordito* di Molière (Cfr. H. Ben Halima, *Abū 'l-Ḥasan al-Muḡaffal de Mārūn al-Naqqāš, première composition originale dans le théâtre arabe*, "Arabica", XI (1964), pp. 73-79 e M. Moosa, *Naqqāš and the Rise of the native arab Theatre in Syria*, "Journal of Arabic Literature", III (1972), pp. 106-117).

¹⁹) Fu il primo a scrivere opere teatrali in dialetto egiziano, spesso in versi liberi (cfr. S. Moreh, *The Arabic Theatre in Egypt in the XVIII and XIX centuries*, Actes du XXIX Cong. Int. des Orientalistes, 1978: *Études arabes et islamiques II. Langue et Littérature III*, pp. 109-113 e A. Sanmarco, *Le mouvement intellectuel en Egypte sous Ismā'īl*, in *Précis de l'histoire d'Égypte*, IV, Roma 1935, pp. 304-305).

²⁰) Adotto questa definizione, che è la stessa usata da Ch. Pellat, *Introduction à l'Arabe moderne*, Paris Maisonneuve, 1974 e da H. Wehr, *A Dictionary of Modern Written Arabic*, Wiesbaden 1979⁴, per definire la lingua araba usata oggi in forma scritta nei libri o nella stampa periodica e in forma orale alla radio, alla televisione, nelle cerimonie pubbliche, ecc., pur cosciente che esistono parecchie altre maniere per definirla: lo stesso Pellat, per esempio, la chiama anche "arabo vivente" e J. Berque, *Gli Arabi ieri e domani*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 214, la definisce invece "lingua mediana", mentre V. Monteil, *L'Arabe moderne*, Paris, Klincksieck, 1960, la chiama "neo-arabo". E questi sono soltanto alcuni esempi.

²¹) J. Stetkevych, *Classical Arabic on Stage*, in *Dirāsāt fi 'l-adab* ..., pp. 152-166.

²²) Cfr. F. Gabrieli, *Sulla diglossia araba contemporanea*, "Oriente Moderno", XLVIII (1968), pp. 685-688; C.A. Nallino, *L'arabo parlato in Egitto*, Milano 1939; U. Rizzitano, *Discussioni e proposte per la riforma ortografica e grammaticale dell'Arabo*, "Oriente Moderno", XXII (1942), pp. 336-351; J. Berque, *Languages arabes du présent*, Paris, Gallimard, 1974.

²³) Cfr. Stetkevych, *Classical Arabic* ..., p. 157.

²⁴) Vedi G. Montaina, *Tawfiq al-Ḥakīm e il problema della terza lingua*, "Oriente Moderno", LIII (1973), pp. 742-755.

²⁵) Dopo *al-Ṣafqa (Il contratto)*, 1956, soprattutto in *al-Warṭa (Il guaio)*, 1967.

²⁶) Come *Yā 'ālī al-ṣāḡara! (O tu che sali sull'albero!)*.

²⁷) Cfr. U. Rizzitano, *Lingua parlata e lingua scritta nel mondo arabofono*, "Bollettino del Centro studi filologici e linguistici siciliani", XI (1970), pp. 3-14.

²⁸) Ricordiamo che è dal 1930 la prima Scuola Femminile siro-libanese e che nel 1866 fu fondata a Beirut la Scuola Protestante siriana (poi Università Americana) e nel 1874 la Università di Saint-Joseph.

²⁹) I Francesi erano intervenuti per sedare i gravi disordini civili fra Drusi e Maroniti, che erano iniziati nel 1841 sotto l'impulso turco ed erano culminati nel massacro del '60. Le autorità ottomane intendevano servirsi dell'agitazione popolare e dell'antagonismo fra i due gruppi - più di carattere politico che religioso - allo scopo di riportare il Libano sotto il loro controllo diretto, ma ciò non fu attuato a causa dell'intervento dell'Europa. Il Libano venne ad avere uno Statuto che gli garantiva una certa autonomia, sotto un governatore generale (*mutašarrif*) eletto ogni cinque anni.

³⁰) Vedi a questo proposito M. Borrmans, *Statut de la famille au Maghreb de 1940 à nos jours*, "Oriente Moderno", LIX (1979), pp. 1-438; B. Pirone, *Profilo della famiglia nell'Islam*, Gerusalemme, Franciscan Printing Press, 1969; C. Camilleri, *Famille et modernité en Tunisie*, "Revue Tunisienne de Sciences Sociales", XI (1967), pp. 25-33; A. Demeerseman, *Rencontre de générations*, "Institut des Belles Lettres Arabes", XXX (1967), pp. 175-190.

³¹) Per una conoscenza più approfondita di questo autore, cfr. V. Strika, *Ḍū' n-Nūn Ayyūb, un classico arabo contemporaneo*, "Annali dell'Istituto Orientale di Napoli", XL (1980), suppl. XXII.

³²) Cfr. E. Baldissera, *Zakariyā Tāmer: racconti*, Roma Istituto per l'Oriente, 1979.

³³) È interessante notare che non si tratta dei giochi classici della tradizione araba, bensì del *poker* introdotto dall'Europa. L'autore lo sottolinea usando nel vivace dialogare dei giocatori i termini lessicali relativi al gergo del gioco del *poker*, come "bās" (usando nel senso di "passo, fumo, non ho bisogno di cambiare le carte"), oppure riportando i nomi delle figure e dei valori delle carte europee, come "āss" (asso), "riyyā" (re), "bint" (regina), ecc.

³⁴) Zaynab Fawwāz (1846-1914), per esempio, scrisse a questo proposito articoli, poesie ed una commedia a sfondo sociale (Cairo, 1910). La famosissima scrittrice egiziana nota con lo pseudonimo di Bint al-Sāṭi', studiando e facendo conoscere le vite di alcune donne molto importanti del passato, tra cui 'A' īsa, moglie del Profeta, cercò di accrescere la considerazione della gente per il ruolo svolto dalle figure femminili nella storia, non inferiore a quello svolto dagli uomini; sulla società rurale egiziana scrisse *Qaḍiyat al-fallāḥ* (*La causa del contadino*) e su specifici problemi femminili compose *Sayyid al-'Izhā* (*Il signore di 'Izhā*) triste storia di una ragazza perduta, e *Šuwar min ḥayāthinna* (*Scene della loro vita*) che descrive invece le contraddizioni continue che deve subire il modo di vivere delle donne arabe più emancipate.

³⁵) R. Bencheneb, *Les grands thèmes du théâtre arabe contemporain*, "Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée", VII (1970), pp. 9-14.

³⁶) C. Nijland, *Mikā'il Nu'ayma, Promotor ...*, pag. 59.

FRANCESCA LUCCHETTA

L'AVERROISMO PADOVANO*

Il filosofo di Cordova conobbe nella sua vita, come è noto, le alterne e contrastanti vicende della fortuna: l'esaltante protezione dei califfi, l'ambita stima dell'*élite* intellettuale, il pericoloso sospetto dei dottori della Legge, il disprezzo fanatico del popolo, il severo giudizio inquisitorio dei giuristi e delle autorità, la perdita del favore dei principi, l'amarezza dell'esilio, la riabilitazione, la solitudine...

Questo destino di alternanza di ammirazione - disprezzo, fama-oblio lo accompagnò nella stima degli uomini anche dopo la morte. Nel mondo musulmano la sua figura scomparve ben presto dall'orizzonte culturale. Egli non ebbe che pochi discepoli; non lasciò una scuola. Le sue opere furono tolte dalla circolazione e bruciate mentre egli era ancora in vita; alcune si salvarono miracolosamente nella lingua originale araba, altre in traduzioni ebraiche oppure trascritte in lettere ebraiche, altre andarono irrimediabilmente perdute.

Ma come una brace che sotto la cenere continua ad ardere, alcuni suoi scritti - quasi tutti i più importanti commenti ai testi di Aristotele - si infiltrarono a poco a poco nel mondo occidentale, furono tradotti in latino, cominciarono a circolare tra gli studiosi in Europa e diedero luogo alla vampata prima dello "averroismo latino" poi a quella ancora più brillante dell' "averroismo padovano".

A togliere dall'oblio le sue opere fu ancora un sovrano: l'imperatore Federico II. Come i califfi di Cordova avevano sollecitato il filosofo arabo a intraprendere la spiegazione del pensiero aristotelico, l'illuminato monarca chiedeva ad Averroè quale risposta Aristotele avesse dato ai grandi misteri dell'esistenza - l'origine e la costituzione dell'universo, le cause dei fenomeni, la natura dell'uomo etc. - : Michele Scoto tradusse in latino alla sua corte di Palermo, tra il 1227

e il 1236, i più importanti commenti averroistici alle opere naturali di Aristotele.

In un grandioso disegno di politica culturale laica l'imperatore volle che le più belle menti d'Europa potessero conoscere queste primizie scientifiche e nel 1230 circa inviò le traduzioni dello Scoto sia all'Università di Bologna che agli ambienti colti di Parigi. Recenti ricerche hanno inoltre messo in luce la testimonianza che le traduzioni dello Scoto, e precisamente il *commento* averroistico al *De anima* e al *De caelo*, circolavano in quegli stessi anni anche in Padova: venivano infatti citate in ambiente francescano, in *Sermoni* che, se non appartengono sicuramente a s. Antonio (+ 1231), sono perlomeno di un suo contemporaneo¹. Attorno al 1230 Averroé fa, dunque, la prima entrata nelle città che ospitavano le più importanti Università d'Europa: Bologna, Parigi, Padova. Egli accompagnava il suo maestro, si presentava in veste di "Commentatore", come il medioevo latino volle chiamarlo; con il suo arrivo, disse il filosofo Ruggero Bacon, che si trovava allora a Parigi, "venne esaltata la filosofia di Aristotele presso i latini".

Più tardi, nel 1239, Federico II nel corso delle sue campagne militari in alta Italia soggiornò per due mesi a Padova con il suo esercito e la sua corte; gli studenti patavini si strinsero attorno a Teodoro di Antiochia, astrologo di corte e successore di Michele Scoto, per chiedergli di tradurre il *Prologo* di Averroé alla *Fisica* di Aristotele: in un codice si legge che tale *Prologo* fu tradotto da Teodoro "per richiesta degli scolari che erano in Padova"². L'ambiente culturale patavino, già sensibilizzato ai commenti averroistici, possedendo evidentemente quello alla *Fisica* tradotto dallo Scoto, approfittava della corte federiciana per avere ancora nuove traduzioni di Averroé.

Sono ancora oggetto di interessanti ricerche le vicende dell'introduzione del *corpus* averroistico nel mondo culturale parigino, comunque si può dire, sintetizzando, che esso provocò entusiasmo nei maestri delle arti (i professori cioè di logica e di filosofia naturale), allarme tra i professori di teologia dell'Università di Parigi: l'Aristotele fisico - e non tanto l'Aristotele logico che il medioevo latino aveva sempre studiato - che Averroé potenziava, spiegandolo frase per frase, elucidandolo nei punti più difficili, dava una visione organica del cosmo e della natura, che al mondo medievale mancava, ma che risultava a volte in contrasto con l'embrionale cosmologia biblica o con altri dogmi della fede.

Protetto dai principi, stimato dai dotti, ma invisato ai teologi - di cui, a dire il vero, aveva suscitato le ire tacciandoli di gente che si accontenta di argomenti probabili, di seminatori di confusione e di divisione -, Averroé anche nel mondo latino si attirò le critiche accese dei teologi più illustri della cristianità, di s. Bonaventura, di s. Alberto Magno, di s. Tommaso d'Aquino.

Comunque se nel '200 i contorni dell'averroismo parigino sono piuttosto incerti e se il maestro in arti Sigieri di Brabante, l'antagonista di s. Tommaso, è più corretto collocarlo, dicono gli storici più accreditati³, in un clima di "aristotelismo eterodosso", si può dire con certezza che nel XIV secolo l'averrosimo latino, malgrado le polemiche di alcuni teologi e le proibizioni ecclesiastiche, fiorì sicuramente a Parigi, Oxford, Bologna e contò tra i suoi fautori più di qualche teologo.

A Padova invece nel XIV secolo si ebbe un averroismo filosofico di riflesso, di importazione. Comunque Averroè, di cui si tradusse in latino le *Kulliyāt*, *Le generalità della medicina* (il *Colliget*), interessando gli ambienti scientifici, si insediò nell'Università con l'Aristotele dei libri naturali, accanto a Ippocrate, Galeno e Avicenna; e Pietro d'Abano e Marsilio da Padova, il cui averroismo è stato rimesso in discussione, indubbiamente ebbero stima del filosofo arabo.

A questo punto bisogna ricordare che, mentre a Parigi l'Università era sorta dalla scuola della cattedrale di Notre-Dame e la facoltà "inferiore" delle arti preparava a quella "superiore" della teologia, a Padova l'Università era sorta per un esodo di professori e di studenti (nel 1222) da quella bolognese e le arti preparavano al diritto e alla medicina; solo nel 1363, molto tardi quindi rispetto a Parigi, vi si affiancherà la facoltà di teologia, con sede distaccata presso i conventi dei vari Ordini religiosi. L'ambiente accademico patavino, nato da interessi laici e scientifici, conservò nei secoli un prevalente indirizzo naturalistico, fisico-medica; l'Università di Padova fu celebre per la sua tradizione nel diritto, ma soprattutto per quella medica; i suoi uomini più insigni furono molto spesso medico-filosofi: così Pietro d'Abano, così Marsilio da Padova, come poi il Vernia, il Pomponazzi, il Nifo etc.

Alla vita culturale della città davano incremento però anche i fiorenti conventi dei francescani, dei domenicani, degli agostiniani, dei carmelitani, i cui frati si spostavano da una città all'altra d'Europa per frequentare gli Studi generali e, per lo più, si addottoravano a Parigi o a Oxford, specialmente prima che Padova avesse la sua facoltà di teologia. Essi rientravano nella sede di Padova con nuovi libri e nuove idee: furono certo il veicolo più sensibile alle tematiche filosofiche dell'averroismo e dell'occamismo, allora di moda in Europa.

Ai primi del '300 un anonimo sermonista del convento francescano di s. Antonio annovera tra le eresie del tempo quella degli averroisti, che pensano vi sia un intelletto unico per tutta l'umanità, egli dice, e così "Cristo salvatore e Giuda traditore hanno una sola anima"⁴. Del monopsichismo averroizzante, se non proprio averroistico, si colgono le conseguenze negative in campo morale, come aveva fatto s. Tommaso. E' una voce denigratoria degli averroisti che sem-

bra proprio essere l'eco della polemica parigina, ma verso il 1370 il pittore Giusto de' Menabuoi dipinge in Padova, in una cappella della chiesa degli eremitani, cioè in ambiente agostiniano, Averroè accanto ai teologi dell'Ordine, come esponente della sapienza umana. L'affresco ora si è cancellato, ma rimane la sua minuziosa descrizione fatta da uno studente di medicina di Norimberga, H. Schedel, presente a Padova attorno al 1463⁵. Nell'affresco vi erano, oltre alla figura centrale di s. Agostino, le figurazioni allegoriche della filosofia e delle arti liberali, della teologia, della virtù e dei vizi, coi loro esempi rappresentativi umani, vi erano poi i santi e infine i teologi dell'Ordine, Alberto da Padova e il beato Giovanni da Bologna, vicino ai quali era dipinto il filosofo arabo. Averroè non era quindi considerato indegno di un luogo sacro: era per gli agostiniani patavini un grande sapiente dell'umanità, come Cicerone o Seneca, mentre a Firenze e a Pisa, nello stesso secolo, veniva dipinto, in ambiente domenicano, ai piedi di s. Tommaso come un vinto o come Satana. Ma il grande trionfo dell'averroismo si ebbe a Padova nel '400. Agli inizi del secolo Padova subì un grande rivolgimento politico: da Signoria indipendente passò sotto il dominio di Venezia (1405). L'aristocrazia locale, vedendosi preclusa la vita pubblica della città, fremeva di odio sotto il governo veneziano, ma l'ambiente universitario ne ebbe invece un grande giovamento.

La Repubblica di Venezia con leggi e provvedimenti protesse e incrementò lo Studio decisamente di Padova: volle che vi insegnassero i più illustri professori del tempo, che richiamò con alti stipendi sottraendoli anche alle altre Università d'Italia e d'Europa; creò un ambiente culturale cosmopolita, di ampio respiro, non legato a clientelismi locali, che attirò studenti da tutte le parti del mondo; soprattutto vi instaurò un clima di fervore scientifico e di libera ricerca: Averroè trionfò.

Portato da Parigi, da Oxford, da Bologna, dove era già fiorente, l'averroismo divenne la filosofia di moda a Padova; il commento di Averroè era il preferito nei corsi universitari per la lettura dei testi aristotelici. Si riaccessero le discussioni attorno alla problematica dell'intelletto, che prendevano origine soprattutto dai passi oscuri del *De anima* di Aristotele, e si andò sempre più delineando una interessante corrente che sostenne in psicologia le posizioni mitigate sigieriane.

Allo storico della cultura si presenta a questo punto uno stimolante problema: a Padova, come anche a Bologna, nel XV secolo circolavano tra gli studiosi preziosissimi testi di Sigieri di Brabante, ora introvabili: chi ve li aveva portati? da dove provenivano? quali tematiche agitavano? Si è formulata l'ipotesi che sia stato il teologo agostiniano Paolo Veneto del convento degli eremitani (di quel convento che ospitava nella sua chiesa il ritratto di Averroè) a portare in Padova questi testi e a dare inizio a una certa corrente sigieriana. Egli pare abbia studiato a Oxford e a Parigi; rientrato in patria, in un suo corso di lezioni sul *De anima*

citava uno scritto molto importante di Sigieri, il *De intellectu*, l'opera che costituiva la risposta che questo pensatore aveva dato all'attacco di s. Tommaso. Più tardi vedremo che altri averroisti patavini, il Nifo e l'Achillini, lo citeranno ancora assieme a due altri testi, ora perduti, di Sigieri, e cioè il *De felicitate* e il *De motore primo et materia cieli* ⁶. A Padova e a Bologna si potevano dunque leggere testi sigieriani che a Parigi e altrove sembra fossero poco conosciuti. Non dimentichiamo che Sigieri morì in Italia, a Orvieto, ucciso da un servo pazzo, mentre veniva a difendersi presso il Papa, portando con sé probabilmente le opere in cui aveva ridimensionato il primitivo monopsichismo. A proposito di Sigieri va detto inoltre che era sempre stato un mistero il fatto che Dante lo avesse collocato in paradiso, luminoso di verità e proprio accanto a Tommaso, il suo acerrimo rivale all'Università di Parigi, ma finalmente recenti studi hanno messo in luce che Sigieri non intendeva sostenere un monopsichismo radicale come quello combattuto da s. Tommaso e che, comunque, il suo pensiero aveva subito una evoluzione e si era sempre più andato precisando verso una psicologia che cercava di salvare l'individualità dell'intelletto umano, avvicinandosi quindi alle posizioni tomistiche. Dante, evidentemente, era a conoscenza di ciò e così pure gli averroisti italiani dell'400, i quali rilanciarono in Padova e a Bologna questo averroismo mitigato sigieriano, che si presentava più ortodosso e che poteva essere condiviso anche dagli uomini di fede. Resta ancora da sapere da dove provenivano i testi sigieriani che essi utilizzavano.

Comunque Averroè, sia nella versione esasperata (cioè di un rigoroso monopsichismo), sia nella versione addolcita sigieriana, rivisse in Padova e in Venezia un secondo periodo di gloria, certamente il suo periodo più splendido: studiato, citato, esaltato o confutato, sempre al centro delle più accese discussioni. L'averroismo penetrò in tutti gli ambienti, fu condiviso da filosofi, da teologi, da medici, da prelati.

Michele Savonarola, dotto medico della metà del secolo, la cui ortodossia è fuori dubbio, discepolo di Paolo Veneto, diceva che "il filosofo Averroè era uomo dall'ingegno divino" ⁷ e ne conosceva il *Colliget* ⁸.

Il card. Gaspare Contarini, ricordando i tempi dei suoi studi giovanili, disse che a quell'epoca (1504 circa) "le opinioni di Averroè erano tenute in Padova come oracoli; la più celebre era la sua posizione circa l'unicità dell'intelletto e chi non l'avesse condivisa non era ritenuto degno non solo del nome di peripatetico, ma neppure di quello di filosofo"; egli stesso, che non la accettava, si vergognava di confessarlo ⁹.

Il card. Bessarione, colto umanista e profondo conoscitore di Platone, giudicava esatta l'interpretazione del pensiero di Aristotele fatta da Averroè, considerando impossibile dimostrare filologicamente errata la dottrina averroistica del-

l'unicità dell'intelletto possibile, anche se filosoficamente non la condivideva ¹⁰.

Pure il Ficino, filosofo platonizzante di ambiente fiorentino, aveva testimoniato la diffusione dell'averroismo dicendo che "tutto il mondo occupato dai peripatetici si divide in due sette, l'alessandrino e l'averroista. I fautori della prima invero pensano che il nostro intelletto è mortale, quelli della seconda che è unico. Entrambi tolgono egualmente ogni fondamento alla religione" ¹¹.

Il francescano Trombetta, professore di metafisica all'Università di Padova, che cercò di frenare la moda filosofica averroista, confermò che gli averroisti erano in Padova numerosi e arroganti, come poi si vedrà.

Il Pomponazzi, celebre filosofo alessandrino, educato in gioventù agli insegnamenti degli averroisti, diventò sempre più sarcastico nei loro confronti e dalla cattedra di filosofia naturale, spiegando il *De anima* aristotelico, criticava aspramente le loro interpretazioni. L'esponente più vistoso, che sostenne in psicologia un monopsichismo radicale, fu Nicoletto Vernia, il quale ricoprì per ben trent'anni la cattedra di filosofia naturale (1468-1499), allevando tutta una generazione di averroisti. Egli, assieme al filosofo ebreo Elia del Medigo, che però non apparteneva all'ambiente accademico di Padova, aveva interpretato l'intelletto possibile, quello che in Aristotele è l'intelletto conoscitivo e più propriamente umano, come una forma unica, separata, "assistente" dall'esterno l'uomo. Il vescovo di Padova Pietro Barozzi, anche dopo la sua ritrattazione, gli rimproverò di aver sostenuto nelle sue lezioni che l'intelletto era unico in tutti gli uomini "sicché aveva indotto in errore tutta l'Italia"; sapendo che il Vernia si difendeva dicendo di aver voluto semplicemente "esercitare gli ingegni" degli allievi, ma di non aver mai creduto all'unicità dell'intelletto, il Vescovo soggiunse che "se anche questo non lo aveva veramente pensato, fu tuttavia causa che gli altri così pensassero" ¹².

Il Nifo, suo allievo, ambizioso filosofo, salì a soli ventun anni alla stessa cattedra (nel 1492) e sostenne interpretazioni averroistico-sigieriane, come già Paolo Veneto, attinte ai preziosi testi di Sigieri, di cui si è detto, ora perduti. Il giovane cattedratico riscuoteva molto successo tra gli allievi.

Altri averroisti sigieriani tra la fine del '400 e gli inizi del '500 furono Alessandro Achillini, professore allora di grande fama, che aveva insegnato a Bologna prima di giungere a Padova, Tiberio Bacilieri, suo allievo, pure proveniente da Bologna, il patrizio veneziano Girolamo Tagliapietra, Antonio Bernardi della Mirandola, che poi divenne vescovo di Caserta.

Nel 1472, dopo il grande avvento della stampa, si editò in Padova *l'Opera omnia* di Aristotele con i commenti di Averroè, che fu seguita da altre ristampe a cura del Vernia e poi del Nifo. Il Nifo pubblicò anche nel 1497 l'edizione della

traduzione latina del '300 della *Destructio destructionis* (cioè il *Tahāfut*) di Averroè con un suo commento: Averroè venne rilanciato in una delle sue opere di filosofia originale e non di esegesi ad Aristotele.

Il tema dell'intelletto possibile unico fu quello più dibattuto, ma non fu l'esclusivo argomento in cui gli averroisti si impegnarono. Si discusse in Padova, per esempio, sulla estrema felicità dell'uomo e gli averroisti sostennero che si poteva raggiungerla in questa vita, che era di natura esclusivamente intellettuale e che consisteva nell'unione dell'intelletto umano con quello agente, concepito quest'ultimo come una sostanza separata, illuminatrice: si tratta della famosa *copulatio*, l'estasi degli averroisti! Felicità intellettualistica, mistica razionalistica, che gli averroisti consideravano lo scopo della vita del filosofo.

Il Pomponazzi rideva di questi "mistici" in cattedra; nelle sue lezioni faceva umoristiche allusioni ad essi, che gli studenti trascrivevano diligentemente nei loro quaderni di appunti. Dei colleghi averroisti diceva che "sembravano continuamente andare a pranzo con Dio e avere l'intelletto acquisito" (cioè l'intelletto superiore, capace della *copulatio*); in particolare del Bacilieri disse che egli "andava vantandosi che ormai non gli mancavano che quattro dita per raggiungere tale felicità" (cioè l'estasi nella *copulatio*)¹³.

Si discusse inoltre sulla dimostrabilità dell'esistenza di Dio e gli averroisti abbracciarono la prova "fisica", cioè dal movimento, raggiungendo Dio come Motore Immoto dell'universo. Lo stesso card. Grimani, uomo dotto e molto influente dell'epoca, al quale molti professori e studiosi dedicavano le loro opere (tra cui il Vernia, dopo la sua conversione al tomismo), condivise con gli averroisti questa prova dell'esistenza delle sostanze separate e di Dio come la più valida filosoficamente¹⁴.

Questo Motore Immoto, precisarono poi gli averroisti, muoveva il cosmo di un movimento eterno, e cioè di infinita durata, ma con una intensità finita, altrimenti il movimento delle sfere celesti sarebbe stato istantaneo: molte *quaestiones* e trattati del tempo si incentrarono su questo tema¹⁵; alcuni averroisti, inoltre, sostennero che il Motore Immoto muoveva direttamente il primo cielo¹⁶.

Il motivo della religione come "verità velata" dal simbolo - religione che in Averroè, si badi bene, riscuoteva il massimo rispetto - serpeggiò presso alcuni averroisti padovani trasformandosi nella concezione irriverente della religione come esclusivo strumento socio-politico di educazione e freno per le masse ignoranti. Il Nifo non riuscì a nascondere questa concezione nel suo trattato *Sui demoni*, che pur voleva essere del tutto ortodosso¹⁷, e il Pomponazzi la sbandierò apertamente nelle sue lezioni universitarie¹⁸.

Le discussioni erano fervide: nelle aule gli studenti imponevano ai professori di trattare gli argomenti da loro preferiti; in genere, quello sull'intelletto; essi infatti gridavano: "Parlateci dell'anima!", volendo che si dibatesse il problema della natura dell'anima umana e della sua attività conoscitiva. A volte si arrivava ai tumulti; le polemiche si protraevano anche fuori delle aule, sotto i portici della città, nella piazza del mercato che sorgeva vicino all'Università, alla presenza del popolo.

Vi erano poi le "pubbliche dispute", solenni riunioni di dotti, in cui un professore si esponeva a sostenere una tesi contro le opposizioni di altri interlocutori, alla presenza delle autorità civili ed ecclesiastiche e del pubblico.

Il successo delle teorie monopsichistiche averroizzanti era tale che il Vescovo di Padova, colto patrizio veneziano, se ne preoccupò seriamente. Egli era pastore di anime; presiedeva ai dottorati dell'Università, ma aveva in cura anche le anime degli umili e temeva che le teorie averroistiche contagiassero il popolo semplice e lo gettassero nella incredulità. Come Tommaso, come il vescovo Tempier di Parigi del XIII sec., come altri teologi, egli avvertiva nell'averroismo psicologico i germi più eretici, le possibili allarmanti conseguenze in campo morale: dove l'anima del singolo scompare in una spiritualità impersonale, anche la responsabilità delle azioni umane si vanifica.

Decise che bisognava porvi rimedio e il 4 maggio 1489 fece appendere alle porte della cattedrale e della chiesa di S. Antonio un editto in cui si proibiva di disputare in pubblico sull'unicità dell'intelletto possibile. L'editto diceva tra l'altro: "Sapendo che nelle dispute gli uomini assumono e difendono come vero ciò che sanno essere falso (...) e volendo che coloro che imparano la filosofia non disimparino quella cristiana, che è superiore a tutte, e volendo inoltre che quelli che insegnano, ricordandosi di essere filosofi, non dimentichino di essere cristiani (...), ritenendo infine che quelli che discutono sull'unità dell'intelletto lo fanno soprattutto perchè, eliminati così i premi delle virtù e i castighi dei vizi, stimano di poter commettere con maggior libertà qualunque colpa stabiliamo che nessuno di voi, sotto pena della scomunica, (...) osi o presuma discutere pubblicamente in qualsiasi modo sull'unicità dell'intelletto...". Il Vescovo ricordava poi che Averroè era quello scellerato che aveva tentato col veleno di uccidere Avicenna, volendo simbolicamente dire che la filosofia di Averroè comprometteva l'immortalità personale, che era stata invece da Avicenna sempre sostenuta

19 .

Malgrado l'editto, le discussioni e le polemiche filosofiche continuarono: quello che per il Vescovo era un delirio che patologicamente portava le più belle menti della sua città a farneticare in sogni di immortalità superindividuale,

per i professori e per gli studenti era uno sport dell'intelligenza che appassionava gli animi e li portava a "giostrare" intorno al tema che più li affascinava: la dimensione spirituale dell'uomo, il suo intelletto. Agli averroisti non mancavano oppositori; il più deciso attacco fu loro sferrato dal teologo francescano Antonio Trombetta, che ricopriva la cattedra di metafisica *in via Scoti* all'Università. Egli scrisse un voluminoso trattato, la *Quaestio de animarum humanarum pluritate catholice contra Averroym et sequaces eius in Studio Patavino determinata*, che uscì nel 1498. E' la più ampia e rigorosa risposta alle teorie psicologiche averroistiche; vi si respira il clima incandescente dell'epoca, benchè pietosamente non si facciano mai i nomi degli avversari colpiti. Per stamparla si dovettero prendere particolari precauzioni: l'inquisitore assistette di continuo all'impressione per timore che qualche averroista ne alterasse il testo. L'opera, più che contro Averroè, che viene trattato con rispetto, è rivolta, dice il Trombetta, contro gli averroisti del suo tempo, che sono molti e "vanno riempiendosi la bocca di parole grosse, neppure a loro intelligibili e proferite con sussiego, sforzandosi di piegare a loro comodo la dottrina di Aristotele, aggiungendovi la barbarie della loro cultura" ²⁰. Si pensa che l'averroista più preso di mira dal Trombetta fosse il Nifo, che in quell'epoca andava raccogliendo molto successo tra i giovani studenti e in cui i contemporanei "credevano si fosse incarnata l'anima di Averroè" ²¹.

Il Vescovo di Padova era preoccupato e deluso; ancora nel 1504 scriveva al Senato veneto che nell'Università di Padova, nell'ambiente dei filosofi, pullulavano gli errori più gravi: "L'eternità del mondo, il principio che dal nulla non può provenire che il nulla, l'unicità dell'intelletto"; erano evidentemente le teorie aristotelico-averroistiche che contrastavano i dogmi della creazione e dell'immortalità personale dell'uomo. Al povero Vescovo, che, presiedendo ai dottorati, vedeva laurearsi i giovani filosofi discutendo temi tanto pericolosi, sembrava di vivere "tra i pagani" ²².

Ma altri prelati, specialmente dell'ambiente veneziano, non vedevano così tragicamente la situazione. Il card. Grimani, patriarca di Aquileia, dotto tomista, protestò, ad esempio, un giovane patrizio veneziano, Girolamo Tagliapietra, nipote del patriarca di Venezia, che sostenne a Roma, alla presenza del papa Giulio II, teorie sigieriane. Nella disputa ci fu chi dichiarò che qualche tesi difesa dal giovane filosofo era proprio eretica, ma il Grimani intervenne in favore del suo protetto e Giulio II lo addottorò con grandi onori ²³.

Circa dieci anni più tardi, è vero, lo stesso papa Giulio II aprì il Concilio Laterano V che segnò la condanna delle teorie psicologiche averroistiche e alessandristiche e ingiunse ai cattedratici di filosofia di dimostrare razionalmente le verità della fede circa il problema dell'anima umana e di confutare le teorie con-

trarie. Comunque l'averroismo padovano non fu fermato né da divieti né da imposizioni di nessun genere; semmai fu messo in crisi, pensano gli storici, dalle nuove traduzioni delle opere dei commentatori greci, come quelle di Alessandro di Afrodisia, di Temistio, di Simplicio, che tolsero il monopolio dell'interpretazione di Aristotele ad Averroè; perdettero infine la sua vitalità e si chiuse in un ostinato dogmatismo di fronte alle nuove scoperte della fisica e dell'astronomia, che falsificavano la visione aristotelica; fu coinvolto nel crollo della cosmologia aristotelica. Ma questa è la storia della sua decadenza.

A questo punto viene naturale gettare uno sguardo d'insieme sull'averroismo padovano e chiedersi il perchè di tanto successo, il significato di questo movimento di pensiero. Che cosa fu l'averroismo padovano? Semplicemente un'esegesi aristotelica, una delle tante interpretazioni di Aristotele (come quella tomista, scotista, alessandrista)? O fu una dotta eresia, anticipazione del libero pensiero e del libertinismo dei secoli posteriori? Ma allora perchè tanti prelati la condivisero, tanti teologi la apprezzarono e, comunque, la presero in considerazione? Perchè Averroè fu ritenuto degno di essere dipinto in una chiesa di Padova? E, d'altra parte, perchè, mentre le autorità ecclesiastiche locali si preoccupavano del suo successo, il governo di Venezia permise il fiorire di questo moda filosofica? Per rispetto alla libertà di pensiero, per una certa politica antipapale? È molto rischioso proporsi di rispondere a questi interrogativi, ma è anche molto affascinante. Se una dottrina filosofica ha successo, deve rispondere a certe esigenze dello spirito dei tempi: ritengo pertanto che per capire il trionfo di Averroè nella cultura veneta sia necessario liberarsi dalla sudditanza alle pesanti accuse di cui lo avevano gravato i teologi del '200, teologi anche italiani, ma di scuola parigina, i grandi "lottatori dell'averroismo", come furono chiamati. Questi robusti pensatori ne avevano avvertito, e non a torto, gli aspetti più eterodossi, ma forse ne avevano anche esasperato le tesi o per foga polemica oppure fuorviati dalle malsicure traduzioni latine dei testi: si dubita ai nostri giorni, per esempio, che la versione più radicale del monopsichismo averroistico sia frutto di traduzioni corrotte; naturalmente in mancanza del testo originale arabo, cioè del *Comento grande* al *De anima*, non è possibile risolvere definitivamente, per ora, il problema. Comunque non mi sembra storicamente corretto valutare l'averroismo padovano - come neppure il pensiero di Sigieri nè quello di Averroè stesso - attraverso gli attacchi dei suoi oppositori. Una posizione di pensiero va studiata direttamente nei documenti dei suoi sostenitori, nei loro scritti e nelle loro intenzioni, e solo secondariamente nell'eco dei suoi avversari. Ritornando agli averroisti padovani, ho l'impressione che essi, nel loro entusiastico rilancio di Averroè, fossero usciti dall'ottica tomistica che faceva di Averroè un "depravatore" della filosofia di Aristotele e un miscredente; essi, potendo, infatti, ascoltare la difesa sigieriana in quanto erano a conoscenza, come si è visto, di scritti di Sigieri piuttosto rari, riuscivano a cogliere gli aspetti positivi, quelli più spirituali ed elevati, del filosofo arabo.

Bisogna considerare, a mio avviso, che il pensiero di Averroè è piuttosto complesso e si presta ad essere interpretato e sviluppato - e così appunto è accaduto nel corso dei secoli - in modi molto contrastanti: fu sentito infatti dai critici come apologia dell'Islam oppure come anticipazione di libero pensiero. È una filosofia che presenta su certi argomenti degli spunti in direzioni diametralmente opposte: basta quindi sottolineare o sviluppare certi motivi e sottacerne altri e ogni critico può forgiarsi un Averroè a suo piacimento. È essenziale capire, io credo, la sua concezione della filosofia nei riguardi della Legge rivelata. Per Averroè vi è un'unica verità, ma questa unica verità il filosofo la coglie con il metodo apodittico, con il ragionamento sillogistico, con la ragione; il resto degli uomini, la grande massa, ha bisogno di un linguaggio più concreto, ha bisogno che la verità venga rivestita di immagini sensibili, come avviene nella Legge religiosa. Così il *Corano*, secondo il filosofo di Cordova, presenta due livelli di lettura: uno, quello letterale, per il popolo, l'altro, quello che si raggiunge con il *ta'wīl* (l'interpretazione) che ne coglie il senso profondo, il senso spirituale e nascosto, per i filosofi, il quale senso coincide con le verità razionali.

Non è falsità, dunque, il Testo Sacro per Averroè, ma non è neppure da prendersi sempre alla lettera per chi è nato filosofo. Il popolo deve fermarsi alla lettera e può salvarsi senza cercare tante spiegazioni, solo comportandosi nel modo retto voluto dal *Corano*; ma il filosofo ha il diritto, anzi il dovere, di oltrepassare in certi casi la lettera e di cogliere il nucleo interno di verità nascoste, e filosofiche, contenute nelle sue espressioni figurate.

Ecco, dunque, la rischiosa posizione di Averroè. Certamente le sue intenzioni sono rispettose nei riguardi delle fedi: egli non vuole negare il valore della Legge religiosa, nè deriderla come inutile o falsa; anzi egli vuole mettere la sua ragione al servizio della fede, per dimostrare che questa fede è completamente razionale, vera; ma d'altra parte i risultati del suo pensiero possono veramente situarsi lontano dall'ortodossia: con l'ermeneutica qualsiasi opzione personale filosofica può essere ritrovata al fondo delle parole del Testo Sacro. E Averroè infatti vi ritrova la filosofia di Aristotele, di cui era ammiratore sconfinato. Certamente anche il suo è un concordismo tra fede e ragione, ma esso finisce, sia pur con la buona intenzione di rafforzare, di inverare la fede, per lasciar fagocitare i dogmi della fede dalla filosofia.

In ultima analisi, il primo e vero Testo Sacro sembra essere per Averroè la filosofia di Aristotele, che egli si sforza di dimostrare ritrovabile all'interno del *Corano*, al fondo delle sue espressioni: e infatti vi ritrova l'eternità della materia, la creazione continua, gli angeli come motori delle sfere celesti, l'obbligatorietà, per chi ne ha le attitudini, della filosofia. E' certo un sincero tentativo, ripeto, di armonizzare le conquiste della ragione con i dati della fede; la verità è unica per

Averroè e la religione è sicuramente vera, ma il linguaggio coranico obbedisce a una didattica divina: il Dio misericordioso che si lascia cercare dai filosofi con la ragione, parla attraverso il profeta con un discorso che anche gli umili possono comprendere; il *Corano* è una verità velata, una verità pietosa, il suo scopo principale è di natura morale: condurre gli uomini a compiere le buone azioni, a vivere rettamente.

Naturalmente qualcosa di questa concezione passò anche negli averroisti latini e in quelli padovani. In quelli padovani passò, direi, l'illimitata fiducia nella ragione umana, l'ammirazione per Aristotele, che sembrava averla incarnata, il concetto dell'intelligenza come dono di Dio, il più sublime, a cui non si può rinunciare, la pretesa di un libero esplicitarsi delle sue forze. Razionalismo religioso definirei la filosofia degli averroisti padovani, in genere, come era stata quella di Averroè. La ragione di Averroè è pur sempre una ragione che cerca Dio e che lo trova, anche se, affidandosi alle sole sue forze, lo trova semplicemente come Primo Motore dell'universo, come Prima Intelligenza, non ancora come Padre misericordioso, come persona. Riflettere con Aristotele sulla dimensione spirituale, divina, che è nell'uomo, avvertire con lui che la felicità estrema, a cui l'uomo è chiamato, è il gaudium intellettuale, questo aveva inebriato Averroè e questo itinerario spirituale amavano ripercorrere con lui gli averroisti patavini. Giungere ad un Dio che regge l'ordine del creato, che finalizza la natura, che trasmette il suo potere creativo alle cause seconde, come diceva Averroè, sollecitava gli uomini di scienza patavini a ritrovare nel cosmo le leggi di un ordine stabile e divino, a ricercare le cause naturali dei fenomeni che, nella loro consistenza ontologica, non intendevano sostituirsi e vanificare la primaria causalità divina.

Il governo di Venezia permetteva il libero gioco dell'intelligenza, voleva che fossero rispettate le esegesi più ardite del testo aristotelico: proteggeva Averroè. La sua politica di gelosa indipendenza dalla Curia romana, ma improntata ad un profondo sentimento religioso, sembrava creare il clima ideale per la religiosità razionalizzante di Averroè: permetteva che i filosofi cercassero Dio con la loro ragione e che discutessero a loro piacimento sul mistero dell'attività conoscitiva dell'uomo, sulla sua natura spirituale, sul grande problema noetico lasciato insoluto da Aristotele e in eredità alla speculazione dei posteri. I tempi erano maturi perchè la filosofia e la scienza chiedessero e, in parte, ottenessero il diritto alla loro indipendenza e alla loro libertà. Non definirei "libertinismo" la filosofia degli averroisti padovani - anche se per certi aspetti o in taluni pensatori sembra preludervi - ma rivendicazione di libertà filosofica, di un proprio campo e metodo di indagine; sia pure sotto una guida, l'autorità di Aristotele-Averroè, gli averroisti padovani aspiravano ad una razionale via alla verità, indipendente dalla rivelazione. Questa volta Averroè aveva trovato nel governo di Ve-

nezia un potente che non lo abbandonava al tribunale dell'inquisizione, che pur esisteva, vigile, anche nella cristianità, anche a Padova. Gli averroisti, per lo più arroccati nelle cattedre di filosofia naturale, dichiaravano di voler fare opera di pura esegesi del testo aristotelico con la guida dei commenti di Averroè, ma di credere fermamente, nel caso di contrasto, alle verità della fede. E gli inquisitori si dovevano accontentare di queste dichiarazioni sbrigative, più o meno sincere, perchè il governo veneziano non permetteva restrizioni alla libertà della ricerca.

I teologi più ortodossi, il Vescovo di Padova, avvertivano i risvolti più pericolosi, le implicanze più allarmanti di certe posizioni averroistiche, che pur esistevano, come a suo tempo li avevano avvertiti i dottori dell'Islam nei riguardi di Averroè e come s. Tommaso nei riguardi dei colleghi parigini, professori di filosofia naturale, da lui chiamati, forse per la prima volta, "averroisti". Ricordiamo che Tommaso, poichè essi si rifiutavano di conciliare con le verità di fede i risultati della filosofia aristotelica dichiarando che il loro compito era puramente di spiegare Aristotele, aveva detto: "Sollevare un dubbio senza risolverlo è come accettarlo"; li aveva anche accusati di parlare "negli angoli davanti ai fanciulli". Queste preoccupazioni ritornano, come si è visto, nel Vescovo di Padova; egli temeva che le elucubrazioni dei filosofi uscissero dalle aule universitarie, dagli ambienti scientifici e specializzati e raggiungessero gli strati sociali più umili e disarmati, traducendosi nel piano morale in un indifferentismo. Ma se il Vescovo proibiva di disputare "in pubblico", certamente Averroè non avrebbe disapprovato la sua prudenza, avendo sempre raccomandato di non turbare le menti dei semplici con discorsi difficili, anzi, avendo rimproverato i teologi di aver divulgato le loro opinioni, non sempre lucide, gettando il popolo nella confusione.

A Parigi Averroè fu osteggiato e condannato perchè se ne avvertirono soprattutto gli spunti ereticali, le audacie di certi esiti filosofici; a Padova trovò quello spazio per l'intelligente speculare cui aveva sempre aspirato. Un clima in cui in Dio non si credeva per imposizione, ma per intimo convincimento e, nel caso del filosofo, con la propria intelligenza.

* Relazione tenuta al "Festival Internazionale di Averroè", Algeri 4-10 novembre 1978.

¹) P. Marangon, *Alle origini dell'aristotelismo padovano (sec. XII e XIII)*, Padova 1977, p. 40; F. Lucchetta, *La prima presenza di Averroè in ambito veneto*, "Studia Islamica", XLVI (1977), p. 133-146.

²) Marangon, *Alle origini*, p. 47.

³) Cfr. F. Van Steenberghe, *Introduction à l'étude de la philosophie médiévale*, Louvain-Paris 1974, p. 531-554.

- 4) Cfr. Marangon, *Alle origini*, p. 85.
- 5) Cfr. B. Nardi, *Saggi sull'aristotelismo padovano dal sec. XIV al XVI*, Firenze 1958, p. 75 n. 1, 449.
- 6) *Ibidem*, p. 91-92, 228, 313-320.
- 7) M. Savonarole *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, a cura di A. Segarizzi, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Città di Castello 1902, p. 27 r. 19-20; T. Pesenti, *Michele Savonarola a Padova: l'ambiente, le opere, la cultura medica*, "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", IX-X (1977), p. 45-102.
- 8) Savonarole *Libellus de magnificis*, p. 23 r. 11.
- 9) G. Contareni *De immortalitate animae*, in *Opera*, Venetiis 1578, p. 179.
- 10) Bessarionis *In calumniatorem Platonis libri IV*, Paderbonae 1927, III, c. 23.
- 11) M. Ficini *Opera*, Basileae 1576, I, p. 872.
- 12) Cfr. Nardi, *Saggi*, p. 109.
- 13) *Ibidem*, p. 106 n. 27.
- 14) M. Dal Pra, *Metafisica e scienza in una Quaestio inedita di Domenico Grimani*, in *Aristotelismo padovano e filosofia aristotelica*, Atti del XII congresso internazionale di filosofia, IX, Firenze 1960, p. 149-155.
- 15) Cfr. A. Poppi, *Causalità e infinità nella Scuola padovana*, Padova 1966.
- 16) Nardi, *Saggi*, p. 188-189.
- 17) Cfr. P. Zambelli, *I problemi metodologici del necromante Agostino Nifo*, "Medioevo", I (1975), p. 152, 155, 156.
- 18) B. Nardi, *Studi su Pietro Pomponazzi*, Firenze 1965, p. 122-143.
- 19) Nardi, *Saggi*, p. 100, 155.
- 20) Vedi la lettera di dedica al card. de' Medici nella *Quaestio de animarum humanarum*: A. Poppi, *Lo scotista patavino Antonio Trombetta*, "Il Santo", II (1962), p. 349-367; *L'antiavverroismo della scolastica padovana alla fine del secolo XV*, "Studia Patavina", XI (1964), p. 102-124.
- 21) Nardi, *Saggi*, p. 161; E.P. MAHONEY, *Antonio Trombetta and Agostino Nifo on Averroes and intelligibile species: a philosophical dispute at the University of Padua*, in *Storia e cultura al Santo fra il XIII e il XX secolo*, Vicenza 1976, p. 189-301.
- 22) M. Sanuto, *Diari*, V, Venezia 1881, p. 884-885.
- 23) Nardi, *Saggi*, p. 281-283.

GIOVANNA PAGANI CESA

BIBLIOGRAFIA E VOCE DI AJGI

Di Gennadij Ajgi, poeta russo-ciuvascio, ho presentato una breve scelta poetica, accompagnata da una mia nota, nel quarto volume di *In forma di parole*, previsto per il gennaio 1982. Altri versi mi sono pervenuti nel frattempo, e ne propongo qui una traduzione, preceduta da un breve cenno bibliografico.

Opere di G. Ajgi:

1) In lingua ciuvascia:

Attesen jačepe, Šupaškar 1958.

Pětëm purnäššan šëklennë muzykä, Šupaškar 1962.

Utäm, Šupaškar 1964.

Lirika, Šupaškar 1972.

Säväsëm, Šupaškar 1976.

2) In lingua russa:

Stichi 1954-1971 (a cura di V. Kazak), München 1975.

[*Otmëčennaja zima* (1955-1978)], Parigi, in corso di pubbl.

3) Traduzioni in varie lingue:

Tady (trad. di O. Mašková), Praha 1967.

Žena sprava (trad. di Miroslav Valék), Bratislava 1967.

Beginn der Lichtung (trad. di Karl Dedecius), Frankfurt a.M. 1971.

Gedichte an Gott Sind Gehete (trad. di F. Ingold e I. Rakusa), Zürich 1972.

Noc pierwsego śniegu (trad. di W. Woroszylski e altri), Warszawa 1973.

Ašaman fia (trad. di Z. Rabe e altri), Budapest 1974.

Degré: de stabilité (trad. di L. Robel) in "Change", 28 (1976), pp. 7-123.

Festivités d'hiver (trad. di L. Robel), Paris 1978.

Nota: Degré: de stabilité è la traduzione, con l'esclusione di poche poesie, di *Stichi 1954-1971*; *Festivités d'hiver* è la traduzione della seconda parte: *Zimnie kuteži (1958-1978)* della raccolta, in corso di pubblicazione in Francia, *Otmëčennaja zima (1955-1978)*.

Scritti su G. Ajgi

Nota: La letteratura su G. Ajgi comprende, accanto a pochi articoli e presentazioni più circostanziate, numerose brevi recensioni, echi, segnalazioni, che spesso si ripetono. Riportiamo qui, disposti in ordine cronologico, soltanto gli scritti più significativi.

- Žarov, A., *Reč' na Pervom Utreditel'nom S'ezde Pisatelej Rossijskoj Federacii. 10 dekabnja 1958 g., Stenografičeskij otčet*, Moskva 1959, pp. 339-343.
- Ivanov, I., *Najkš sasā*, in "Kommunizm jalavē" (Supaškar), 30.12.1958.
- Svetlov, M., *Gennadij Ajgi*, in "Literaturnaja Gazeta", 26.9.1961.
- Liciecka, A., *Gennadij Ajgi*, in "Sztandar Mlodych", 8-9.9.1962.
- Arnautová, M., *Gennadij Ajgi*, in *Současná sovětská literatura, II, Praha 1964*, pp. 135-139.
- Pollak, S., *Apostolowie (O roznych formach i roznyh pojmovaniu nowatorstwa w poezji rosyjskiej)*, in "Osnowa", 1966, 12, pp. 37-43.
- Balcerzan, E., *Polski Ajgi (Elementy)*, in "Nurt", 1967, 5, pp. 36-38.
- Mathauser, Z., *Nesvyklý hlas* [recensione a *Tady*, Praha 1967], in "Rudé právo", 3.11.1967.
Spirála poésie, Praha 1967, pp. 10, 81; 102, 108-109, 117.
- Slobodnik, D., *Rozširovanie registra* [recensione a *Zena sprava*, Bratislava 1967], in "Kulturný život", 1.12.1967.
- Goriély, B., *Guennadj Nikolaevitch Ajgui*, in "Métamorphoses", 1968, 5, pp. 26-31.
- Ajgi, Gennadij, *Neskol'ko zamečanij k sticham* (1969), in *Stichi 1954-1971*, Munchen 1975, pp. 195-198.
- Ivanova, D., *Mir Gennadija Ajgi - tišina*, in "Grani", 74 (1970), pp. 165-171.
- Dedecius, K., *Einführung in die Lyrik des Gennadij Ajgi*, in Gennadij Ajgi, *Beginn der Lichtung*, Frankfurt a.M. 1971, pp. 7-20.
- Krolow, K., *Skythische Winde* [recensione a *Beginn der Lichtung*, Frankfurt a.M. 1971], in "Der Tagesspiegel", 11.4.1971.
- Hohoff, C., *Ein Lyriker von der Wolga. Zu den Gedichten von Gennadij Ajgi* [recensione a *Beginn der Lichtung*, Frankfurt a.M. 1971], in "Süddeutsche Zeitung", 17.11.1971.
- Shnaiderman, B., *A importância de ser tchuvach*, in "O Estado de São Paulo", 11.4 e 18.4.1971. [Vasto articolo, che Boris Shnaiderman ha tratto dalla propria tesi di dottorato sulla poesia di G. Ajgi, sostenuta presso la Cattedra di Sociologia dell'Università di San Paolo, Brasile].
- Podgórzec, Z., *O poezji i pisanju wierzy. Rosmova s Gennadijem Ajgim*, in "Tygodnik Powszechny", 27.10.1974. [L'intervista è stata ripubblicata in russo, in forma integrale, in "Rossija", 2 (1975), pp. 240-262, con il titolo: Gennadij Ajgi, *Poet i vremja*].
- Drawicz, A., *Gennadij Ajgi* [recensione a *Noc pierwszego śniegu*, Warszawa 1973], in "Tworzość", 1974, 4, pp. 104-105.
- Kazach, W., *Iskanija Gennadija Ajgi*, in Gennadij Ajgi, *Stichi 1954-1971*, München 1975, pp. 5-8.
Gennadij Ajgi, in "Osteuropa", 1976, 2, pp. 126-129.
- Woroczyński, W., (V. Vorošil'skij), *Syn Gunnov, tot samyj, poet [K vychodu pervogo russkogo izdanija stichov]*, in "Vestnik R.CH.D.", 118 (1976), pp. 207-219.
- Kuz'minskij, K., *Čuvaši v rusškoj literature*, in *Antologija novejšej rusškoj poezii u Goluboj laguny*, Newtonville, Mass. 1980, pp. 490-491.

Da *I principi delle radure* (1954-1959)

Prima dal ciuvascio

I larghi occhi sul volto
appesantiti lentamente
anelano imperiosi l'uno all'altro

debbono vederti
d'un solo sguardo
fondendo insieme e il collo e il dorso

trasformati in qualcosa
di prezioso intero
dolente per la rifrazione
del raggio nel raggio equivalente

così si spalancano e si dilatano gli occhi
e s'espande il mondo senza avere lati
oltre il fragore centrifugo
dell'infinita circonferenza

così si manifestano
gli occhi

e a stento
quasi avessero peso
muovono sotto l'albero
macchie e strisce colorate
destando alla vista
i principi della tattilità -

come levassero
la pelle ad una vacca
e s'accendono tinte inquiete
sui risvolti

1956

• • •

Da un poema su I. Wolker

là nei recessi dei prati oltre le finestre
rilucono d'antracite
le nere case delle stazioncine

e la sera accanto ai binari
i piccoli fanali rossi
ardono così quieti e assorti

come racchiudessero
piccoli Pimen intenti a scrivere
timidi e silenziosi

che la leggenda continua

1957

• • •

Giardino in dicembre

nasconde da qualche parte il campo morto
come l'unico
da esso custodito

"giardino" dico e non vedo oh meglio lasciare
quelli che intendono soltanto sè stessi!

e senza freno i moti del cornicione:
un leggero formicolio
lungo il muscolo dello sterno! -

si prolunga l'invisibile
come nel sonno la bianca pietra di Carelia:

oh, presto
inclinandosi lentamente -

e allontanandosi
come su una lastra di ghiaccio:

rinverrò casualmente con la nuca -

per i sonni dell'anno e per il ricordo -

il tavolino fanciullesco
sotto la neve della sera:

leziosa

infantile

1959

• • •

Nuvole

In quel
villaggio di nessuno
i miseri cenci sulle palizzate
sembravano non appartenere a nessuno

E vi erano sopra nuvole di nessuno,
e laggiù - réclames luminose per l'infanzia
di piccoli rachitici e selvaggi,
e una musica sulla nudità
delle donne degli Unni e degli Sciti,
ma qui, sul letto, all'altezza degli occhi,
lì attorno agli umidi cigli,
qualcuno moriva piangendo
prima che intuissi
per l'ultima volta
che era mia madre.

1960

Da *Campi-sosia* (1961-1965)

. . .

Astri sulla tavola

fendendo, altalenando appena,
come cozzano ora "mirando-raminghi",
come "ferro" dal libro un mattino d'autunno
sulla pagina bianca, ed è subito il campo autunnale
i sentieri le porte il paese;
ma il bianco è nel ricordo: oltre, alle mie spalle, sfiorando i mucchi di neve,
qui non vedremo, ma sappiamo;
qui, come sotto la nube il ramo che ha passato l'estate sul tetto d'un vagone,
d'un tratto è bello qui ed è chiaro
come celassero a pezzi
i moti d'un'infanzia di ragazza
nell'angolo della linea d'acqua

1962

. . .

Senza titolo

intermediario era l'occhio di buca
fra l'anima e il cielo!
e le vista deviata senza le screziature dell'iride!
inquietava la memoria infantile

come la parete dorata delle donne
fra noi e il mondo

e si fissarono allora
nel deliquio del pensiero
viste nell'estate quarta
le ombre delle palme
degli esseri d'oltre precipizio

1962

. . .

Kazimir Malevič

"...e i campi si levano al cielo." (Da una salmodia)

dove il guardiano del lavoro non è che l'immagine del Padre
non s'è instaurato il culto del cerchio
e le semplici assi non richiedono icone

ma di lontano - è come se il canto di chiesa
non conoscesse nel battesimo voci-padrine
ed è costruito come città che ignori
lo scandire del tempo

così un altro volere creava in quegli anni
da sè stesso la sua disposizione:
città - pagina - ferro - radura - quadrato:

- semplice come fuoco sotto la cenere la consolante Vitebsk
- sotto il segno dell'allusione fu dato e preso Velimir
- ma El' lui è come una linea è lontano per gli addii
- in assi è realizzato da altri
- lo schizzo della bara bianca

e - si levano - i campi - al cielo
da ognuno - vi è - una direzione
verso - ogni - stella

e batte dirigendo la punta del ferro
sotto l'alba miserrima
e il cerchio è chiuso: come dal cielo è visto
il lavoro per vedere come dal cielo

1962

. . .

Fiori da sè a sè

nel caro abisso a lui consentito
è vivo vessato

è vecchio ma un giorno in sonno profondo e sonoro
scordata come un tavolo malnato in soffitta
gli apparve la figlia infine compresa
e destato si pose davanti ad un lume
ed intese sè stesso ovviamente esistente
- un giardino auto-salvante -

pensò: com'è strano che i muri sian dal mattino
o come non so pei begl'occhi di chi lo si dice
tutto questo è un gioco e oramai l'essenziale
non è che la difesa di sè come un occhio

come se ci fosse qualcosa finché si preserva qualcosa
perchè non si distrugge se a me solo dà asilo
e pure nelle fiabe non han senso i superflui
o come m'è oscuro questo mio preservare

e diventa pesante senza suono di piedi
attento alle clavicole come all'atlante d'infanzia
sapendo di qualcosa vegetale-lampante
di una selva interna ed esterna contigua
senza colore di vesti

e si procura
dei fiori per sé nei recessi dello stesso suo andare
belli come il ricordo durante l'esecuzione in cantina!
allevati dal freddo della luna
in una notte liceale

ed era articamente prensile fluttuante come piuma
- o dov'è dunque quel luogo ove dettano Aa come verbo
dove i fiumi scorrono riversi e in foulard di bioccoli
lungo - la riva - una donna
del fiume - Aa

1963

N.d.A.: Aa = nome di fiumi nella regione baltica e in Europa or.

. . .

Da Giorno di presenza di tutti e di tutto (1963-1965)

Notizia dal Sud

tormenta l'oro completando il sonno
con debole presenza nel giorno -
e da qualche parte nell'ordito si cela il viso
libera con l'evidenza d'un'orma di slitta

raggiungendo di lontano la mia figura
allarmando sino a far luce sulla pelle

adatto per nascondere negli occhi
il mare e i vessilli stranieri
nell'umidità stretta e atra
colandoli nel cuore

guardinga la presenza nel ricordo
dell'idea - delle ruote - lungo - i roveti - riarsi
di sghembo mostra le tempie -

oh, come in presenza del sangue e dell'oro
io vedo questo nel sonno
con la parete ferita del viso! -

e toccando come piaghe i girasoli
sussurra conforto nella veste e nei capelli
la luce tesa sui monti

come l'alabastro vespertino e pavido
negli arabeschi del Graal

1963

. . .

Novella in terzine

o del colombo il sonno trasformato in quieta assisa nell'ora della prima stella
sublime come un deliquio di ragazza
come una notte d'infanzia all'addiaccio!

e in rosse assi l'aria
penetrante ovunque con la luna
attraverso le breccie

ma la novella è protesa nella sera invisibile verso l'alba lontana
come pencolante lungo l'albero vecchio
il mondo dei giacinti

dove il campo rosso con profonda risacca
sale alla collina

e del tenero affare indossa lo spirito ormai terzo
il sangue d'un fiore come un *tamr* indiano:

risolvendosi sotto il tetto
in fiori si raccoglierà nel giardino

e solo chi viene dal sole è racchiuso nello spirito enigma
più luminoso d'una benda

1963

. . .

Il ritorno della paura

fanciulli d'argento di zinco le vostre clavicole
la mano come la Norvegia del libro presso le guance materne -
ma scaglieranno tintura sulla croce perchè si disciolga l'umana materia
come pelle dalle mani del Battista

o ricorda: vi sono arsenali ove l'acciaio riflette
l'arcobaleno di giaguaro della gente

come signori della foresta come conciatori di pelle
in autobus guardano negli occhi

e sarai estirpato chiaro veggente come muschio
e si consiglia
di non capire

- ma il sesso è come un marchio nel cielo è come un anonimo uccello straniero! -

questa refe di violino non è capace
che d'incidere tracce sulla guancia

di qui tra-l'erbe-l'angoscia è creata (è senza cessa come suono di polla!)

dall'aculeo di quelli che vengono colti
a calcolare alla pari di sé

1963

. . .

Apparizione della neve

molle intimo adolescente vago
nel pozzo nel pozzo
fendendo il mio sonno col volto sbiancato

rischiarandomi lungo il cuore

e ritornando al mattino dal fondo
storpia le piante alle finestre
ferandomi le labbra di rosso

con la luce dai laceri pastrani
invisibile neve

è immobile là
dove ha un luogo palese come la sedia il sole rischiarato di lontano
dove non sono che loro

nati senza pelle come il sangue
senz'altra corteccia

e la fiamma è più chiara - dalla stufa dal cielo - come fosse incisa la vostra figura

sulla via nell'infanzia

nel campo e nelle case dei fermi

sulla pietra e sulla carta giallastra

1963

. . .

Foresta antica

a - dio fra i suoni
fra gli alberi

radura

ⓐ nel cerchio - antica miriade
a immagine della foresta
ã - unità della Rus'
bianca nella macchia

una tremula

1963

. . .

Il fiume fuori città

e a ragna
con la polvere del fondo come in certe soffitte
levandosi al campo

e la seta e la ragna
attirandolo saranno sedotte
ad essere intimi vicini
come l'ombra e la polvere

e a ragna
come la seta nel sonno apparirà forestiero
e i raccordi con le nuvole -
dalle piume-sciancate dell'erbe
che ingannano gli occhi

e s'imporporano

1964

. . .

Da Grado: di stabilità

Konstantin Leont'ev: mattino nell'eremo di Optino

di nuovo - quel campo
tu sembri non vedere

nella cella - forse - crei dal dolore:

luminoso: con la stessa - antica - amplitudo! -

di nuovo
rammenti una terza persona
che spiega qualcosa senza parole:

a casa - davanti alla madre - staccantesi come corteccia! -

e - come di fronte a una foce che s'apre sul campo
nel crepuscolo - di nuovo - sei accanto alla finestra:
"è" - ripeti - come mettendoti dentro
un luogo di luce:

- sì, è! -

e immutabile
fresco
si ripete come il giorno s'alterna
e - senza nulla
accumulare - crea l'età:

è - come allora!
oltre la finestra
incessante:

scrollandosi assieme alle cime dei salici:

Dissemina polvere e luce
come l'abete dell'infanzia! -

e di quando in quando:

tenebra nelle zolle biancheggianti:

si spiega da solo - che è

1964

. . .

E: come staccandosi

"...la pourpre des nos âmes" (Verlaine)

tu - in ogni punto
di questo visibile!...-

come una rete scarlatta di farfalle
gli uccisi
sono sempre inseparabili -

e s'espande:

lei:

nel sonno!... -

anima - tu oggi - nel dolore - gli rassomigli! -

tu - ugualmente plurima nel rosso
e apparsa nel cruccio della gente dei campi:

unicoessere -

come un lungo e onnioccultante
segno - nel campo - ecumenico

e rischiarata per sempre dai covoni
e dal corpo del figlio = me stesso
tu sempre scegli d'illuminarmi il campo
dove fosti vessillo a qualcuno

e ricevendo le ferite = rete-coprente
dimorasti nelle macchie scarlatte

finchè fui scelto a te

1965

. . .

Da Consolazione 3/24

L'alba: dopo il lavoro

fra le abbrunanti repellenti
come velluto su defunta
quiete bocche di leone

in fragili fili di paglia
sfavilla il mondo

assente da lungo all'intorno

e semi-di-sbieco - assieme alla camicia -
tu in parte come sabbia dorata!

quando il vento casuale del cortile
spira poi largo alle quattro

e ti smuove come lordura sparsa!
dove come nel collo la luce delle belle
rafforzava il bianco la carta

ciascuna nascondendo
gli dei per tutto l'inverno
nelle sere alla finestra:
come una tenera intelligenza -

sulla neve

1965

. . .

La casa del poeta a Vologda
(versi sulla morte di K. Batjuškov)

"La cara immagine gli visitava l'anima..."
P. Vjazemskij

e accanto - ambito di seta:
strappata come in un miscuglio -

del suo lucore
e del tremito

ininterrotto: della tempia -

cangiante in viso
come nel vento -

nel luccichio della seta - come d'un semiante:
di polvere! -

di tutto -
ciò che è:

corroso dal vento attraverso le finestre:

e dalla luce: sino al volto vivente -
celato come oggetto prezioso:

fra la seta:

il vento:

ed i raggi

1966

. . .

Rose in agosto

con quale - infinita! -
dolenza
ci siete accanto nelle vostre frane putrescenti:

come nel nostro sentire -
l'osso del viso! -

siete
in quella vicinanza
quando nell'amata agonizzante
acceccante balena l'abisso -

ed entra nei volti
distruggitrice
la cruda frantumazione
del bianco

1966

. . .

Rose dalla fine

e cedete il luogo
all'ulteriore:

insondabile ormai

a quello
il cui fremito è rescisso
che nemmeno l'aria tocca

che non è contenuto nel mondo
nella polvere del moto e del tempo

e per il trionfo del quale
in anticipo
fu pensato lo sfacimento

e della vostra bianchezza

1966

. . .

Consolazione: il campo

nell'immagine - nelle spoglie (come in una nuvola scarlatta)

del campo (come in un bagliore d'incendio)

del campo (come dello spirito):

permani
o preghiera (insonnia) -

e si va tingendo! -

rallegrando (il debole):

(o del suo fuoco:

a lungo:
sino alla tristezza!) -

come in un tempio! -

liberamente tingendosi:

(sapendo ciò che sarà):

e non ammette pensiero! -

eterno (come il vento - infinito tempo):

e sciolto!
(senza spoglie):

senza conflitto:

il campo (come lo spirito)

1967

. . .

Di nuovo ritorno all'esclamazione dei picchiatori

universale
polvere secca:

nella sezione:

come sovramondana:

si raccoglie
nella coscienza di qualcuno -

e qualcosa di ardente
ti scosterà:

come putredine d'argento:

fatta per metà
di coscienza! -

come in una mistura:

con qualcosa di bruciante:

trasformando qualcuno in padre! -

in quell'immagine-fuoco svanito
in te - come nell'aria:

raccoglientesi:

come nelle ceneri
rimaste dalle cose:

servite all'ignota inquisizione! -

e poi scordate:

nella sezione vuota - non umana

1967

• • •

A cominciare dal sonno
a N.Chardžiev

il sonno - laccio di seta:

e stupiamo:

ma quando
qualcosa
dovrebbe strapparsi? -

come una cortina - sfavillante all'interno
vigilando sugli astri - di certi sembianti:

che cosa li lacererà
come un fischio? -

e la seta del viso è come un filo tangente
al vuoto - diciamo - dell'anima:

gli estremi si gettano - corrosi:

come in un deposito
senza nome! -

svaniranno - e sarà denudato:

per il freddo:

del paese e del mondo! -

e il suo bagliore è ormai abissale:

solo il sonno ancora...e solo oltre quello
ciò che ormai dovremmo sapere:

cosa sappiamo?..
qualcosa come sul ghiaccio:

rischiarato - come su un lembo di terra:

l'ultimo:

che ci percepisce -

perduto
se non s'allontana:

e non svanisce là:

fondendosi! -

(così la notte impietosamente è chiara)

1967

. . .

Da: *L'abito del fuoco* (1967-1970)

E: come pagina bianca

le spoglie non hanno vocali...la morte - è suono:

verso dio - il grido?
alla superficie delle spoglie:

cos'è dunque...*spiraglio di luce?*
oh tesoro di non vittima:

non rappresentazione!...non suoni e canto:

ma - *acceca e accogli:*

e apriti - se è si rivelerà:

oh *silenzio - jesus!..*

1967

• • •

Luogo: il chiosco della birra

e visibile
con forza assebrante
si palesa ovunque:

la vampa dell'anno
come volto del paese:

qualunque:
fuoco: da ogni dove: per arroventare: attirando! -

perchè - non è grido *questo!*
ma vasta
perdurante onni-illuminazione:

attraverso qualcosa come di scaglia
umido-fruscante:

a lungo: sopra tutte-le-teste: come spaccate: via via espandentesi:

più in alto: in fuoco-finale! in spirito del fuoco! -

perchè sia ultra-sovra-segnato:

più in alto delle virtù del suono:

"il paese!" -

come - attraverso le clavicole! - attraverso le facce:

non immagine di senso e di suono - ma spazio dell'idea-disperazione! -

vivido - quasi fuoco-disegno:

sangue-demenza: dalle viscere tribali!

1968

• • •

Di nuovo: luoghi nella foresta

di nuovo *si cantano!* è questo! di nuovo *loro*
sonanti - ovunque - ad un tempo! -

di nuovo alla medesima ora
verso il risveglio:

luminosi
- in una radura-sofferenza! -
immoti
e chiari - infiniti! -
e come fisso era il mattino
in me: come nel mondo: intero:

e li essi han posto quel luogo
fra gli altri
fratelli:

lo conoscevo un tempo! -

riluceva
come ora d'allegrezza:

nel suo sublime
vivido centro:

il biancospino - muto nel canto
come dio silente - dietro il Verbo sonoro:

silente - nell'intangibile persona:
sfioralo - e sarà: *Dio non esiste*

1969

. . .

Rosa bianca selvatica in montagna

*chi ha sonorizzato il bianco?
con che flauto?
chi sveli - sfavillando?.. -*

*tu sei - il sonno di mohammed...e fu il suo principio - come dei figli del paese che da tempo ormai
l'anima ha eletto*

fremiteo di spirito!... - dei figli:

dalle Bianche Ossa:

Supporti - sulle pianure!.. - e come trafitti
di vocali - simili alla cavità del sole! -

e - si prolunga palese:
il sonno di mohammed!.. -

è in montagna! - dimora lassù sua profondità
e suo prolungamento:

La Bianchezza *stessa* - alla massima incandescenza - del bianco! -

non ante-vedere - non solo con gli occhi:

ma con la purezza dell'anima:

nella fiamma suprema - che nemmeno più brucia! -
del suo distacco...

1969

. . .

Da *Cěrná Hodinka* (1970-1973)

Di nuovo: tu dalla fine

oh, ancora tu scuoti
dell'immagine-Spirito
la diafana carogna! sottile come i tratti - pensati talora - del dolore:

oh, così tu permani! - quasi profilo ormai del mio disfacimento - con ematomi nelle grinze (d'una
carta come trasparente):
palesemente hai bevuto alle fresche sorgenti di cui tutti andiamo rilucendo (nel loro bagliore termi-
nano accese le strade dei morbi: luce e frescura!):

oh, tutto è ancora! -

e come con rami sanguinanti:

l'"io"-pietà l'"io"-sonno e l'"io"-memoria trattengono la figura: tale la pelle = Tutto - là - dove vi-
viamo - è così morto - come gualcito! - tale la pelle-soltanto: e mutandomi nella medesima cosa: io la
vedo nella mente:

e - qualità della ferita sacrificale negli occhi! -

questo il mondo: non c'è più nessuno - e della vita soltanto - già così dura - che parvi racchiusa la
qualità dell'eterno - di questa vita - come finale! -

la Ferita-Verbo

parla attraverso il viso

1970

. . .

Campo: fiorisce il gelsomino

e come
non essere

Fondamento di ciò: che per il pensiero - è onnipresente: come uno scheletro non-universale! -

che: come Dio-Presenza:

sentendosi: è insopprimibile:

come potrebbe non essere qui: oltre l'istantanea mistura di-Luogo-e-di-Tempo:

e: della-nostra-Cordialità! -

come è questo (fondamento di pensieri)

qui: dietro ogni isola manifesta

del bianco (d'una incandescenza seconda: il colore del vissuto: fattosi di nuovo soltanto idea!):

come è chiaro all'alba questo Scheletro non-universale! -

Riluce il Visibile: attraverso le isole

del bianco: nel campo: sempre più bianco

1971

. . .

Ancora: rose in agosto

a R.B.

ô il colore delle loro piaghe: sospeso: nel riverbero!

li - è la loro sofferenza

li - il mio dolore

ô dolore - dal dolore che è dall'esterno:

seconda nostra evidenza! -

nuvola scarlatta

nel sonno triste del mondo

(e inquiete le macchie di luce!..

come *loro dicono*

di voi e di me! -

così noi non avremmo potuto)

1972

. . .

A lungo: il sole

a lungo

(e in quella durata repentino-incessante):

dietro il monotono

raccolto fluire:

(come un'alta preghiera: senza parole senza articolarsi di pensiero):

dietro a questo trascorrere
d'armonia di tremule pure:

tu - amico veggente! -

vivo - come linfa -
comunicante:

(vivo - come solo in puro dolore
trepida una possibile vita di madre:

nel sangue: invisibile chiarezza!):

vivo! - e senza cessa:

unico - luminoso e asciutto - come il sangue! - rispondente:

come invisibile! - in una sorta d'anima unica
ovunque quieto:

Senso-Sole!..

1972

. . .

Grido: rose-disegni
(Acquerelli dall'ospedale)

rose

.....(rose-grido)

e: nella pelle
s'ode
s'ode nel dolore
espandendosi e nell'osso iniettandosi -

(rose-grido) -

come in un sussurro accanto
nell'afona camera di tortura
con baluginio di zinco "aminasi"

(dell'eufonia
odierna "rosa")

ô rose (grido) -

dell'eufonia
del secolo
che - da tempo - ha il bianco al posto della faccia -

(un bianco
che v'abbaglia anche nei vostri recessi!):

.....rose... -

(amico mio straziato - rose)

1972

. . .

Per il ciclo delle "Festività"

"... - di quelli - che ci ipotecano."

N.B.

d'acciaio e di specchio
foto-e-acciaiogenico
femminile-d'acciaio acciaio speciale
acciaio - intatto

azione: parola - bagliore - freddo

(in un flusso-desiderio-omicidio
nei co-lavoratori del minerale di ferro
nei special-lavoratori
guide)

in voi arruginerà e in noi
questo Emblema-Viso
impronta d'acciaio-elemento-idea
(da qualche parte è detto: "l'elemento del metallo
è l'angelo precipitato")

in noi si disintegra
ma non lo vedremo
lo sa - solo lo Spirito del sangue!
(nel corpo della memoria non-attiva
in noi - si disintegra)

acciaiogenico
(di quelli - che *avvelenano* come attraverso l'aria - nell'aria-splendore)
(la ruggine - crescerà senza di noi)

acciaio - intatto (nel suo scintillio - nello stesso locale - grida vitree di neonati - e un sussurro cartaceo: perchè siano *più quieti* nell'anima)

capo-Venere

acciaio (nei locali degli armadi un vagare di spettri-dolori: come con *biglietti da visita* - ma mancano:
i padrini)

rivoli-autografi (allo! - alla finestra: a compimento del mondo-album)

acciaio - senza pecca

(ô morte mia - personale! *in questo io non posso che rivolgermi a te: sii - per un istante - Onnipossente!* - e tramuta il suo specchio da bagno-di-carcere -

in Specchio-Morte!... -

e sussulti per un attimo
alla viva bestemmia:

conficcarsi - infiggersi - disfarsi!

.....
.....
.....
.....

(la Poesia Non Erra)

1973

° ° °

Neve intermittente

e nevica
attendiamo la morte come fosse la posta
oh, da quanto questa neve non è che silenzio
e vortichio - come il silenzio della morte
non siamo più udibili di quella
e permanendo
attendiamo come la posta

(ma la neve come dato
il neve-sum
è un atto estraneo-personale:

come le esequie del sonno)

se ne vanno tutti
siamo soli
il paese è luogo ove ormai tace la Parola
per tutto l'anno - ritmo-carogna fra le pagine - come nelle rose
("tu sei così ora")
vivo, o sotterro un sogno
l'unico
a me solo chiaro

(o mio sogno fra le rose † sogno tra i fogli biancheggianti)

come è debole il cuore - lo si dica
e sia semplice: neve e ancora neve

e se ne vanno
la scelta è fatta
addio voi tutti che prendeste commiato
e attendiamo - come se qualcuno attendesse - impersonalmente attendiamo come la posta!..

e nevicata
sono con mio figlio alla finestra
sotterro il medesimo sogno -

(nascosto
come in una coperta:
nel sonno
e sapendo: neve e ancora neve):
(oh, ancora tu
libertà † sogno)... -

...e - Mio Dio! - d'un tratto - è chiaro il giorno
come se
or ora
si fosse detta la Parola:
e udiamo - *Chiarezza!* -

subito - dopo l'eco:

ammutolito - senza destare - senza inquietare in noi la vita! -

dal mondo
comprendendolo d'un tratto:

facilmente e pacificamente *preso*

1973

Dedica: a Wiktor Woroczylski, fraternamente.
14 febbraio 1973

. . .

Campo con costruzione

alla memoria di A.A.

dimentico i giorni
separo dalla Terra la mala-qualità
ed essa - è ormai il campo... -

...e nella bianca pianura mi duole il vago edificio vuoto umano e
dolente come le assi che da poco hanno chiuso il misero corpo - fratello in povertà!.. -

...e la pianura - è l'anima... - nel mare del dolore avvolgerà
placandolo il semplice - come quello scheletro abbandonato - solitario
dolore il mio dolore

(come nascosto
in quella costruzione)

1973

. . .

Le rose di quest'estate

*Nella fiamma di quest'estate cerco
ora la tua immagine.*

Nel Fuoco che si ritira.

Essa non è - nel visibile.

Nota su K. 1972

livello del dolore

era - il fuoco dell'estate... e a lungo
vi vidi laggiù:

e - glorificai... -

ora nel profondo della luce non è che aridume:

e - morte... -

oh, si vede: altro ormai è il fuoco
della Tragedia del Luogo:

e il suo strato - misero e ciclopico
è consunto e si getta:

incenerite le speranze... -

il Suo midollo ora brucia
l'anima stessa:

e - senza dolore... -

ma fu-questo-doleva
al fiorimento-dolore vostro
simile un giorno:

ô rose!.. -

eppure voi siete
(esorcismo) *tutto questo!*.. -

fondetevi - con l'ultimo dolore!.. - con la fiamma dell'estate!.. - voi e l'anima nel Paese-Intemperie
siete -

Fuoco-Disperazione!..

1973

. . .

Viso: silenzio

a M.A.

e il sussultare reclinare cadere
di quella bruna preziosa
(come scivolio - di luce e d'ombra)
quella testa (o sussulto!) -
con le ombre preziose - del viso! -

continuo - nel parlottio facciale
della libera fotoscrittura
continuo - lungo l'osso - come lungo i pezzi
d'una sottile visiera! -

balenio della fotoconnessione
quasi udibile: "Siete ormai
assimilati nel raggio":

e scivolio - della luce - nella luce
continuo - puro (scivolio e chiarore) -

continuo - come il divenire d'un canto:

(o canzone
del luogo d'eterno possibile in noi:
come l'incontro con dio!) -

scintillio del cerchio: sussulto e scivolio! -
e luce (felicità - materia - di luce)... -

scintillando - elargendo - Tu
nel Paese-Tenebra
così evidente: perdurante: sei

1975

. . .

CECILIA COSSIO

IL SILENZIO DELLA PAROLA

Tradizione e innovazione in Śamśer Bahādur Siṅh

Quando si discute di Śamśer¹ e delle sollecitazioni intellettuali che possono averne permeato la formazione, è ormai consuetudine riferirsi a due episodi occidentali dell'avanguardia: il simbolismo e, per ragioni diverse, ma non antitetiche, il surrealismo. Nonostante la distanza storica e culturale, il confronto è possibile, benché paia corretto rinvenire affinità elettive, piuttosto che influenze dirette. In altre parole, per l'analisi della produzione di Śamśer non ha tanta importanza la storia delle poetiche di tali movimenti, quanto il modo in cui egli le ha interpretate a sua misura. I critici indiani, e l'autore, hanno invece voluto riconoscere in almeno tre poesie un'espressione del surrealismo europeo: *Śitā kā khūn pītī thī* (Beveva il sangue della roccia), *Siṅg aur nākhūn* (Corna e artigli) e *Ye lahreṅ gher leṭī haiṅ* (Queste onde circondano)²; in sostanza, allegorie vestite di fuorvianti panni ermetici. Nel surrealismo, Śamśer legge, infatti, l'affermazione di un'assoluta libertà artistica e di una scrittura poetica come energia autorivelantesi. Per questo motivo, *Bāt boleḡī* (Parlerà la parola) e *Rāg* (Canto)³ sono prodotti emblematici delle autonome capacità espressive che Śamśer attribuisce alla parola. È l'aspetto più scontato del surrealismo, dunque, a trovare corrispondenza in Śamśer, non l'acuta e irrisolta consapevolezza dei surrealisti di fronte alla separazione tra arte e società, che produce in loro un'ansia frustrante e contraddittoria di partecipazione politica alla realtà, in grado di travalicare i confini del puro fare artistico. Tensioni simili sono presenti in Śamśer, ma unicamente come prodotti della situazione storica e culturale dell'India negli anni Quaranta. Come molti tra gli intellettuali legati al *Prayogvād* e alla *Nayī Kavita*⁴, Śamśer raccoglie - almeno in parte - l'eredità di una corrente letteraria di ispirazione marxista, il *Pragativād*⁵; ma l'amara realtà del paese negli anni che seguono la conquista dell'indipendenza non lascia molto spazio all'impegno di stampo rivoluzionario dei *pragativādi*. La frattura tra mondo artistico e realtà sociale viene vissuta da Śamśer su un piano prevalentemente legato ai problemi della forma poetica. Se la sua adesione al partito comunista, avvenuta nel 1945,

non ha mai visto soluzioni di continuità, egli tuttavia si attribuisce il diritto ad essere un Poeta, “immortalità dell’uomo” e “voce divina” 6 .

Sotto tale profilo, il consueto riferimento all’esperienza simbolista potrebbe avere una rilevanza maggiore. La meta conclamata di Śamśer è, infatti, quella di una poesia “pura”: capace di esprimere l’essenza di un’unica bellezza, celata nelle diverse forme della realtà. La ricerca dell’essenza si esprime attraverso la Parola, unico dato in grado di rivelare la bellezza, con cui finisce per identificarsi. Alla parola egli attribuisce un potere quasi magico: affrancata dai vincoli imposti dalla logica della comunicazione, essa vede espandersi all’infinito le possibilità espressive e rivelatorie, fino a diventare creatrice di realtà.

Tuttavia, gli aspetti che sembrano ascrivibili a tali influssi occidentali hanno una matrice culturale affatto diversa. La formazione di Śamśer è squisitamente indigena, anche là dove una patina superficiale sembrerebbe voler provare il contrario: è da questo punto di vista che è possibile una lettura corretta di questa voce poetica contemporanea, alta *anche se* tutta indiana. La volontà di rintracciare oggi nella produzione degli intellettuali indiani l’influsso delle più disparate correnti culturali straniere, per avvalorarne la modernità dei risultati discende, del resto, dalla stessa esigenza che spingeva paradossalmente a ricercare nei *Ved* la fonte di ogni umano sapere, di ogni progresso civile, scientifico e tecnologico. Se è vero, ad esempio, che l’Āry Samāj, il movimento di rinascita hindū, diede un contributo fondamentale alla formazione della coscienza nazionale e alla lotta per l’indipendenza, è innegabile che nell’Āry Samāj vivessero anche aspetti retrivi, frutto di un sentimento di inferiorità nei confronti di culture altre. D’altronde, è innegabile che nella poesia di Śamśer coesistano almeno due livelli di scrittura. Il primo racconta ciò che la logica della lingua gli permette; nel secondo risuonano profondi echi sotterranei, segni tangibili e incombenti di una storia che non si può - né si deve - rimuovere solo perché una faccia conservatrice della cultura indiana contemporanea ne ha fatto proprio patrimonio personale.

È il caso di discutere analiticamente le nostre ipotesi; a tal fine esaminiamo *Ek maun* (Un silenzio), composta nel 1943, lo stesso anno in cui furono pubblicate le tre poesie “surrealiste”.

*Papṛīle patthar kī pīṭh par
sāmp keñculī utārtā rahā:*

*lahar jahāṅ kāṅs meṅ, sivār meṅ
peṭ uckāṭī-sī
andōṅ ke chilke utārtī-sī
hīlī hī rahī lagātār--
naśe kā khumār lie hue vahāṅ havā
meṅ*

Sul dorso di una pietra scagliosa
un serpente s’andava spogliando della
sua pelle:

dove l’onda nell’erba, nell’alga
come sollevando il petto
come togliendo i gusci delle uova
continuava a ondeggiare senza posa--
là cessata l’ebrezza nell’aria

cinak-cinakkar mīṭhā dard-sā
hoṭā hī rahā. Aur
ek maun, sandhyā ke sapnoṅ meṅ
soṭā hī rahā vahāṅ
kavi-sā.

rimaneva come un dolce dolore
che bruciava bruciava. E
un silenzio, nei sogni della sera
continuava a dormire là
come un poeta.

Ad una prima indagine della poesia non si palesa una particolare ‘indianità’. Le suggestioni erotiche e sensuali sono così scoperte, così volute, da non fornire una chiave interpretativa efficace. L’analisi del lessico porta alla luce elementi che la lettura non lascerebbe intuire. I primi due versi, ad esempio, presentano una concentrazione tale di simboli shivaitici e tantrici, da escluderne a priori una casualità di scrittura.

Papṛīle patthar kī pīṭh par
sāmp keṅculī utārtā rahā:

Si prenda *sāmp*, il “serpente velenoso”. Nell’iconografia tradizionale, Śiv è raffigurato con uno o due cobra attorcigliati intorno al collo: Śiv è *sāmpdharan*, “colui che porta il serpente”. Nel *haṭhyog*⁷ e nel tantrismo, il serpente è la forma in cui si rappresenta Kuṇḍlinī, la Śakti o Energia cosmica di Śiv - inteso qui come *brahm*, l’“assoluto”, il “motore immobile”. Solo grazie al potere creativo di Kuṇḍlinī si rendono possibili i cicli di emanazione e di riassorbimento dell’universo. Śiv e Kuṇḍlinī sono presenti anche nel microcosmo del *jīv*, l’“anima individuale”; esaurito il compito creativo, Kuṇḍlinī giace addormentata alla base della spina dorsale, avvolta in tre spire e mezzo intorno allo *svayaṃbhū liṅg*, il “fallo-generato-da-sé”. Lo yogī che voglia arrivare alla conoscenza del *brahm* (in altre parole, a ridivenire uno con esso), deve riunire Kuṇḍlinī, aspetto attivo, e Śiv, aspetto immutabile, inerte, dell’Uno/Tutto. Per ottenere ciò, lo yogī deve risvegliare la Śakti che, attraverso il *brahmdvār*, la “porta del *brahm*” (il canale dello *svayaṃbhū liṅg* che la Śakti chiude con la propria testa), risalirà lungo la *suṣumnā*, il canale interno della colonna vertebrale, fino al *sahasrār*, il “[loto dai] mille petali”, il cervelletto, dove dimora Śiv. Nel *maithun* (coito) di Śiv e Kuṇḍlinī si realizza l’unità primeva in cui cessa ogni dualismo e l’universo si riassorbe, per tornare poi a manifestarsi nuovamente. *Ek maun* si fonda su questo atto yogico: per Śamsér, la poesia è atto conoscitivo, frutto di asceti. Del resto, poesia/rivelazione è un binomio che in India affonda le proprie radici nel passato remoto, da quando i mitici *ṛṣi* (i poeti/asceti) composero i *Ved*, per ispirazione divina. La tradizione di due millenni attraversa la scrittura di Śamsér, concentrandosi nell’attenzione che riserva al poeta e alla poesia, vero oggetto della sua opera.

L’immagine del serpente che si spoglia della pelle richiama un immediato parallelo con il mito di Gaṇeś, che Pārvatī, la paredra di Śiv, crea con le scaglie

morte della propria pelle. Gaṇeś, la divinità che elimina gli ostacoli, tradizionalmente viene invocato al momento di iniziare un'opera, soprattutto letteraria. È comunque *pīṭh* l'elemento lessicale più interessante ed evocativo. Nel testo di questa composizione, *pīṭh* è femminile, perciò va letto come termine hindī che significa “dorso”. In sanscrito, invece, è un maschile denso di significati: basamento di statua divina, ma anche sedile di meditazione per gli asceti. Śiv è per eccellenza il *Mahāyogī*, il “Grande asceta”: è *Yogeśvar*, il “Signore dello yog”, spesso raffigurato mentre siede in meditazione “sul dorso di una pietra”. *Pīṭh* è il luogo della rivelazione tantrica; è legato al mito della sposa di Śiv, Satī, che si suicida sul rogo, perché il padre, Dakṣ, le offende il consorte. Śiv, folle di dolore, vaga per l'universo con il cadavere della sposa sulle spalle, seminando morte e distruzione. Per salvare il mondo, Viṣṇu, scagliando ripetutamente il suo disco, taglia il corpo di Satī in cinquantadue parti che ricadono sulla terra. I luoghi che ricevono le spoglie di Satī sono i *pīṭh* o *pīṭhsthān*: luoghi miracolosi perché vi dimora lo stesso Śiv.

Nei versi seguenti, la simbologia shivaitica è meno manifesta, ma sempre presente:

lahar jahāṅ kāṅs meṅ, sivār meṅ
peṭ uckāṭī-sī
aṅḍoṅ ke chilke utārṭī-sī
hiltī hī rahī lagātār --

Quattro i termini lessicali rilevanti: *lahar*, “onda”; *kāṅs*, “erba”; *sivār*, “alga”; e *aṅḍ*, “uovo”. Il serpente, cioè l'energia cosmica, viene ora sostituito dal suo movimento, l'onda. Ciò a significare non soltanto che Kuṅḍlinī è risvegliata e ha iniziato il cammino, ma che il suo moto ha anche prodotto qualcosa, come *lahar*, una vibrazione che permane anche dopo che il suo viaggio è terminato. *Lahar* è anche un particolare verso del *kasīdā*, tipica composizione urdū-persiana; ma su questo torneremo in seguito. *Kāṅs* non ha riferimenti diretti con Śiv; ma non è casuale la somiglianza fonetica tra *kāṅs* e *kāṅsā*, “bronzo”, che è anche la ciotola degli asceti mendicanti. Metonimicamente, la ciotola è, dunque, l'ascesi o l'asceta. Quanto a *sivār*, il suo significato è “pianta acquatica”, ma origina da *śaivāl*. E *śaivāl* deriva da *śev*, che ha tre significati: *liṅg*, “fallo”; *sāmp*, “serpente”; e *ānand*, “beatitudine”. Tutti e tre riportano a Śiv: il fallo è simbolo di Śiv nel suo aspetto di dio della vita e della fecondità; il serpente, come Kuṅḍlinī, è simbolo dell'eterna creazione e dell'atto yogico; beatitudine è sinonimo di Śiv (che significa, in sé, “il beato”, “il benevolo”), come *Sat-cit-ānand*, come “Essenza”, “Coscienza” e “Beatitudine”, cioè *brahm*. Anche *aṅḍ*, “uovo”, ha connotazioni simboliche legate a Śiv; tra i suoi significati, troviamo infatti: “testicolo”, “maschio”, “Śiv”. Śiv è l'*aṅḍdhar*, “colui che ha i testicoli”: il dio maschio per eccellenza, l'elemento maschile dell'universo, rappresentabile mediante il

suo simbolo, il fallo. Ancora, l'uovo a cui viene tolto il guscio riecheggia il mito della nascita di Gaṇeś; *brahmāṇḍ*, “uovo di Brahmā”, è, infine, l'uovo cosmico da cui Brahmā trae l'universo.

I versi che seguono alludono al compimento dell'atto yogico:

*naśe k̄a khumār lie hue vahāṅ havā meṅ
cinak-cinakkar mūṭhā dard-sā
hotā hī rahā.*

L'ebbrezza - l'acme di felicità assoluta, nata dal *maithun* di Śiv/Kuṇḍlinī, in cui il poeta/asceta diviene uno con il *brahm* - è solo temporanea, in quanto Kuṇḍlinī tende alla differenziazione. Ma dall'esperienza dell'unione si produce una nuova creazione. La rivelano gli ultimi tre versi della composizione, che ne costituiscono il *core*:

[.....]. *Aur
ek maun, sandhyā ke sapnoṅ meṅ
soṭā hī rahā vahāṅ
kavi-sā.*

I termini da analizzare sono due: *sandhyā*, “sera”, e *maun*, “silenzio”. Il primo significato di *sandhyā* è “unione”, l'unione, il *maithun*, si potrebbe dire, tra il giorno e la notte; nella mitologia Sandhyā è figlia di Brahmā e sposa di Śiv. Ma la parola centrale dell'intera composizione è *maun*, il “silenzio”. *Maun* è qui assimilato al poeta; quindi, con un procedimento tipicamente shamsheriano, a ciò che pare essere il suo contrario: Poeta è Parola e la parola si oppone al silenzio. Opposizione solo apparente per Śamśer, una volta che si veda oltre al dato fenomenico, in virtù dell'analogia tra tutte le manifestazioni della realtà. Non v'è traccia di simbolismo, nell'accezione occidentale, in ciò: è l'idea hindū del panenteismo, del *brahm* - a un tempo immanente e trascendente - , dell'identità fondamentale tra *brahm* (l'Assoluto) e *āt̄m* (l'anima individua). *Maun* è *muni-bhāv*, “carattere del *muni*”, cioè dell'asceta; *muni* che significa anche “colui che fa voto di non parlare”, ha come significato principale *mananśil*, “che ha l'abitudine di meditare”, dalla radice sanscrita *man*, “pensare”. *Maun* non è quindi assenza di parola, ma è pensiero formulato, parola *prima* di essere espressa, cioè parola nella sua essenza. Questo è il frutto dell'atto yogico, a cui Śamśer aveva alluso con *lahar*, la traccia lasciata da Kuṇḍlinī, ma anche verso poetico: silenzio che diventerà parola e, in questo caso, poesia. In questo attimo, la poesia è *maun*, perché si trova nello stato di *svapn*, “sogno” (per Śamśer, il silenzio dorme nei *sogni* della sera, dell'“unione”), in cui l'asceta è lontano dagli elementi materiali e sensibili, ma non è più uno col *brahm*: vaga nel mondo della mente. Solo in seguito il pensiero potrà diventare parola “espressa”, ma questo non è

un processo necessario. Ciò spiega il “disinteresse” di Śamśer per il lettore e la sua criticata oscurità: importante è la *creazione* della poesia, ma non la *pubblicazione*⁸, perché la poesia è la *cosa più privata*, il *se stesso* del poeta. L’espressione della parola, infatti, non è che corpo grossolano del *maun*; è il silenzio la creazione, la “rivelazione”, e di esso gode il poeta/asceta⁹.

¹) Śamśer Bahādūr Siṅh, uno dei massimi poeti dell’India contemporanea, è nato a Dehrādūn, nell’Uttar Pradeś, il 3 gennaio 1911, in una famiglia della media borghesia. Dopo aver abbandonato gli studi all’università di Ilāhābād, ha lavorato presso diverse riviste letterarie, tra cui “*Rūpābh*” (“Lo splendore della forma”), diretta da Sumitrānandan Pant e Narendr Śarmā, e “*Kahānī*” (“La novella”). Attualmente vive a Dillī. Opere: poesie pubblicate in *Dūsra saptak* (I secondi sette), 1951; raccolte *Kuch kavitaēṅ* (Qualche poesia), 1959; *Kuch aur kavitaēṅ* (Qualche altra poesia), 1961; *Cukā bhī hūṅ nahīṅ maiṅ* (Non sono ancora finito), 1975; *Itne pās apne* (Così vicino), 1980. Ha pubblicato anche una raccolta di saggi, *Doāb*, (Due acque), 1948, e una raccolta di novelle, *Plāṅ kā morā* (Il fronte della trama), 1952. Su Śamśer, cfr. Sarveśvardayāl Saksenā e Malyaj, a cura di, *Śamśer, Rādhākṛṣṇ Prakāśan*, Dillī, 1971; in italiano, Cossio, *Śamśer Bahādūr Siṅh: la rete di Indr*, in Offredi, Cossio, Vannucchi, *Tre tendenze della poesia hindī contemporanea*, Cesviet, Milano, 1980, pp. 151-230.

²) Le tre poesie sono tradotte in italiano in Cossio, *op. cit.*, pp. 180-182.

³) Per la traduzione italiana delle due poesie, *ibid.*, pp. 183 e 185.

⁴) Sul *Prayogvād* (“Sperimentalismo”) e sulla *Nayī Kavita* (“Nuova Poesia”) - termini che si riferiscono alla produzione dei poeti inclusi nelle tre antologie curate da Sa. Hī. Vātsyāyan “Ajñey”, *Tār saptak* (Serie di sette), 1943, *Dūsra saptak* (I secondi sette), 1951, e *Tīsra saptak* (I terzi sette), 1959 - cfr. Jagdīs Gupt, *Nayī Kavita: svarūp aur samasyāēṅ* (Nuova Poesia: aspetti e problemi), Bhārtiy Jñānpīṭh, Vārānāsī, 1969; prefazioni di “Ajñey” a *Tār saptak*, Bhārtiy Jñānpīṭh, Vārānāsī, 1966, I ed. 1943; a *Dūsra saptak*, Pragati Prakāśan, Dillī, 1951; e a *Tīsra saptak*, Bhārtiy Jñānpīṭh, Vārānāsī, 1967, I ed. 1959.

⁵) Sul *Pragativād*, “Progressismo”, la corrente letteraria marxista, fondata nel 1963, cfr. Śivkumār Miśr, *Pragativād*, Anusandhān Prakāśan, Dillī, 1966; Nāmvar Siṅh, *Adhunīk sāhity kī pravṛtṭiyaṅ* (Le tendenze della letteratura moderna), Lokbhārtī Prakāśan, Ilāhābād, 1971⁵.

⁶) I versi appartengono rispettivamente alle poesie *Cittprasād kī “Bahār” śīrṣak kavita sunkar* (Ascoltando una poesia di Cittprasād intitolata “Primavera”) e *Vasant pañcmī kī śām*, 1948 (Sera del quinto giorno lunare di primavera, 1948). Per la traduzione italiana, cfr. Cossio, *op. cit.*, pp. 198 e 191.

⁷) Sull’argomento, cfr. Hajārīprasād Dvivedī, *Hindī sāhity kī bhūmikā*, (Introduzione alla letteratura hindī), Rājkamal Prakāśan, Dillī, 1979, I ed. 1940, pp. 63-70.

⁸) Cfr. Śamśer Bahādūr Siṅh, *Kuch aur kavitaēṅ*, Rājkamal Prakāśan, Dillī 1961, p. 5.

⁹) Il tema del silenzio come parola non ancora pronunciata, corpo sottile di ciò che, trovata espressione, sarà poesia, non si esaurisce in *Ek maun*. *Rāg* sviluppa lo stesso tema: l’incontro con il silenzio prelude allo sgorgare della poesia; in *Vasant pañcmī kī śām*, 1948, il poeta diventa “voce divina” (*dhan* = “ricchezza”, ma anche “voce”, “parola”) del silenzio del tempo (*kāl* = “tempo”, ma anche “Tempo”, infinità senza dimensioni, cioè *brahm*).

DOMENICO DI VIRGILIO

LA BALLATA DEL PRINCIPE VIJAYMAL

Kuṅvar Vijaymal ([La ballata del] principe Vijaymal) è una ballata originale e diffusa nella zona di lingua bhojpurī. Accanto ad essa e sempre nella stessa area geografico-linguistica troviamo presenti le ballate: *Alhā Ūdal*, *Lorikī*, *Bābū Kuṅvar Siṅh*, *Śobhānyakā Banjārā*, *Sortī*, *Bihulā*, *Rājā Bhartharī*, *Rājā Gopīcand*¹. La lingua bhojpurī, nonostante l'estensione geografica ed il numero dei parlanti è priva di una tradizione letteraria colta. Queste ballate rappresentano perciò l'unica tradizione epico-letteraria della regione, una tradizione genuinamente popolare ed orale². Esse sono prodotte da una società contadina e rappresentano una società feudale riconducibile storicamente al medioevo indiano.

Una possibile classificazione le divide a seconda del soggetto in: 1. Ballate di carattere eroico; 2. Ballate di carattere romantico; 3. Ballate di contenuto 'spaventoso'; 4. Ballate sull'ascetismo yog³. Ma al di là della distinzione rimangono gli elementi comuni. La religione: accettazione del proprio dharm, destino esistenziale e dovere religioso, motore a compiere il proprio dovere e sostegno attraverso le sciagure fino al trionfo del bene sul male. Il valore guerresco: descrizione di guerre e battaglie che sottolineano l'eroismo di una particolare casta, quella kṣatriy. Descrizione di usi e costumi della società hindū: la nascita del figlio maschio, il matrimonio, tutt'ora in uso. Motivi soprannaturali: l'eroe come 'incarnazione' (*avtār*) di un dio; favolistici: pappagallo che narra la storia, un animale dai poteri inusuali come guru dell'eroe (nel caso di Vijaymal è un cavallo); descrizione di tipi: demoni (*rākṣas*) che regnano su una città, streghe e maghi (*jādūgar*) con i quali combattere, il sacerdote brahmano vile e corrotto. A questo si aggiunge la rappresentazione della casta come struttura sociale rigida, all'interno della quale ognuno ha un ruolo prefissato, a seconda del proprio dharm. Il cerchio così si chiude, per poi ricominciare, secondo la visione del mondo che hanno le religioni originarie del sub-continente indiano (induismo, buddhismo, etc.). L'individuo non solo svolge il suo ruolo all'interno della società come parte di essa, ma è parte (attiva) del gioco più grande della creazione. Abbiamo così nella ballata la rappresentazione di un microcosmo compiuto che

ci dà l'immagine della società e quella visione del mondo a livello popolare; e che nella ripetizione attraverso il canto ripropone simbolicamente la cosmogonia della creazione mettendo in moto ciò che per il buddhismo è il dharmcakr (ruota della dottrina).

La ballata condensa in un unico momento funzioni così riassumibili: 1. Di intrattenimento (espressiva e socializzante nel momento esecutivo); 2. Didattica (perpetuarsi della Tradizione e controllo sociale) ⁴. La prima funzione è diretta. La seconda può a sua volta essere sdoppiata, ed in essa ad agire è sempre la concezione del mondo imposta dalla cultura egemone. In un primo momento a) l'individuo è fatto consapevole e partecipe del proprio essere nel mondo, è il livello speculativo e positivo di essa ad agire, per poi divenire subito di segno contrario nel secondo momento b) in cui si ribadiscono le regole della società hindū attraverso l'uso di immagini e superstizioni della religione popolare.

Nella zona di lingua bhojpurī "la popolazione rājput è molto numerosa" ⁵, questo potrebbe spiegare il carattere e il soggetto delle ballate. Oggi tuttavia esse sono divenute una forma di letteratura orale estremamente diffusa a livello popolare soprattutto nella campagne, ed eseguite in genere da appartenenti a caste basse (śūdr). Uno dei risultati è l'identificazione sociale tra l'eroe della ballata (rājput cioè kṣatriy) e l'esecutore (śūdr), in special modo quando la ballata viene eseguita tradizionalmente da una sola casta che se ne considera depositaria, con conseguente innalzamento della status dell'esecutore a pari di quello dell'eroe o declassamento di quest'ultimo allo status dell'esecutore. La maggior parte delle ballate vengono eseguite da appartenenti a qualsiasi bassa casta, *Śobhānyakā Banjārā* e *Kuṅvar Vijaymal* vengono però eseguite comunemente da appartenenti alle caste telī (occupate nella produzione e nella vendita dell'olio) e neṭuā (ginnasti e menestrelli), *Lorikī* esclusivamente dagli ahīr (dediti alla pastorizia, allevamento dei bovini, lattai), *Gopicand* e *Bhartharī* solo dai jogī ⁶. Oggigiorno la diffusione avviene anche tramite copie stampate e vendute nelle feste religiose e nelle fiere.

Delle due versioni della ballata di Vijaymal di cui diamo la traduzione, la prima è presa dal libro di Satyvrāt Sinhā *Bhojpurī lokgāthā*, che non specifica la zona e la data della raccolta, la seconda è stata da me raccolta nel 1979 nel distretto di Gāzīpur (Uttar Pradēs orientale). Accanto alla versione orale di questa ballata si ha in bhojpurī una versione a stampa pubblicata dal Dūdhnāth Pres, Havrā, Kalkattā, della lunghezza di centinaia di versi. In lingue occidentali la prima traduzione fu quella del Grierson che raccolse la ballata nel distretto di Śāhābād e la pubblicò in inglese nel 1884, in versione tuttavia ridotta ⁷. Ridotta è anche la versione del Sinhā, che presenta anche alcuni salti nel racconto, ma ad ogni modo è completa nelle sue parti essenziali e sufficiente a seguire lo sviluppo dell'intera storia. Forzatamente ridotta è anche la versione da me raccolta, essendo il risultato di una sola seduta di registrazione, e limitata perciò ad un solo episodio.

La trama del racconto in breve è questa: nel castello di Rohdās nasce il principe Vijaymal, figlio del re Ghurumal Siṅh e della regina Menāvṭī. Contemporaneamente nel paese di Bāvan a Bāvan Sūbedār (governatore - in genere di stirpe reale) nasce la principessa Tilkī. Mentre ancora Tilkī è in fasce Bāvan manda il figlio Mānikcand presso i re vicini a cercare uno sposo per la propria figlia, ma tutti si rifiutano conoscendo la natura tirannica di Bāvan. Mānikcand arriva alla corte di re Ghurumal Siṅh, questi anche si rifiuta ma poi convinto dal figlio Dhīrānan accetta le offerte di matrimonio. Vengono fatti i preparativi per ricevere le offerte che, secondo la tradizione hindū, il padre della sposa invia al padre dello sposo, e la delegazione composta da Mānikcand e come vuole la tradizione da brahmani e da appartenenti alla casta nār (barbieri). Ma durante questi primi festeggiamenti alcune offese vengono arrecate alla delegazione di Bāvan: vengono lavati loro i piedi con olio invece che acqua, e viene dato loro da bere ghī (burro raffinato). Mānikcand promette di vendicarsi. Così quando il corteo nuziale giunto da Rohdās nel paese di Bāvan è riunito sotto il padiglione per lo svolgimento della cerimonia delle nozze, Mānikcand chiama i suoi soldati, li fa arrestare e gettare in prigione. Unico a rimanere fuori è il piccolo Vijaymal che però Mānikcand ordina di uccidere gettandolo nel fuoco. L'ordine viene dato a Calhkī Nāun amica di Tilkī, la quale però non avendo il coraggio di eseguirlo mette Vijaymal in groppa al puledro Hīnchal, che vola via portando a casa al sicuro Vijaymal. Passano alcuni anni in cui Vijaymal viene allevato dalla cognata Sonmatī, moglie del fratello Dhīrānan. A dieci anni, un giorno Vijaymal va a giocare a gullī ḍaṇḍā con altri ragazzi. Uno di loro, cieco ad un occhio, si rifiuta di prestargli la propria mazza, invitandolo a procurarsene una. Vijaymal torna con una mazza di legno, ma anche questa volta i ragazzi lo scherniscono dicendogli che essendo un re dovrebbe giocare con una mazza di ferro. Egli allora torna a casa e riferisce l'accaduto a Sonmatī, la quale dà ordine di preparare una mazza di ferro. Una volta pronta, tale è il suo peso che nessuno riesce a sollevarla, solo Vijaymal vi riesce e con un colpo manda la gullī a cadere nel palazzo di Bāvan. A quest'impresa la gente rimane stupita. Ora Sonmatī è costretta a raccontare a Vijaymal tutta la storia del suo matrimonio. Vijaymal prende l'impegno di liberare il padre e il fratello, e montato in groppa al fido puledro Hīnchal parte verso il paese di Bāvan. I due si fermano presso il laghetto Bhaṅv-rānan dove vive Tilkī con le sue amiche. Queste vengono al laghetto a prendere l'acqua e vedono Vijaymal e sono viste da questo. Insieme a loro è anche Calhkī Nāun che riferisce la cosa a Tilkī. Tilkī allora chiede il permesso di andare a fare il bagno nel laghetto e recativisi si incontra con Vijaymal. Tilkī raccomanda a Vijaymal di scappare altrimenti il padre e il fratello imprigioneranno anche lui, ma Vijaymal risponde che è suo dovere prendere vendetta e poi sposarla; e non andrà via prima di averlo fatto. Quindi Vijaymal e il puledro Hīnchal si recano nella città di Bāvan dove si scontrano con l'esercito del governatore Bāvan sbaragliandolo. Allora è Mānikcand che interviene con il suo esercito, ma anche

lui è sconfitto. Vijaymal si reca nel palazzo e libera con l'aiuto di Tilkī il proprio padre e il fratello, poi si appresta a portare a termine il matrimonio. Ma in quel momento approfittando della distrazione Mānikcand colpisce Vijaymal a morte. Il puledro Hīnchal vedendo Vijaymal cadere morto lo prende e lo porta alla dimora della dea Durgā. Questa fattasi un taglio al dito mignolo versa alcune gocce di sangue nella bocca di Vijaymal, che riacquista la vita. Vijaymal torna di nuovo nel palazzo di Bāvan, sconfigge definitivamente Bāvan e il figlio Mānikcand, e poi con la propria sposa il padre e il fratello torna a casa ⁸.

I telī, una delle caste che eseguono la ballata, benché sūdr (il più basso dei quattro livelli di casta dell'induismo che, ricordiamo, sono: brāhmaṇ, kṣatriy, vaiśy, śūdr) si considerano vaiśy, e descrivono lo stesso Vijaymal come telī. Nella ballata questi è però uno kṣatriy: origini regali, virtù guerriero, l'appellativo di kṣatriy dato più volte al fratello Dhīrānan. Nella versione da me raccolta è poi esplicitamente invocata la dea Durgā a difesa del dharm degli kṣatriy. Il suffisso 'mal' indicherebbe inoltre una sottocasta di 'mal kṣatriy' diffusa nell'area di lingua bhojpuri ⁹. La storicità della ballata è dubbia, il castello di Rohdās, nel racconto patria di Vijaymal, è luogo reale e situato in Bihār sulle rive del fiume Son (Sonmatī è la cognata di Vijaymal), ma ad esso pare che non sia collegata alcuna storia che possa far pensare ad un Vijaymal locale ¹⁰. Di località di nome Bāvan invece non ne esistono nella zona.

Dettagliata è invece la rappresentazione della cultura hindū. La prima metà della ballata (153 versi su un totale di 320), nella versione che ho tradotto, descrive la nascita e il matrimonio di Vijaymal, cosa che ai fini del racconto costituisce praticamente l'antefatto alle gesta dell'eroe. I significati però sono più profondi: il matrimonio per l'individuo hindū è il principale dei 'sacramenti' (saṅskār); nella società hindū è il momento in cui si ribadiscono con ufficialità le regole ed i legami della casta, fondamento di tutto l'ordine sociale. Sovvertire questa norma, arrecare offesa a questa occasione, non è solo offendere l'individuo ma l'intero ordine sociale e religioso, e quindi macchiarsi di empietà.

Analisi. La versione della ballata che ho tradotto ¹¹ conta 320 versi e deve considerarsi ridotta rispetto all'originale tramandato oralmente e a quello diffuso a stampa. Mancano infatti alcuni episodi del racconto come riscontrabile leggendo la trama. L'aggiunta di episodi tradizionali o nuovi, e di ripetizioni durante l'esecuzione, così come l'omissione di essi, sono a totale discrezione dell'esecutore e determinano il più o meno allungarsi della ballata, oltre a testimoniare la freschezza della tradizione orale. Nel nostro caso la forma che il testo della ballata assume nella trascrizione è quella datagli da colui che l'ha trascritto o dall'autore del libro. In particolare è da rilevare la mancanza dell'epilogo (il racconto si interrompe quasi bruscamente con la sconfitta di Bāvan Sūbedār e non è narrato il ritorno a casa di Vijaymal) e della chiusa con la quale l'esecutore sigilla la propria narrazione. L'epilogo è annotato alla fine del testo dall'autore del libro. Le divisioni nella trascrizione rispecchiano la divisione del racconto in

episodi: 1. Antefatto (nascita e matrimonio di Vijaymal); 2. e 3. Fanciullezza di Vijaymal ed episodio del gioco; 4. Rivelazione delle sue origini; 5. Partenza per il paese di Bāvan con il puledro Hiñchal; 6. Arrivo nel paese di Bāvan; 7. Incontro con Calhkī Nāun; 8. Incontro con Tilkī; 9. Vendetta. Ogni verso ha senso compiuto in sé. Essi iniziano tutti (salvo poche eccezioni) con *Rāma-a* e terminano (tutti senza esclusione) con *Ré Nā*. La funzione di queste ripetizioni è esclusivamente metrica e ritmica. Ripetizioni dello stesso verso ed enfattizzazioni sono presenti, anche se non numerose e servono anch'esse a 'caricare' l'atmosfera dell'esecuzione. Es.:

[.....]

Rāma-a il seguito ascoltate del racconto Ré Nā

Rāma-a sentite il seguito delle mie parole Ré Nā

[.....]

oppure:

[.....]

Rāma-a se ne andò di Bāvan nel paese Ré Nā

[.....]

Rāma-a se ne andò di Bāvan nel paese Ré Nā

[.....]

La divisione in episodi e le altre particolarità strutturali hanno carattere strumentale collegato all'esecuzione ¹².

In data 29.1.1979 ho raccolto nel villaggio di Dhaṛnī (distretto Gāzīpur, Uttar Pradesh orientale) un episodio nella ballata di Vijaymal. L'esecutore è Musāfir Rām, di anni 32, di casta noniyā (sottocasta che si occupa di estrarre il sale dal nitrato di sodio). La registrazione si inserisce all'interno del quarto episodio nella suddivisione già data (Vijaymal conosce la sua storia, si prepara a partire, preoccupazione della cognata Sonmatī), per un totale di sessantuno versi (11,30 minuti di registrazione a velocità 4,76 cm/sec). Nell'episodio registrato si rivela una delle caratteristiche di questo tipo di tradizione orale, per cui viene data la precedenza al particolare (cibo, vestiti, descrizioni della natura, etc.) rispetto alla narrazione generale del fatto, prediligendo quindi l'aspetto di intrattenimento (e perciò sociale) della ballata rispetto a quello 'didattico'. A seconda delle capacità dell'esecutore il racconto si arricchisce o impoverisce a beneficio dell'udienza che come intenditrice è sempre attenta ed incline ad esprimere il proprio giudizio critico.

In questa versione non vi sono ripetizioni. Manca il *Rāma-a* iniziale; in alcuni versi esso è sostituito da *Aré*, ma genericamente il verso inizia semplicemente. Tutti i versi, escluso l'ultimo, finiscono con *Ré Nā*.

L'esecuzione non è accompagnata da alcuno strumento ¹³. Ogni verso viene eseguito su un ciclo ritmico di quindici battute, la cui velocità di esecuzione va di verso in verso lentamente aumentando. Il ciclo è diviso in due sezioni simme-

triche di sette battute ognuna, più una battuta di pausa. La melodia, di sette battute, viene ripetuta due volte all'interno del ciclo ritmico. L'esecutore inizia a voce spiegata salendo di una terza maggiore per poi ridiscendere per toni, prende fiato, riinizia allo stesso modo scende di un tono e nelle due battute di chiusura di due semitoni, ultima battuta di pausa. Il tipo di melodia è chiamato localmente "naikvā", termine con il quale si intende una melodia usata in questo tipo di esecuzioni.



Dall'analisi ogni verso risulta così compiuto nel suo significato letterario e musicale (melodico-ritmico). In esso la tensione si crea e, nelle ultime tre battute si risolve. Questo processo avviene ad ogni verso per tutta la lunghezza dell'esecuzione e si incrementa con il crescere della velocità di essa per poi rilassarsi nella chiusa finale. Un processo di tensione-distensione che ritroviamo con maggiore sofisticazione nella tradizione colta indiana e che è poi alla base di tutta la musica.

La lingua. La bhojpurī insieme con le lingue magahī e maithilī fa parte del gruppo di lingue che il Grierson classifica come "bihārī", parlate in tutto lo stato del Bihār e in alcune parti fuori di esso. Come la baṅglā e l'urīyā lingue confinanti e con cui hanno affinità grammaticali e fonetiche, queste lingue discendono dal pracrito dell'antico Magadh. La lingua bhojpurī può essere divisa in tre principali varietà: a) standard, parlata nei distretti di Śāhābād, Baliyā, Gāzīpur; b) occidentale (detta anche "pūrvī" cioè "lingua dell'est" dagli abitanti dei territori più a occidente) parlata ad ovest dei distretti di Jaunpur, Banāras, Gāzīpur; c) nāgpuriyā, parlata nel Choṭā Nāgpur.

Nella pronuncia la bhojpurī è più stretta delle altre due lingue bihārī ed è simile alle lingue dell'India centrale, ma a differenza di queste e più spesso che non in maithilī e magahī incontriamo la vocale 'strascicata' che suona come la *aw* nell'inglese. È questa una particolarità che rende riconoscibilissimo il dialetto bhojpurī.

Caratteristiche dei verbi nella bhojpurī standard secondo l'uso che se ne fa nella ballata di Vijaymal:

- 1) Il verbo "essere" in hindī *honā* in bhojpurī *hoib* forma l'indicativo presente anche dalla radice *bāt-*. *Bāṭe* = egli è (in hindī *hotā hai*). Es.: *kahā bāṭe bachervā* = dov'è il puledro?

Come ausiliare: io colpisco

	<i>hindī</i>	<i>bhojpurī</i>
sing.	<i>māriā hūṅ</i>	<i>mārat bātoṅ</i>
	” <i>hai</i>	” <i>bātas</i>
	” <i>hai</i>	” <i>bāte</i>
plur.	<i>mārte haiṅ</i>	<i>mārat bānīṅ</i>
	” <i>ho</i>	” <i>bāt</i>
	” <i>haiṅ</i>	” <i>baṭan</i>

2) Caratteristica del passato è in bhojpurī la *l*. Es.:

sing. M.: *bole lagal [larikā]* = cominciò a parlare [il ragazzo] (hindī: *bolne lagā [larḱā]*)

plur. M.: *bole lagle Ghurumal Singhvā* = cominciò a parlare Ghu. ecc. (hindī: *bolne lage Ghurumal Singh*)

sing. F.: *cali gali Tilkī* = se ne andò Tilkī (hindī: *calī gāi Tilkī*)

plur. F.: *gāve lagīṅ [larḱiyā]* = cominciarono a cantare [le ragazze] (hindī: *gāne lagīṅ [larḱiyāṅ]*)

¹) Per notizie sulle ballate della zona bhojpurī cf. Satyvat Sinhā, *Bhojpurī lokgāthā*, Ilāhābād 1957, 20-346 pp., che fornisce anche un'ampia bibliografia, in inglese e in hindī, sull'argomento. In inglese il Grierson pubblicò la traduzione di diverse ballate: *The song of Bijay Mal*, "J.A.S.B.", vol. LIII (1884), 94 pp.; *The song of Alha's Marriage*, "Indian Antiquary", vol. XIV (1885), 209 pp.; *Two versions of the song of Gopichand*, "J.A.S.B.", vol. LIV (1885), I, 35 pp.; *The Git Naika Banjarwa*, "Z.D.M.G.", vol. XLIII (1889), II; oltre a uno studio *The popular literature of Northern India*, "Bulletin of the School of Oriental Studies", vol. I, III (1920), 87 pp. In hindī i testi delle ballate sono pubblicati dal Dūdhnaṭh Pres, Havrā, Kalkattā.

²) La lingua bhojpurī è parlata nei distretti di Baliyā, Gāzīpur, Banāras, Jaunpur, Gorakhpur, Azamgarh, Bastī nell'Uttar Pradesh orientale, e Śāhābād, Campāran e alcune zone di quelli di Rañci, Pālāmaū e Muzaffarpur nel Bihār. Uno dei motivi dell'assenza di letteratura colta è senza dubbio la mancanza di un poeta autorevole che abbia nobilitato la lingua attraverso l'uso di essa nelle proprie composizioni; come ad esempio è accaduto per altre lingue regionali. Tra il XIV e il XVI secolo la brajbhāṣā ebbe Sūrdās, l'avadhī Tulsidās e la mārvaṛī Mirā Bāi. La zona bhojpurī inoltre non è stata mai sede di un regno e principato influente ed esteso che potesse nobilitare la tradizione popolare e dar vita *ex novo* a una propria tradizione. Banāras nella zona vanta una propria tradizione, come centro dell'ortodossia brahmana e una produzione quindi in sanscrito.

³) Cf. Sinhā, *op. cit.*, pp. 53 sgg.

⁴) Le ballate, nella loro collocazione naturale, vengono eseguite nei momenti di pausa dal lavoro e alla fine di esso la sera, all'aperto, in genere su un'aia, con la partecipazione di un folto numero di abitanti del villaggio che ascolta attentamente ed esprime il suo apprezzamento.

⁵) Cf. Sinhā, *op. cit.*, p. 208.

⁶) Seguaci del Gorakhnāth Sampr̄dāy, dal nome del suo fondatore Gorakhnāth, riformatore religioso del X-XI secolo, setta nata come rivolta alla ortodossia brahmana. Costoro, popolarmente detti jogī, vestono di arancione e vivono dell'elemosina che ricevono in cambio delle loro esecuzioni accompagnate dalla sārāṅgī. In genere provengono da caste basse. Altre caste che tradizionalmente si procurano di che vivere esibendosi, una volta alla corte dei re, oggi nelle feste e nelle fiere sono quelle dei Cāraṅ e Bhāt, la cui lingua tradizionale è la brajbhāṣā.

⁷) Cf. *The song of Bijay Mal* cit., cit. in Sinhā, *op. cit.*, p. 346.

⁸) La trama nel libro di Sinhā è data alle pagine 98-101.

⁹) Sull'origine e sulla nobiltà dei Mal tra le popolazioni locali vi è discordanza. Secondo il Crooke, "I Mal appartengono alla casta kurmi e sono originari del distretto di Gorakhpur, villaggio Kan̄krādīh. Sotto il regno di Kannauj essi ricevettero l'incarico di reggere le sorti di quella provincia. I Mal sono vishnuiti e shivaiti, in particolare essi adorano Kālī e Dīh (divinità del villaggio)". (Cf. W. Crooke, *Tribes and Castes of North-Western Provinces and Oudh*, Calcutta 1886, p. 450, cit. in Sinhā, *op. cit.*, p. 104). Sinhā aggiunge: "Da ciò si deduce che i Mal sono di casta bassa, benché essi si considerino kṣatriy questi ultimi non portano loro rispetto come tali. [. . .] Oggigiorno i Mal sono molto numerosi nei distretti di Gorakhpur, Āzamgarh, Chaprā etc. (Cf. Sinhā, *op. cit.*, p. 105). Secondo Udaynarayan Tivari: "All'epoca del Buddh vi erano dei Mal Kṣatriy nel cui 'sapsthaḡar' (sala delle riunioni) a Kuśīnagar fu deposto il corpo del Buddh dopo la morte". (Cf. Tiwari, *The origin and development of Bhojpuri*, inedito, cit. in Sinhā, *op. cit.*, p. 105).

¹⁰) Cf. Sinhā, *op. cit.*, p. 103.

¹¹) *Ibid.*, pp. 266-277.

¹²) Cf. D. Di Virgilio, *La ballata di Dūṅgī e Javārjī*, "Annali di Ca' Foscari", XIX, 3, 1980 (Serie Orientale 11), pp. 67-84, alla pagina 71.

¹³) Tranne *Re Gopīcand* e *Re Bharthari* che i jogī cantano accompagnandosi con la sārāṅgī, la strumentazione nelle altre ballate non è indispensabile. *Alhā* si canta in genere accompagnati dal ḡholak (tamburo a due facce). Altri strumenti che possono venire usati sono mañjīrā, ṭuṅṭuni, khañjīrī, tutti tipi di campanelli usati genericamente nella musica popolare.

LA BALLATA DEL PRINCIPE VIJAYMAL

(I versione pubblicata)

Ti invoco con molta umiltà Ré Nā
Hāi Ré Creatore del creato Ré Nā
Ora ascoltate o Cinque quel che accadde Ré Nā
Rāma-a in segno apparve la Madre Durgā Ré Nā
Signore tuo figlio risplenderà Ré Nā
Rāma-a vai nel palazzo dei piaceri Ré Nā
Rāma-a dalla regina Menāvī Ré Nā
Rāma-a andò Ghurumal Siṅh Ré Nā
Rāma-a andò nel palazzo dei piaceri Ré Nā
Rāma-a allora disse facciamo l'amore Ré Nā
Rāma-a godè i piaceri del mondo Ré Nā
Rāma-a dopo nove mesi nacque il bambino Ré Nā
Rāma-a nel palazzo fu la felicità Ré Nā
Rāma-a un figlio nacque a re Ghurumal Siṅh Ré Nā
Rāma-a regalò oro e ricchezze Ré Nā
Rāma-a nella corte fu la felicità Ré Nā
Rāma-a molto si disse di qua e di là Ré Nā
Rāma-a il seguito ascoltate del racconto Ré Nā
Rāma-a sentite il seguito delle mie parole Ré Nā
Rāma-a una figlia nacque a Bāvan Sūbedār Ré Nā
Rāma-a le fu dato nome Tilkī principessina Ré Nā
Rāma-a di quello il nome era principe Vijaymal Ré Nā
Rāma-a del padre il nome Ghurumal Siṅh Ré Nā
Rāma-a del fratello il nome Dhīrānan cavaliere Ré Nā
Rāma-a della madre il nome Menāvī Ré Nā
Rāma-a della cognata il nome Sonmatī Ré Nā
Rāma-a di quello il nome principe Vijaymal Ré Nā
Rāma-a nel paese di Bāvan Bāvan Sūbedār Ré Nā

Rāma-a del figlio il nome Mānikcand Ré Nā
 Rāma-a della regina il nome Mainā Ré Nā
 Rāma-a della cognata il nome Phūmatī Ré Nā
 Rāma-a nome le fu dato Tilkī principessina Ré Nā
 Rāma-a cominciò a cercare Bāvan Sūbedār Ré Nā
 Rāma-a di paese in paese spedi ricchezze Ré Nā
 Rāma-a per cercare lo sposo alla principessina Ré Nā
 Rāma-a da Bāvan partirono i cortei Ré Nā
 Rāma-a nessuno accettò la dote Ré Nā
 Rāma-a tornarono le ricchezze della stirpe Ré Nā
 Rāma-a nessuno accettò la dote Ré Nā
 Hāi Ré Creatore del creato Ré Nā
 Quale Padrone ha scritto il destino Ré Nā
 Rāma-a Brahmā ha scritto il destino Ré Nā
 Rāma-a non ha udito la mia preghiera Ré Nā
 Rāma-a prese a dire Bāvan Sūbedār Ré Nā
 Signor figlio Mānikcand ascolta Ré Nā
 Figlio vai nel paese di Ghurumal Ré Nā
 Figlio offri la dote di Tilkī Ré Nā
 Di Ghurumal Siṅh è nato un figlio Ré Nā
 Rāma-a allora spedi della stirpe le ricchezze Ré Nā
 Rāma-a arrivato diede il saluto Ré Nā
 Rāma-a ascolta la mia richiesta Ré Nā
 Signore ti saluta Bāvan Sūbedār Ré Nā
 Cominciò a dire le ricchezze della stirpe Ré Nā
 Signore dai tuo figlio sposo Ré Nā
 Rāma-a prese a dire Ghurumal Siṅh Ré Nā
 Rāma-a non farò questo matrimonio Ré Nā
 Rāma-a non temere Ghurumal Siṅh Ré Nā
 Allora venne il figlio Dhīrānan Cavaliere Ré Nā
 Il padre non verrà ad assalirti Ré Nā
 Rāma-a per il matrimonio chiede il ragazzo Ré Nā
 Rāma-a accetteremo la dote di Bāvan Ré Nā
 Rāma-a prese egli la promessa Ré Nā
 Rāma-a fu fissato il giorno della dote Ré Nā
 Rāma-a non ascoltò del padre le parole Ré Nā
 Rāma-a il giorno fissato della dote Ré Nā
 Rāma-a quel giorno venne la dote di Tilkī Ré Nā
 Rāma-a con olio i piedi lavarono Ré Nā
 Rāma-a ghī diedero invece dell'acqua Ré Nā
 Rāma-a allora pensò Mānikcand Ré Nā
 Rāma-a senz'acqua muoiono i viventi Ré Nā

Rāma-a quando verrete di Bāvan nel paese Ré Nā
 Rāma-a vedrete il costo del rifiuto Ré Nā
 Rāma-a se ne andò di Bāvan nel paese Ré Nā
 Rāma-a vedrete il costo del rifiuto Ré Nā
 Rāma-a se ne andò di Bāvan nel paese Ré Nā
 Rāma-a dove sedevano nobili e amici Ré Nā
 Rāma-a là sedette Bāvan Sūbedār Ré Nā
 Rāma-a prese a chiedere com'egli stava Ré Nā
 Rāma-a prese a piangere il figlio Mānikcand Ré Nā
 Rāma-a si distrusse senz'acqua la promessa Ré Nā
 Rāma-a come moriron senz'acqua i viventi Ré Nā
 Rāma-a così in prigione il corteo chiuderò Ré Nā
 Rāma-a andò allora il corteo nuziale Ré Nā
 Rāma-a andò l'esercito di cinquecentosessantamila Ré Nā
 Rāma-a al laghetto Bhaṅvrānan lasciaron le briglie Ré Nā
 Rāma-a i cavalli cominciaron a correre Ré Nā
 Rāma-a arrivò il corteo alla porta Ré Nā
 Rāma-a s'iniziò a celebrare il matrimonio Ré Nā
 Rāma-a prese a pensare il figlio Mānikcand Ré Nā
 Rāma-a quando prenderò dell'onta la vendetta Ré Nā
 Rāma-a dice il nobile ministro Ré Nā
 Rāma-a ascolta figlio Mānikcand Ré Nā
 Rāma-a venga nel padiglione il corteo Ré Nā
 Rāma-a allora getteremo tutti in prigione Ré Nā
 Rāma-a dai quattro lati circondato il corteo Ré Nā
 Rāma-a hanno legato Hiñchal il puledro Ré Nā
 Rāma-a hanno legato le gambe Ré Nā
 Rāma-a agli occhi han messo la benda Ré Nā
 Rāma-a quando fu dato l'ordine Ré Nā
 Rāma-a allora andò tutto il corteo Ré Nā
 Rāma-a venne nel loro padiglione Ré Nā
 Rāma-a da fuori profumo di pandano Ré Nā
 Rāma-a rimase solo Hiñchal il puledro Ré Nā
 Rāma-a andò al laghetto Bhaṅvrānan Ré Nā
 Rāma-a con l'inganno chiamò l'esercito Ré Nā
 Rāma-a presero tutti le armi Ré Nā
 Rāma-a così a tutti diede l'inganno Ré Nā
 Rāma-a a tutti diede il castigo Ré Nā
 Rāma-a il padre e il figlio catturò Ré Nā
 Rāma-a sotto-sopra li appese per i piedi Ré Nā
 Rāma-a in prigione diede la tortura Ré Nā
 Rāma-a imprigionò i cinquecentosessantamila Ré Nā

Rāma-a prese a pianger il padre Ghurumal Ré Nā
 Rāma-a non ascoltasti figlio le mie parole Ré Nā
 Rāma-a cavalli ed elefanti tutti catturati Ré Nā
 Rāma-a tutti gettati nella prigione Ré Nā
 Rāma-a allora disse Dhīrānan cavaliere Ré Nā
 Rāma-a padre ascolta le mie parole Ré Nā
 Rāma-a con l'inganno imprigionato il corteo Ré Nā
 Hāi Ré Creatore del creato Ré Nā
 Rāma-a oggi sconfitte le nostre armi Ré Nā
 Rāma-a il nostro voto rimane incompiuto Ré Nā
 Rāma-a di Tilkī era l'amica Calhkī Nāun Ré Nā
 Rāma-a di Tilkī ella era l'amica Ré Nā
 Rāma-a prigioniero l'esercito di cinquecentosessantamila Ré Nā
 Rāma-a si salvò il principe Vijaymal Ré Nā
 Allora prese a dire il figlio Mānikcand Ré Nā
 Ascolta Calhkī Nāun Ré Nā
 Rāma-a prigioniero è tutto l'esercito Ré Nā
 Rāma-a prigioniero è il principe Vijaymal Ré Nā
 Rāma-a nel cortile prepara un fuoco Ré Nā
 Rāma-a della stirpe è rimasta una scintilla Ré Nā
 Rāma-a si spegnerà il nome di Ghurumal Siṅh Ré Nā
 Rāma-a prese a piangere Calhkī Nāun Ré Nā
 Rāma-a come salverò il principe Vijaymal Ré Nā
 Rāma-a nel cuore prese la decisione Ré Nā
 Rāma-a da Mānikcand andò a parlare Ré Nā
 Rāma-a con dolcezza disse le parole Ré Nā
 Figlio allo stagno ho perso l'anellino Ré Nā
 Rāma-a andò al laghetto Bhaṅvrānan Ré Nā
 Rāma-a a Hīnchal gridò Eh Rām Ré Nā
 Rāma-a dagli occhi levò la benda Ré Nā
 Rāma-a prese a dire Hīnchal il puledro Ré Nā
 Rāma-a libera i piedi dai legacci Ré Nā
 Rāma-a Hīnchal prese a correre all'intorno Ré Nā
 Rāma-a Hīnchal di corsa venne alla finestra Ré Nā
 Rāma-a Calhkī andò dentro la casa Ré Nā
 Rāma-a in braccio prese Vijaymal Ré Nā
 Rāma-a non lo seppe il figlio Mānikcand Ré Nā
 Rāma-a lo mise a cavallo sulla groppa Ré Nā
 Rāma-a il cavallo volò nel cielo Ré Nā
 Rāma-a sotto lasciò la terra Ré Nā
 Rāma-a andò e giunse al paese di Ghurumal Ré Nā

[.....]

Rāma-a allevò Sonmatī il principe Ré Nā
Rāma-a fece bello il principe Ré Nā
Rāma-a il principe ebbe quattro anni Ré Nā
Rāma-a prese a giocare insieme a Lakṣmaṇ Ré Nā
Rāma-a giocano i ragazzi a gullī ḍaṇḍā Ré Nā
Rāma-a il principe andò con i ragazzi Ré Nā
Rāma-a prese a chiedere ai ragazzi Ré Nā
Ragazzo con me gioca a gullī ḍaṇḍā Ré Nā
Rāma-a allora disse un ragazzo orbo Ré Nā
Rāma-a io non giocherò il tuo gioco Ré Nā
Signorino porta qui la tua gullī Ré Nā
Allora io giocherò il tuo gioco Ré Nā
Divenne indivioso il principe Vijaymal Ré Nā
Il signorino se ne andò a casa Ré Nā
Rāma-a andò a dormire Ré Nā
Sopra stese di mussola un lenzuolo Ré Nā.

[.....]

Hemiyā vai dal fabbro Ḍhoṇḍhnā Ré Nā
Rāma-a Hemiyā andò alla casa di Ḍhoṇḍhnā Ré Nā
Mastro Ḍhoṇḍhnā c'è un ordine del palazzo Ré Nā
Rāma-a prese tenaglia e martello Ré Nā
Rāma-a andò alla corte del re Ré Nā
Rāma-a l'ordine ricevette Ré Nā

[.....]

Rāma-a andato fece il saluto Ré Nā
Il maestro ascoltò la regina Sonmatī Ré Nā
Signorino è pronta la tua gullī Ré Nā
Rāma-a al carro sono aggiogati i buoi Ré Nā
Rāma-a nessuno sa sollevare la tua gullī ḍaṇḍā Ré Nā
Rāma-a la sollevò il principe Vijaymal Ré Nā
Rāma-a andò il principe alla casa di Ḍhoṇḍhnā Ré Nā
Rāma-a con una mano alzò la gullī Ré Nā
Rāma-a con l'altra mano prese la mazza Ré Nā
Rāma-a presele andò nel boschetto Ré Nā
Rāma-a d'età aveva dodici anni Ré Nā

Rāma-a là erano tutti i ragazzi Ré Nā
Rāma-a allora lanciò la gullī Ré Nā
La gullī andò a cadere nel castello di Bāvan Ré Nā
Rāma-a prigioniero del nemico è il padre Ré Nā
Giurò di liberarlo il principe Vijaymal Ré Nā
Giurato lanciò la palla Ré Nā
Lo insultarono tutti i ragazzi Ré Nā
Bastardo hai giurato il falso Ré Nā
Tuo padre non ha protezione Ré Nā
Tuo fratello e tuo padre sono prigionieri Ré Nā
Rāma-a andò a dormire Ré Nā
Rāma-a stese di mussola un lenzuolo Ré Nā
Rāma-a si battè il petto la regina Sonmatī Ré Nā
Rāma-a quale sventura doveva accadere Ré Nā
Rāma-a sia gloria Rām ti protegga Ré Nā
Rāma-a si alzò il principe Vijaymal Ré Nā
Rāma-a gettò via di mussola il lenzuolo Ré Nā
Rāma-a venne avanti la regina Sonmatī Ré Nā
Rāma-a indietreggiò il principe Vijaymal Ré Nā
Rāma-a dov'è Hiñchal il puledro Ré Nā
Rāma-a riposa dentro la stalla Ré Nā.

[.....]

Rāma-a non ascoltò il principe Vijaymal Ré Nā
Rāma-a montò a cavallo di Hiñchal Ré Nā
Rāma-a alla cognata s'inchinò Ré Nā
Rāma-a sotto lasciò Hiñchal la terra Ré Nā
Fece Hiñchal nel cielo un gran giro Ré Nā
Come fanno gli uccelli Ré Nā
Rāma-a tremò di paura il principe Vijaymal Ré Nā
Allora lo rimproverò Hiñchal il puledro Ré Nā
Bastardo perché tremi sulla groppa Ré Nā
Allora come vincerai nel castello di Bāvan Ré Nā
Signorino non essere impaziente Ré Nā
Rāma-a andò in volo lontano Ré Nā.

[.....]

Rāma-a Hiñchal scese al laghetto Bhaṅvrānan Ré Nā
Rāma-a li viveva Tilkī la principessa Ré Nā
Insieme a lei vivevano milleseicento fanciulle Ré Nā

A loro diede ordine Tilkī la principessina Ré Nā
 Andate ragazze al laghetto Bhaṅvrānan Ré Nā
 Rāma-a portate l'acqua del laghetto Ré Nā
 Rāma-a hanno sete i prigionieri Ré Nā
 Rāma-a ebbero l'ordine le milleseicento fanciulle Ré Nā
 Rāma-a si adornarono le milleseicento fanciulle Ré Nā
 Rāma-a presero a cantare ondeggiando le milleseicento fanciulle Ré Nā
 Rāma-a al laghetto stava Hiñchal il puledro Ré Nā
 Rāma-a le vide Hiñchal il puledro Ré Nā
 Allora si agitò Hiñchal il puledro Ré Nā
 Rāma-a si alzò il principe Vijaymal Ré Nā
 Signorino vennero milleseicento fanciulle Ré Nā
 Rāma-a esse sono le fanciulle di Tilkī Ré Nā
 Rāma-a si alzò e vide le milleseicento fanciulle Ré Nā
 Rāma-a alla vista svenne il principe Vijaymal Ré Nā
 Rāma-a di chi sono tante fanciulle Ré Nā
 Rāma-a che tipo di regina è Tilkī Ré Nā

[.....]

Rāma-a allora disse il principe Vijaymal Ré Nā
 Rāma-a con dolcezza disse le parole Ré Nā
 Rāma-a alla cognata disse sulla sponda Ré Nā
 Rāma-a prima libererò mio fratello Ré Nā
 Poi libererò il padre Ghurumal Siṅh Ré Nā
 Poi libererò tutto l'esercito Ré Nā
 Rāma-a allora porterò a termine il matrimonio Ré Nā
 Allora prese a piangere Calhkī Nāun Ré Nā
 Non c'era fine al suo piangere Ré Nā
 Rāma-a con dolcezza disse le parole Ré Nā
 Genero non hai nessun soldato Ré Nā
 Rāma-a come vincerai Bāvan Sūbedār Ré Nā
 Allora prese a dire il principe Vijaymal Ré Nā
 Con me venne Hiñchal il puledro Ré Nā

[.....]

Rāma-a dalla madre prese l'ordine Ré Nā
 Rāma-a andò Tilkī la principessina Ré Nā
 Rāma-a di nascosto si adornò Ré Nā
 Rāma-a bella come Gaṅgā e Jamunā Ré Nā
 Rāma-a andarono le milleseicento fanciulle Ré Nā

Rāma-a insieme andò Tilkī la principessa Ré Nā
 Dietro andò Calhkī Nāūn Ré Nā
 Rāma-a andò per la strada Ré Nā
 Rāma-a cominciò quella a dondolarsi Ré Nā
 Rāma-a andò per un po' sulla strada Ré Nā
 Rāma-a cominciò a togliersi il corpetto Ré Nā
 Rāma-a disse a Calhkī Nāūn Ré Nā
 Calhkī non lo seppero il padre e il fratello Ré Nā
 Allora succederà una disgrazia Ré Nā
 Allora si agitò Calhkī Nāūn Ré Nā
 Rāma-a non lo seppero il padre e il fratello Ré Nā
 Rāma-a andarono le milleseicento fanciulle Ré Nā
 Rāma-a insieme va Tilkī la principessina Ré Nā
 Rāma-a dietro va Calhkī Nāūn Ré Nā
 Di sottocchi guardò Hiñchal il puledro Ré Nā
 Si innervosì Hiñchal il puledro Ré Nā
 Bastardo getta il lenzuolo di mussola Ré Nā
 Rāma-a gettò il lenzuolo di mussola Ré Nā
 Rāma-a quando vide di Tilkī la bellezza Ré Nā
 Rāma-a cadde svenuto nel laghetto Ré Nā
 Allora si agitò Hiñchal il puledro Ré Nā
 Rāma-a allora disse il cavaliere Bundel Ré Nā
 Rāma-a a casa vieni nel paese di Ghurumal Ré Nā
 Rāma-a il nome della madre Menāvṭī Ré Nā
 Rāma-a il nome della cognata Sonmatī Ré Nā
 Rāma-a il mio nome principe Vijaymal Ré Nā
 Rāma-a tali parole ascoltò Tilkī la principessina Ré Nā
 Rāma-a con la mano si coprì col velo Ré Nā
 Rāma-a a lei disse il principe Vijaymal Ré Nā
 Rāma-a del suocero il nome Bāvan Sūbā Ré Nā
 Rāma-a della cognata il nome Phūlmatī Ré Nā
 Rāma-a del cognato il nome Motīcand Ré Nā
 Rāma-a di te donna qual è il nome Ré Nā
 Rāma-a con la mano si coprì col velo Ré Nā
 Rāma-a prese a piangere la poverina Ré Nā
 Hāi Ré Creatore del creato Ré Nā
 Rāma-a a lui disse dolci parole Ré Nā
 Signore ascolta le mie parole Ré Nā
 Rāma-a il padre e il fratello hanno l'esercito Ré Nā
 Rāma-a tu non sei considerato genero Ré Nā
 Rāma-a rimarrà incompiuto il tuo voto Ré Nā
 Signore ritorna al tuo paese Ré Nā

Allora disse il principe Vijaymal Ré Nā
Rāma-a mia piccola donna Ré Nā
Giammai tornerò al mio paese Ré Nā
Senza aver liberato padre e fratello Ré Nā
Allora porterò a termine il nostro matrimonio Ré Nā.

[.....]

Rāma-a il principe montò a cavallo di Hiñchal Ré Nā
Rāma-a volò dentro la prigione Ré Nā
Rāma-a tutti liberò dai ceppi Ré Nā
Rāma-a della prigione tutto distrusse Ré Nā
Rāma-a il corteo tutto andò al laghetto Ré Nā
Rāma-a tutti si radono la testa Ré Nā
Rāma-a a tutti fa dare da mangiare e bere Ré Nā
Rāma-a si sparse la notizia nel forte di Bāvan Ré Nā
Rāma-a il figlio Mānikcand preparò l'esercito Ré Nā
Rāma-a cominciò una furiosa guerra Ré Nā
Rāma-a Hiñchal prese a girare intorno Ré Nā
Rāma-a il principe fece a pezzi tutto l'esercito Ré Nā
Rāma-a distrusse il forte di Bāvan Ré Nā
Rāma-a legò le braccia a Mānikcand Ré Nā
Rāma-a ai ceppi mise Bāvan Sūbedār Ré Nā.

(II versione - raccolta dall'autore)

Rām Jī Rām Aré ascoltate o Cinque il racconto che segue
Aré il ragazzo disse con parole dolci Ré Nā
Aré cognata dov'è Hiñchal il mio puledro Ré Nā
Del mio segreto dimmi l'intero racconto Ré Nā
La cognata quanto senti Nā con parole dolci Ré Nā
Disse eh ascolta principe Vijaymal Ré Nā
Aré bimbo dentro la stalla è Hiñchal il tuo puledro Ré Nā
Su di lui un peso di ottanta *man* Ré Nā
Aré ragazzo invoca la Madre Durgā Ré Nā
Disse evviva Ré dea madre Durgā Ré Nā
Aré Madre salva il dharm degli kṣatriy rovinato Ré Nā
Presto dacci un po' del tuo aiuto Ré Nā
Preso il peso lo buttò lontano un miglio Ré Nā
Nella stalla entrato il principe tirò fuori Hiñchal il puledro Ré Nā

Salito a cavallo per tentare la fortuna Ré Nā
 La ghirlanda preziosa fa preparare Ré Nā
 Disse Hiñchal orgoglioso con la sua bocca Ré Nā
 Disse oh ascolta mio cavaliere Ré Nā
 Aré bimbo montato che sarai di me a cavallo Ré Nā
 Tu sei ora in grado di sollevare il ferro Ré Nā
 Queste parole ascoltò Kuṇvar Siṅh cavaliere Ré Nā
 Il cavaliere montò in groppa al cavallo Ré Nā
 Il cavallo volò nel cielo Ré Nā
 Aré come fanno cerchi nel cielo gli uccelli Ré Nā
 Così volò il cavallo nel cielo Ré Nā
 Volò e disse Hiñchal il puledro Ré Nā
 Aré bimbo ora con te hai portato le armi Ré Nā
 Ora perché non torniamo al cortile Ré Nā
 Queste parole ascoltò Kuṇvar Siṅh cavaliere Ré Nā
 Hiñchal il puledro disse allora andiamo Ré Nā
 Andato nel cortile farai felice la tua condizione Ré Nā
 Il cavallo venne nel cortile andò nel cortile il fratello Ré Nā
 Queste parole ascoltò il principe Vijaymal Ré Nā
 Disse oh ascolta cognata Sonmatī Ré Nā
 Aré cognata dai da mangiare al cavallo Ré Nā
 Disse eh ascolta principe Vijaymal Ré Nā
 Aré dandoti da mangiare dodici qualità di cibo Ré Nā
 Aré signorino io ti allevai Ré Nā
 Mangia un po' di cibo preparato da me Ré Nā
 Queste parole ascoltò Kuṇvar Siṅh cavaliere Ré Nā
 Disse ascolta cognata Sonmatī Ré Nā
 Aré cognata prepara subito da mangiare Ré Nā
 Fratello è pronto il cibo Ré Nā
 Per mangiare si sedette il principe su uno sgabello d'oro Ré Nā
 Sonmatī pregò il dio di dare felicità Ré Nā
 In mano prese il ventaglio la cognata Ré Nā
 Aré fece aria con il ventaglio Ré Nā
 Il principe si lavò le mani nella cucina Ré Nā
 Poi fu sera e poi notte Ré Nā
 Nella stanza stese per lui il giaciglio Ré Nā
 Sonmatī pregò il dio Sole Ré Nā
 Disse ascolta oh dio Sole Ré Nā
 Aré fai di due giorni una notte Ré Nā
 Intanto il nostro principe ci porti l'alba Ré Nā
 Brahmā ascoltò la condizione del fratello Ré Nā
 Andò al giaciglio del principe Ré Nā

Giunse le mani e pregò il Signore Ré Nā
Aré Signore nelle tue mani è il nostro onore Ré Nā
Sbadigliando Sonmatī si stese là Ré Nā
Con queste parole divenne giorno Ré Nā
Sonmatī tremante rimase fino all'alba Oh Rām.

DONATELLA DOLCINI

SCIENZA DELL'ESPRESSIONE IN BENEDETTO CROCE E
VAKROKTI-SAMPRAĀYA

Com'è noto, l'attività teoretica si esplica per Benedetto Croce (1866-1952) in due momenti, uno volto alla conoscenza dell'individuale (Arte), l'altro a quella dell'universale (Filosofia); di contro all'attività pratica, a sua volta caratterizzata da due analoghi e corrispondenti livelli di svolgimento: l'economico e l'etico. Pur costituendo una catena inscindibile per la completa attuazione delle potenzialità dello spirito umano - il primo grado è presupposto necessario per il secondo di ciascun gruppo, il passaggio dalla teoria alla pratica è determinato da scelte e volizioni che inducono dall'interiore all'esteriore ecc. ¹ -, ognuno di questi quattro gradi ha un'esistenza a sé stante, una sfera individuale in cui venire analizzato.

Nella fattispecie, l'Arte viene riguardata da Croce come una conoscenza totale del particolare tramite l'intuizione ². Questa, in un momento successivo alla sensazione ed alla percezione, le quali, ciascuna con le sue proprie modalità di essere recepita ³, si limitano a fornire all'intuizione appunto lo stimolo e la materia atti a risvegliarla, questa dunque, nell'atto stesso in cui sorge, provoca quella che ci sembra di poter definire un'autoilluminazione, in altre parole l'espressione di se medesima ⁴. Questa unità di intuizione ed espressione costituisce l'opera d'arte ⁵, che non è perciò una manifestazione fisica ottenuta con parole, colori, suoni ecc. ⁶, ma una pura attività spirituale, già perfetta così e non suscettibile di cambiamento in un prosieguo di tempo ⁷. L'apparato esteriore con cui l'opera d'arte viene successivamente presentata dall'artista ricade in realtà nella sfera dell'attività pratica ed ha la funzione di porsi come stimolo questa volta per il fruitore, in modo che anche in lui si ripeta il processo per cui *quell'*intuizione si è identificata in *quell'*espressione nello spirito dell'artista ⁸. Il gusto è la facoltà che permette questa ri-creazione; esso tuttavia non è sempre in grado di mettere esattamente allo stesso livello artista e fruitore, poichè, se pure qualitativamente coincide con il genio, quantitativamente accade che sia disuguale, onde i giudizi possono presentarsi discordi ⁹.

L'espressione artistica è quindi espressione di sentimento e come tale avulsa da coinvolgimenti pratici o intellettuali ¹⁰ : l'opera d'arte è unica ¹¹ , in traducibile, incomparabile ¹² . Ne consegue, trapassando dal campo meramente speculativo a quello pratico, che la storia delle varie branche della manifestazione artistica - letteratura, arti figurative ecc. - è un insieme di esperienze e realizzazioni individuali ¹³ , che vanno esaminate e valutate in relazione alla loro capacità ed insostituibilità nell'evidenziare il valore poetico di ogni singola opera di un artista. Compito del critico è riconoscere la vera poesia dalla non-poesia, la componente poetica da quella semplicemente strutturale ¹⁴ .

Giunte in India in traduzione inglese ¹⁵ , in quel periodo (primo decennio del XX secolo) ricco non più solo di fermenti, ma anche di risultati pratici conseguenti alla massiccia importazione di idee e tecniche europee in tutti i campi della vita culturale, le dottrine crociane destarono molto interesse specialmente nel settore della nascente critica estetica di stampo moderno ¹⁶ .

Nel mondo letterario *hindī* la più autorevole personalità che si accostò allo studio di Benedetto Croce fu Rāmendra Śukla (1884-1941), che ne dissertò con una certa ampiezza soprattutto nei saggi *Kāvya men Abhivyañjanāvād* ¹⁷ e *Kāvya men Rahasyavād*, compresi nella raccolta *Cintāmani*. Contro il corretto recepimento ed intendimento da parte sua dei significati crociani, tuttavia, giocarono due fattori, di ordine pratico l'uno, psicologico l'altro.

Per il termine "espressione" che, come abbiamo ricordato nella breve esposizione precedente, in Croce viene usato per indicare la presa di coscienza dell'intuizione nell'intimo del soggetto intuente, e quindi coincide con l'intuizione stessa, nell'ambito di una sfera rigorosamente spirituale; e che in inglese, stante la comunanza almeno parziale di un'origine linguistica risalente al latino, viene tradotto con "expression" ¹⁸ ; per questo termine in *hindī* si è adottato il vocabolo "*abhivyañjanā*", che vale letteralmente "atto del manifestare verso (qualcosa o qualcuno)" dal sanscrito *abhi+vi+añjanā* e che perciò comunemente sta ad indicare un'estrinsecazione fisica. Avvezzo a tale uso semantico, lo Śukla, che pure si affermò innegabilmente come una delle menti più ricettive e validamente ricreative della nuova cultura *hindī* ¹⁹ , non riuscì a porsi in un'ottica diversa, ma pervenne alla conclusione che per Croce - ed in genere per gli altri pensatori o letterati in qualche misura partecipi delle sue teorie, che egli, sebbene forse rendendosi conto della forzatura e dell'arbitrio interpretativo, tanto da far ricorso alle virgolette nel citare il termine, non trova di meglio che definire "*abhivyañjanavādī*" (= espressionisti!) ²⁰ ; per Croce, dunque, per "bellezza" si deve intendere solo "la bellezza dell'espressione", la quale "nasce dalla bellezza della parola, non dalla bellezza di qualcosa di concreto... Qualunque tipo di bellezza si trova solo nell'espressione, nella forma manifestata..." ²¹ .

Di conseguenza, credendo con ciò di aver ormai colto la vera essenza del pensiero estetico di Croce, lo Śukla passa da una fase che possiamo definire di

approccio ad una di giudizio. Subentra in lui, a questo punto, un atteggiamento, una disposizione psicologica talmente tipica dell'animo indiano da costituire uno dei lineamenti più caratteristici e determinanti dello sviluppo di tutta la civiltà in India: la ricerca dell'attuazione di una sintesi che inglobi un elemento estraneo nel corpo di un analogo fenomeno indiano, così da dar vita ad una realtà nuova, senza creare nel contempo una frattura con la tradizione autoctona.

Ecco allora che il principio dell'arte come espressione, inteso alla lettera della locuzione, non può non essere interpretato come "una nuova forma e l'elaborazione straniera dell'antica *Vakrokti* di casa nostra", tanto più che "secondo gli "Espressionisti" nell'arte basta l'espressione, non è necessario un pensiero economico o simile. (...) L' "Espressionismo" mette da parte esperienza ed influsso per procedere solo in base alla bellezza dell'esposizione".²² Ed effettivamente, così travisata, non si può negare che la teoria estetica crociana presenti varie somiglianze con l'antica scuola sanscrita della *Vakrokti*.

Di origine cronologicamente difficile da stabilire, ma di impiego già assai diffuso nella composizione poetica prima di Bhāmaha (IV?-VI secolo), che nel suo *Kāvyaśāstram* vi si riferisce con il sinonimo di *Atiśayukti* (=espressione eminente), la *Vakrokti* si presenta in genere come lo stile figurato per eccellenza, stante il suo significato di base di "espressione curva, storta, distorta" (*vakra* + *yukti*), cioè lontana dal suo senso proprio, fondamentale, abituale e quindi naturale. Essa infatti si contrappone alla *Svabhāvukti* (= espressione, appunto, naturale), considerata per la sua semplicità e quindi per la sua incapacità a suscitare emozioni di tipo estetico (*bhāva*) inadatta alla composizione artistica.

Elemento primario per la riuscita dell'opera d'arte, la sua estensione varia tuttavia a seconda degli autori: per Daṇḍi (VII secolo), essa costituisce il principale ornamento retorico (*ādyaśāstram*), ma non è un *śāstram*²³ particolare; al contrario, Vāmana (ca. 800) la considera una figura retorica dipendente simile alla *lakṣaṇā* (*sādrśyāt lakṣaṇā vakrokti*) o "espressione ellittica", affermazione a sua volta confutata da Anandavardhana (metà XII secolo), che, rieccheggiando Daṇḍi, la pone alla base di tutti gli elementi figurativi retorici. Abhinavagupta (X - XI secolo) ne distingue due tipi: fonetico (*Śabdavakrokti*) e semantico (*Arthavakrokti*), allargandone quindi la portata rispetto a Daṇḍi ancora, che l'aveva intesa solo con la seconda pregnanza, e rispetto al quasi contemporaneo Rudraṭṭa, per il quale essa rientra nella categoria degli *Śabdalaṅkāra* e si presenta di due diversi tipi: *śleṣavakrokti* o doppio senso e *kākuvakrokti* o sarcasmo. La più completa esposizione di che cosa sia e di che cosa debba essere la *Vakrokti* viene però fornita da Kuntaka (IX secolo), che non la reputa un *alaṅkāra*, cioè un attributo esteriore della composizione poetica, ma addirittura la vita (*prāṇa*) stessa della poesia. La sua opera tuttavia, dal significativo titolo di *Vakrokti-jīvitā*, andò perduta per secoli, così che lo studio della *Vakrokti*, dovendo essere ristretto a testi con trattazione parziale, o, come abbiamo appena visto, con limitata considerazione di essa, finì per diventare del tutto ripetitivo e manieristi-

co²⁴; ed anche il *Vakrokti-Sampradāya*, già in origine non di primaria importanza, per il significato stesso di *alaṃkāra* più o meno dipendente sovente attribuito alla *Vakrokti* appunto, rimane relegato in secondo piano rispetto a correnti di molto maggior seguito e risonanza, quali il *Rasa-Sampradāya*²⁵, il *Dhvani-Sampradāya*²⁶ ecc.

Rāmcandra Śukla, definito nel complesso "rasvādī"²⁷, condivide l'atteggiamento che possiamo chiamare generale nella tradizione critica indiana nei riguardi della *Vakrokti*: la *Vakrokti* è utile, in quanto si configura come l'elemento che più contribuisce a creare la bellezza esteriore della composizione poetica, quindi il fascino che questa esercita sul lettore²⁸; tramite la *Vakrokti* l'esperienza rappresentata si innalza dal livello del quotidiano a quello del godimento estetico; essa tuttavia con la sua sola presenza non è certo in grado di creare la poesia. Scrive appunto lo Śukla: "Questa [la *Vakrokti*] è un elemento accessorio, con il quale la poesia diviene più interessante e piacevole. L'inusitato e il meraviglioso non rientrano nell'eterna essenza della poesia, non ne sono parte irrinunciabile."²⁹.

Riscontrati questi presunti punti di convergenza tra *Vakrokti* e pensiero crociano, risulta più facile per lo Śukla giustificare il suo atteggiamento negativo nei riguardi di quello che egli definisce "Espressionismo", atteggiamento conseguente alla sua accettazione solo parziale della validità della suddetta scuola poetica sanscrita. In realtà questa forzata identificazione vizia irrimediabilmente la sua comprensione dei significati estetici crociani. Le risposdenze trovate, infatti, impediscono all'Ācārya un approfondimento di analisi, così che egli non riesce a scorgere il più vasto e complesso sostrato filosofico in cui in realtà si inquadra l'elaborazione estetica di Croce³⁰. Lo Śukla, per esempio, non si rende conto che là dove Croce afferma che "L'atto estetico è (...) forma e nient'altro che forma"³¹, per "forma" non si intende l'"ornato"³², ma il risultato di un processo primariamente spirituale (impressione, intuizione e, subito, espressione) e in un secondo tempo pratico (scelta, volizione, estrinsecazione), comunque mai coincidente con un fatto così esteriore ed artificioso quale la rappresentazione di tipo retorico³³.

Questa posizione śukliana nei confronti dell'estetica di Croce³⁴, non ha comunque avuto seguito nel campo della critica letteraria *hindī* successiva, anzi è stata largamente confutata. Famoso tra gli altri il lungo saggio di Lakṣmīnārāyan Simha 'Sudhāṃśu' (na. 1908), *Kāvya men Abhivyāñjanāvād* (1938), appositamente scritto per sconfessare quello omonimo dell'Ācārya. Vi si legge, tra l'altro: "Non si può accettare un'identità di base tra le due correnti... il *Vakrokti-vād* dimostra una particolare inclinazione per l'ornato (*alaṃkāra*), ma l'"Espressionismo" non ha alcun legame con l'ornato, in modo esteriore. Nell'"Espressionismo" il linguaggio figurato viene sì accettato, ma nello stesso tempo anche quello semplice (*svabhāvokti*) vi trova un posto adeguato. (...) Nel *Va-*

kroktivād non si è lasciato spazio alla *svabhāvokti*".³⁵

Tolto di mezzo l'equivoco, molti studiosi - Gulāb Rāya (1887 - 1945), Nagendra (na. 1915), Nandulāre Vājpeyī (1906) ecc. - hanno ripreso in esame le teorie estetiche crociane, per un approfondimento ed un'interpretazione autonomi; tuttavia il fatto che l'iniziatore della critica letteraria *hindī* del XX secolo non ne abbia dato una valutazione positiva ha causato nel complesso un rallentamento ed una scarsità di studi validi, deplorata dagli stessi critici indiani: "...non si può dire che lo studio relativo all' "Espressionismo" sia completo; poichè vi sono parti di questa [corrente] di cui anche ora si avverte la necessità di un'analisi ben coordinata", partendo in ispecial modo da una traduzione in *hindī* dell'*Estetica...* (Nagendra), tanto più che sia nella critica letteraria anche di stampo śukliano, come abbiamo visto prima, sia nella poesia (*Chāyāvād*), il cosiddetto "Espressionismo" ha esercitato un influsso non indifferente: "I principi dell' "Espressionismo" hanno abbastanza influito anche sulla formazione della nostra poesia.... Alle origini dell'analisi teorica e pratica della poesia effettuata da un punto di vista artistico da parte della critica liberalista dell'epoca śukliana vi è anche, tra le teorie principali, l' "Espressionismo" di Croce".³⁵

¹) "L'espressione, considerata in se stessa, è attività teoretica elementare; e, in quanto tale, precede la pratica ... Concorre per sua parte a determinare la pratica, ma non ne viene determinata." B.C., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 8ª ed. riv., Bari 1945, pag. 123.

"Noi non possiamo volere o non volere la nostra visione estetica: possiamo, bensì, volerla o no estrinsecare, o, meglio, serbare e comunicare agli altri l'estrinsecazione prodotta". *Ibidem*, pag. 122. L'estrinsecazione, viene specificato più sotto, è determinata da motivi di utilità e moralità.

²) "... ogni schietta rappresentazione artistica [che l'Autore aveva in precedenza puntualizzato aver ricevuto la sua "forma espressiva" dall'intuizione pura] è se stessa e l'universo, l'universo in quella forma individuale ..." B. C., *Breviario di estetica*, 9ª ed. riv., Bari 1947, pag. 134.

³) "La sensazione è la materia informe che lo spirito non può mai affermare in se stessa, in quanto mera materia". *Estetica ... , cit.*, pag. 8.

"La percezione è la conoscenza della realtà accaduta". *Ibidem*, pag. 5.

⁴) Croce, per l'esattezza, usa la locuzione "presa di possesso". Cfr. *Estetica ... , cit.*, pag. 14.

⁵) "Nell'intuizione noi (...) oggettiviamo senz'altro le nostre impressioni..." *Ibidem*, pag. 6. E "Ciò che comunemente si chiama, per antonomasia, l'arte (...) è espressione di impressioni..." *Ibidem*, pag. 16.

⁶) "Ma né queste voci e suoni né i segni della pittura, della scultura e dell'architettura sono opere d'arte, le quali non altrove esistono che nelle anime che le creano e le ricreano". B. C., *Aesthetica in nuce*, 9ª ed., Bari 1979, pag. 34.

⁷) "È chiaro che la poesia è già intera quando il poeta l'ha espressa in parole, cantandola dentro di sé ... Il simile è da dire nel caso del pittore, il quale dipinge sulla tavola o sulla tela, ma non potrebbe dipingere se in ogni stadio del suo lavoro, (...) l'immagine intuita, la linea e il colore dipinti nella fantasia non precedessero il tocco del pennello ..." *Ibidem*, pagg. 31-32.

⁸) "La tecnica artistica è la conoscenza a servizio dell'attività pratica rivolta a produrre stimoli di riproduzione estetica". *Estetica... , cit.*, pagg. 122-123.

⁹) "La differenza tra intuizione artistica ed intuizione comune è estensiva". *Ibidem*, pag. 16. E più oltre ribadisce: "Si dice che i grandi artisti rivelino noi a noi stessi, ma come ciò sarebbe possibile

se non ci fosse identità di natura tra la nostra fantasia e la loro, e se la differenza non fosse di semplice quantità?” *Ibidem*, pag. 18.

¹⁰) “... l’intuizione pura, appunto per essere scevra di riferimenti intellettualistici e logici, è piena di sentimento e di passione, cioè non ad altro mai conferisce forma intuitiva ed espressiva che ad uno stato d’animo, e perciò (...) ogni vera creazione d’arte è pura intuizione solo a patto di essere pura lirica”. B.C., *Breviario...*, *cit.*, pag. 133.

¹¹) In essa, infatti, forma e contenuto vengono a coincidere, secondo un principio che Croce riprese da Francesco De Sanctis (1818-1883).

¹²) “... i singoli fatti espressivi sono altrettanti individui, l’uno non ragguagliabile con l’altro se non nella comune qualità di espressione. (...) Corollario di ciò è l’impossibilità delle traduzioni”. *Estetica...*, *cit.*, pag. 76. Riguardo all’ultimo punto, Croce chiarisce più avanti: “Le s o m i g l i a n z e [delle espressioni artistiche] (...) consistono semplicemente in ciò che si chiama a r i a d i f a m i g l i a, derivante dalle condizioni storiche tra cui nascono le varie opere, e dalle parentele d’animo degli artisti. E in siffatte somiglianze si fonda la possibilità r e l a t i v a delle traduzioni; non in quanto riproduzioni (che sarebbe vano tentare) delle medesime espressioni originali, ma in quanto produzioni di espressioni s o m i g l i a n t i più o meno prossime a quelle. La traduzione, che si dice buona, è un’approssimazione, che ha valore originale d’opera d’arte e può stare a sé”. *Ibidem*, pag. 82.

¹³) “Per uscire da questo [cioè dal ginepraio di “questioni, che si sono agitate intorno al giudizio estetico ed alla storiografia artistico-letteraria” (pag. 53)], non c’è altro partito che svolgere in modo conseguente la storia individualizzante e trattare le opere d’arte non in relazione alla storia sociale, ma ciascuna come un mondo a sé, in cui confluisce di volta in volta tutta la storia, trasfigurata e sorpassata, per virtù della fantasia, nell’individualità dell’opera poetica, la quale è una creazione e non un riflesso, un monumento e non un documento. (...) È stato obiettato che, con questo metodo, la storia artistico-letteraria si configura in una serie di saggi e monografie, senza nesso tra loro; ma è chiaro che il nesso è dato da tutta la storia umana, della quale le personalità poetiche sono parte e parte assai cospicua...” *Aesthetica in nuce*, *cit.*, pagg. 55-56.

¹⁴) “La vera critica, a nostro parere, deve trarsi negativamente dalla natura stessa dell’attività estetica, la quale non dà luogo a partizioni, non è attività di modo *a* e di modo *b*, e non può esprimere un medesimo contenuto ora in una forma ora in un’altra”. *Estetica...*, *cit.*, pag. 489. In precedenza (*Ibidem*, pag. 76) l’Autore aveva affermato: “... una classificazione delle intuizioni-espressioni è bensì lecita, ma non è filosofica... Variano le impressioni ossia i contenuti (...) perché niente si ripete nella vita; e al variare continuo dei contenuti corrisponde la varietà irriducibile delle forme espressive, sintesi estetiche delle impressioni”.

¹⁵) Non ci è stato possibile appurare su quale traduzione dell’ *Estetica...* Rāmcandra Śukla abbia basato la sua analisi del pensiero crociano: né le citazioni riportate nei testi, né le bibliografie al termine degli stessi - *Cintāmaṇi*, parte I, Prayāg 1950; *Cintāmaṇi*, parte II, Kāśī 1949; *Hindī Sāhitya kā Itihās*, Kāśī 1972 - riferiscono infatti dati sufficienti.

¹⁶) Fino all’inizio del XX secolo la critica letteraria *hindī* (ed in genere indiana) aveva continuato a ripercorrere pressoché pedissequamente il già battuto e ribattuto sentiero aperto dai remoti teorici sanscriti (si veda più avanti nel testo). Una piccola innovazione era stata apportata verso il 1650 da Cintāmaṇi Tripāthī (na. 1609), che nel suo *Kavikul Kalpataru* era ricorso all’espedito di presentare un certo tipo di figura retorica presa dal testo letterario allo studio tramite una strofa di sua elaborazione, raggiungendo in tal modo il duplice scopo di classificare l’opera dell’autore esaminato (o di inquadrare il genere) e di far sfoggio di bravura poetica.

¹⁷) Poi inserito in *Cintāmaṇi* sotto forma di saggio, *K. m. A.* era nato come discorso, che l’Autore tenne in occasione del congresso del *Hindī Sāhitya Sammelan* svoltosi a Indore nel 1935.

¹⁸) Non si pensi che questa puntualizzazione sia qui fuori luogo. A prescindere dal fatto che l’opera di Croce, come detto sopra, era nota in India in traduzione inglese, va tenuto presente che la lingua anglosassone pare costituisca un punto di riferimento fisso per la maggior parte degli Indiani che, occupandosi dei più vari settori della vita, della cultura, della scienza, hanno necessità di istituire

re confronti con l'Occidente o di risalire a certe fonti, ecc. Così si può leggere in opere per altro di tutto rispetto che, per esempio, Victor Hugo appartiene alla letteratura inglese! (Cfr. Śaṅkar Dayāl Cauṣi, *Dvivedī-yug kī Hindī Gadya-Śailiyon kā Adhyayan*, Delhi 1965, pag. 445).

¹⁹) "In campo letterario si era cominciato a parlare di epoca śukliana (*śuklottar*) ... Benché oggi si vada affermando che il sistema di critica dello Śukla sia ormai sorpassato e che siano oggi compar- si critici di calibro ben maggiore, ci si inchina davanti alla sua cultura ed alla sua potenza di criti- ca...". Pyārelāl Śarmā, *Ālocnā Praveś*, Jālandhar e Ilāhābād 1956, pag. 237.

²⁰) Si veda, per esempio, *K. m. R.*, in *Cintāmaṇi*, parte II, *cit.*, pag. 97. I testi di critica letteraria indiana riportano ormai praticamente tutti il termine "Espressionismo" e derivati come riferito a Croce ed alle sue teorie estetiche.

²¹) *K. m. A.*, in *Cintāmaṇi*, parte II, *cit.*, pag. 174.

²²) *K. m. R.*, *cit.*, pag. 97.

²³) Letteralmente = "ornamento", il termine indica in ispecial modo gli orpelli retorici dello stile letterario. L'amore di classificazione degli eruditi sanscriti ne ha distinto anche più di cento varianti, che fanno comunque capo a tre gruppi principali: *Śabdālamkāra* o *A.* fonetici, *Arthālamkāra* o *A.* semantici, *Ubhayālamkāra* o *A.* misti.

²⁴) Per questa breve presentazione della *Vakrokti* abbiamo parafrasato i versi sanscriti riportati, autore per autore, in Rāj Kiśor Kakkar, *Ādhunik Hindī Sāhitya men Ālocnā kā Vikās*, Delhi 1968, pagg. 140-142. Non abbiamo ritenuto opportuno né inserirli integralmente nel testo né tradurli letteralmente in nota, poiché, in linea con una tradizione assai seguita nella letteratura aforistica sanscri- ta, ciascuno di essi può venire interpretato in maniera suscettibile di più di una variante, e non ci sembra questa la sede più adatta per una dissertazione di questo tipo. Riportiamo comunque, per tutti, un esempio tratto dal *Vakroktijīvita* (1/7) di Kuntaka:

Śabdārthoṃ sahitau vakra kavi vyāpāra śālīni I

Bandhe vyavasthitau vākyam tadvidāhādakārīni II

"Il poeta che si avvale di entrambi, parola e significato, con un impiego distorto, usati in unione, avvezzo a questo [sistema], rende piacevole il periodo". Oppure (meglio) "... avvezzo a questo modo di periodare, arreca piacere". (In Rāj Kiśor Kakkar, *op. cit.*, pag. 141, n. 3).

²⁵) Scuola retorica sanscrita in cui l'accento veniva posto in modo particolare sul *rasa* (letteral- mente - "succo"), qui inteso come godimento estetico. Per un'esauriente trattazione dell'argomento si rimanda alla introduzione dell'opera *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta* di R. Gnoli (Serie Orientale Roma, n. XI, Roma 1956).

²⁶) Scuola retorica sanscrita incentrata sul *dhvani*, cioè il "suono" e le sensazioni che ne deriva- no nell'ambito della manifestazione artistica. Si veda in proposito G. Tucci, *Storia della filosofia in- diana*, Bari 1957, pagg. 558-561.

²⁷) Cfr. Rāj Kiśor Kakkar, *op. cit.*, pag. 157.

²⁸) *Ibidem*, pag. 153.

²⁹) *Cintāmaṇi*, *cit.*, pag. 107.

³⁰) In ciò Rāmendra Śukla si conferma epigono della millenaria tradizione indiana che è sem- pre stata incline ad intendere l'estetica come *ars poetica*: "Il problema estetico non ha occupato in maniera speciale i pensatori dell'India; esso è stato posto solo indirettamente nei trattati di dramma- tica o di retorica, ma non è stato oggetto di una investigazione indipendente. Soltanto i drammatu- rghi, o i retori furono ad un certo momento condotti dall'argomento stesso delle proprie indagini a ri- cercare e definire che cosa sia il bello, quali siano i caratteri del godimento estetico e con quali criteri si giudichi l'opera d'arte". G. Tucci, *op. cit.*, pag. 547.

³¹) *Hindī Sāhitya...*, *cit.*, pag. 388, n. 1. La frase, che compare in *Estetica...*, *cit.*, pag. 19, viene ri- portata in inglese dallo Śukla, che vuole così dare particolare rilievo a quello che secondo lui rappre- senta il fulcro del pensiero estetico di Croce.

³²) Si noti come questo termine corrisponda perfettamente all'indiano "*alamkāra*". Per meglio sottolineare queste risposdenze ci sembra singolarmente pertinente una breve notazione proprio di

Croce: "... i rettori greco-romani, al pari di quelli indiani (che spontaneamente si appigliarono al medesimo espediente) accanto alla forma nuda ($\psi\iota\lambda\eta$) o m e r a m e n t e grammaticale, distinsero la forma contenente un dippiù, che dissero l'ornato, il $\kappa\acute{o}\delta\mu\omicron\varsigma$, *Ornatum est* (basta per tutti citare Quintiliano) *quod perspicuo ac probabili plus est*". *Estetica...*, cit., pag. 479.

³³) Probabilmente lo Śukla non aveva esaminato tutta l'opera estetica di Croce a lui accessibile (e ci riferiamo in particolar modo all' *Estetica...* ed alla voce *Aesthetica* compilata nel 1928 dal filosofo italiano per la IV edizione dell'Enciclopedia Britannica, e poi pubblicata anche separatamente nel 1946 con il titolo di *Aesthetica in nuce*). Se così fosse avvenuto, infatti, l'Ācārya si sarebbe per forza ricreduto sulla sua classificazione di Croce come di un cultore della "forma" esteriore dell'opera d'arte, poiché capitoli quali il IX della I parte dell' *Estetica...* (*Indivisibilità dell'espressione in modi o gradi e critica della retorica*, pagg. 75-82 dell'edizione citata) o l'VIII ed il IX dell' *Aesthetica in nuce* (*I generi letterari e artistici e le categorie estetiche e Retorica, Grammatica e Filosofia del linguaggio*, rispettivamente alle pagg. 39-42 e 43-45 dell'edizione citata) non lasciano certo dubbi sulla posizione negativa di Croce rispetto alla "forma" appunto intesa nel senso dell'"ornato", come presuppone lo Śukla.

³⁴) Bisogna tuttavia notare che, se anche Rāmcandra Śukla rigetta il crocianesimo in quanto "*Abhivyāñjanavād*", non si sottrae all'influsso pure crociano di considerare la storia letteraria come ordita su esperienze individuali; donde il suo puntiglio nel cercare sempre di collocare gli autori via via esaminati in un contesto biografico e psicologico quanto più completo possibile.

³⁵) In Ravindra Sahāya Varmā, *Pāścātya Sāhityālocan aur Hindī par uskā Prabhāv*, Agra 1960, pag. 69.

³⁶) Venkaṭ Śarmā, *Ādhunik Hindī-Sāhitya men Samālocnā kā Vikās*, Delhi 1962, pag. 129.

SILVANA VANNUCCHI

RAGHUVĪR SAHĀY: *RIDI RIDI RIDI SVELTO*

Haṅso haṅso jaldī haṅso (Ridi ridi ridi svelto) è l'ultima opera in versi pubblicata da Raghuvīr Sahāy (n. 1929). Edita nel 1975, comprende la produzione poetica degli otto anni che seguirono la pubblicazione di *Ātmhatyā ke viruddh* (la traduzione ed il commento di *Ātmhatyā ke viruddh* - Contro il suicidio - nonché le notizie relative alla vita e alle opere dell'Autore sono contenute in Vannucchi, *Raghuvīr Sahāy: «Contro il suicidio»*, in Offredi, Cossio, Vannucchi, *Tre tendenze della poesia hindī contemporanea*, Milano 1980, pp. 233-318).

Le 51 poesie di questa raccolta si susseguono secondo una tecnica che potrebbe definirsi cinematografica in quanto serie di inquadrature, in apparenza prive di nessi, che esprimono un succedersi di condizioni emotive, talora sovrapposte una all'altra, in un movimento di elementi drammatici assai suggestivo. Questo ingegnoso montaggio poetico propone delle associazioni solo apparentemente casuali; in realtà la polisemanticità prodotta dai parallelismi o dai contrasti è immagine della complessità dell'esperienza poetica, l'apparente confusione è dimostrazione del divario fra desiderio e realtà.

Per questi motivi, la poesia della raccolta è talora intellettualmente ardua data la polivalenza delle parole singole e dei contesti poetici, spesso metafore con diversi sensi estensivi. Diventa però, in tal modo, più suggestiva e, permettendo un'alternativa di reazioni, crea la coscienza dell'incertezza circa la verità assoluta, produce un senso di precarietà dei valori che sfocia nella necessità di ridiscutere ogni convinzione preconcepita.

Questo stile, ossia questa particolare organizzazione semantica, diventa di conseguenza esso stesso un fatto sociale: con dei frammenti il poeta contribuisce a creare nel lettore la coscienza della frammentarietà in un periodo di instabilità sociale e di crisi di consenso, e quindi a far luce sul contesto storico preso in considerazione.

La proiezione della consapevolezza dell'epoca è resa con il medium di un

linguaggio poetico sempre diversamente modulato; ora sono parole che si susseguono rapide per rappresentare la forma dei moti esterni o del succedersi delle immagini nello stream of consciousness:

“puledri bianchi
a sinistra tamburo
a destra cembalo respiro caldo carne morbida nell’harem delle
[femmine”
(da *Yūrop meṅ film ghar meṅ* [Al cinematografo in Europa])

ora il discorso si avvale di un tono conversativo e crea veri e propri personaggi che vivono nella rappresentazione scenica:

“lentamente se ne andò da solo
pensò di portare qualcuno con sé
poi ristette, sulla strada c’erano tutti
tutti erano silenziosi tutti disarmati
tutti sapevano che quel giorno ci sarebbe stato il suo assassino”
(da *Rāmdās* [Rāmdās])

altrove il ritmo altalenante delle ripetizioni e dei ritornelli genera un sentimento di fastidio:

“acqua acqua
bambino bambino
hindustānī
sta chiedendo
acqua acqua
(da *Pānī pānī* [Acqua acqua])

fastidio che si tramuta in angoscia nel crescendo del finale:

“acqua acqua
acqua acqua
bambino bambino
sta chiedendo
con le sue parole
acqua acqua
acqua acqua
acqua acqua” (ibid.)

talora il poeta si compiace di soffermarsi in una provocatoria riproduzione gior-

nalistica del dettaglio (*Ṭelivizan* [Televisione]); talora i salti di ritmo, la tecnica del verso lungo o della parola isolata riconducono ad una scrittura “automatica” istintiva che riporta al surrealismo:

“Kābul di pietra
la polizia afferrò
in tasca la pistola
mostrai
scrisse
lasciò
nelle rovine ci fu guerra
fuggirono tutti
[. . .]
io, non so fui lasciato
oppure scampai
in una famiglia
valigie di latta”
(da *Kābul svapn* [Kābul-sogno])

Questi espedienti stilistici, questa trama di associazioni mentali, fu già caratterizzante di *Ātmhatyā ke viruddh*, e non a caso si fa riferimento all’opera precedente in quanto *Haṅso haṅso jaldī haṅso* va letta senza dubbio come un completamento della tesi proposta dall’Autore nel 1967.

La poesia di questa raccolta è infatti ancora una volta l’espressione di un difetto di corrispondenza fra le vere possibilità della società indiana in una fase ben precisa della sua storia, e la visione utopica di un popolo di individui liberati da ogni tipo di ingiustizia; è l’espressione del desiderio frustrato dell’intellettuale che non guarda alla sua patria come ad un’idea-forza, ma ricerca una dimensione storica nazionale nella quale egli stesso e ciascuno possa identificarsi ed esprimersi:

“Candrkānt nel ’52 nell’amore affondato era
nel ’57 che strano l’elettorato era
nel ’62 delle prediche apprensive noia era
nel ’67 e ... Cuba era e Lohiyā era
poi quando nel ’72 la votazione ci fu questa nazione non era
in ogni luogo un governatore era ogni luogo una provincia era

ora da rimare il femminil sesso con se stesso - come faccio a scriverlo
[- solo è rimasto era”
(da *Atukānt Candrkānt* [Arimato Candrkānt]).

La patria ora non esiste più, lo stato si è dunque disgregato. Significativo è fare riferimento proprio alla data di pubblicazione delle due opere: il 1967 è l'anno della glorificazione dell'"imperatrice", il 1975 è l'anno della proclamazione dello stato di emergenza da parte della stessa.

Allora, l'intellettuale progressista poteva combattere contro un nemico ben riconoscibile (e per il riformista Raghuvir il nemico da combattere è non già il sistema ma l'aspetto degenerato di esso), ora, di fronte al crollo della democrazia, la lotta può essere solamente rivoluzionaria.

Ma in questa società di antica tradizione dove coesistono i problemi del retaggio culturale e l'esigenza di un'integrazione nel mondo moderno che non mortifichi, ma salvaguardi l'identità nazionale, il poeta è incapace di definire una via rivoluzionaria.

Egli pertanto si limita a prendere atto della drammatica problematicità del presente ed a rappresentare una realtà enucleandone gli aspetti 'mostruosi', cosciente ormai che la denuncia sarà vana e non condurrà ad alcuna ipotesi di miglioramento. La possibilità di una società più umana è ormai per lui pura utopia.

Questa discrepanza fra realtà e utopia porta il poeta alla consapevolezza di una disperata alienazione e impotenza. Se *Ātmhatyā ke viruddh* era soprattutto l'intuizione della crisi esistenziale di un individuo il quale, pur completamente sradicato dalle speranze e dalle certezze del periodo post-indipendentistico, alienato in mezzo ad una folla amorfa ed indifferente, aveva la forza di dichiararsi "contro il suicidio", *Haṅso haṅso jaldī haṅso* è una cupa dichiarazione di resa: il poeta, portatore di un messaggio che fu disatteso, si rassegna questa volta al suicidio personale e nazionale con una risata amara:

“C'è lo sfruttamento dei poveri
detto questo Voi rideste
è l'ultima fase della democrazia
detto questo Voi rideste
tutti sono corrotti
Voi rideste
ovunque c'è grande costrizione
detto questo Voi rideste”
(da *Āp kī haṅsī* [La Vostra risata])

Il riscatto umano nel segno della libertà e della giustizia sociale è diventato sogno irrealizzabile di fronte alla verità tragica di un popolo che muore per la fame, ove gli individui si trasformano in un enorme e inarticolato corpo morto:

“Per la fame morirono a migliaia di migliaia di migliaia così dissero
dissero un numero tanto grande che divenne un baluardo così grande

che nessuno potè vedere che io tra loro non c'ero"
(da *Bace raho* [Sta' in guardia])

All'inizio della raccolta l'io narrante si rivolge ad un tu che colpisce ed uccide la gente, perché è troppa, troppa gente passiva che non ha più il desiderio di vivere (*Hā hā hā* [Ah-ha-ha]) e questa immagine ci porta subito nel vivo di quella situazione culturale, di quella attualità storica nella quale l'opera si colloca, "in quell'epoca oscena e sconfitta" dove c'è "rabbia ma non opposizione", *Āne vātā khatrā* (Rischio a venire).

Segue una giostra di immagini, di personaggi diversi riconducibili però sempre al poeta, centro semantico dell'opera, che diventa voce corale della società tutta e parla di volta in volta con l'allegria di bambini che domani saranno condannati a tacere (*Jine kā khel* [Gioco del vivere]), con il lamento di chi invoca la sopravvivenza (*Pānī pānī* [Acqua acqua]), con il pianto della donna, estrema emarginata in una società di emarginati (*Aurat kī zindagī* [Vita di donna]).

Questa voce corale, che vuol essere esplicitante della crisi interna delle istituzioni della società, denuncia la sensazione di paura nervosa e indistinta che serpeggia fra gli individui, impotenti dinanzi ad un potere di cui subiscono le decisioni; dichiara il rifiuto dell'intellettuale a parlare davanti al "re" delle condizioni del suo paese, perché la parola è ambigua ed egli parlerà solo quando esisteranno termini non diversamente interpretabili:

"io so tutto ma non parlo
[. . .]
per questo io dirò
ma fatemi avere
prima un discorso
che non abbia due significati"
(da *Do arth kā bhay* [Paura di due significati])

perché sa che esiste un contrasto fra il suo pensiero e quello del "re", contrasto che la cultura ufficiale cerca di palliare propagando false notizie allo scopo di perpetrare una situazione stabilizzata. Egli distingue gli aspetti abnormi, distruttivi e autodistruttivi assunti da questa società che non offre rapporti umani adeguati, ed è cosciente che la sua funzione è quella di denunciarli nel modo più pregnante, ma di colpo si ferma: egli, l'intellettuale arrogante che guardava con disprezzo alla folla degli "stupidi stupidi", prova ora nei confronti degli altri solo un sentimento di compatimento, che genera ben presto l'autocompatimento nella dichiarazione della propria impotenza. È inutile parlare in una società dove la libera opinione è mortificata da una censura ottusa, dove la dignità umana è violentata dalla forza cieca delle armi della polizia:

“Dovevo fare qualcos’altro
ma io sto facendo qualcos’altro
dovevo fare qualcos’altro io in questo mondo incompleto
dovevo completare qualcosa [. . .]
io dovevo fare qualcosa
ma io me ne sto qui in biblioteca”
(da *Mujhe kuch aur karnā thā* [Dovevo fare qualcos’altro])

La processione delle immagini continua a sfilare: ora è il volto di una folla-senza-volto che vive nei vicoli chiusi in attesa di un assurdo decreto di morte (*Rāmdās*); ora è il corpo del morente che rivive in un sussulto estremo l’angoscia di non aver completato il proprio lavoro (*Adhūre kām* [Lavori incompleti]); ora è tutto un popolo che si trascina nella quotidianità di una esistenza senza significato (*Dard* [Dolore]). E poi visibili, corpose, le immagini di una guerra fratricida, allucinate visioni di cadaveri, piccoli hindū esterefatti travestiti da soldati al momento improvviso e incomprensibile del cessate il fuoco (*Andhī pistaul* [La pistola cieca], *Paidal Ādmī* [L’uomo a piedi]) sotto lo sguardo di vecchi saggi che fingono di ignorare le atrocità della guerra:

“legati sotto a quel mango avevano ucciso
quei ragazzi di diciotto vent’anni
ragazzi di villaggio che parlavano hindī
che non erano d’accordo con l’esercito
proprio sotto a quel mango
sono venuti a fare il panegirico accademico dell’albero del mango
i vecchi sanscritisti”
(da *Saṅskṛt* [Sanscrito])

La dichiarazione di resa risuona da una poesia all’altra, dalla desolazione di un villaggio dove il destino della sopravvivenza è ancora legato all’acqua, alla frustrazione della vita urbana dove l’individuo è travolto dal nuovo modo di vivere dell’“epoca delle macchine”, modo di vivere che per lui diventa rottura di una continuità, sradicamento della vita e quindi ulteriore alienazione. Tutti hanno tentato di correre verso una presunta felicità dell’esistenza, ma la realizzazione è stata impossibile. Si sono fermati, rassegnati e stanchi non desiderano più essere salvati:

“quest’anno vidi anche altro
cani investiti qua e là
dov’erano andati esitanti in mezzo alla strada
non avevano né forza né desiderio di essere salvati dopo aver corso
(da *Sarak par rapaṭ* [Rapporto sulla strada])

Nel fluire delle rappresentazioni talora ha luogo una frattura tra coscienza ed esistenza: immagini del presente vengono frantumate e ricostruite sovrapposte a quelle del passato in una atmosfera onirica che ben definisce la scomposizione dell'esistenza; l'individuo parla della propria morte già avvenuta, gli antenati ritornano in vita, la gente crede di riconoscere persone sconosciute in una situazione agitata e complessa. Nessuno però rivolge lo sguardo al futuro: il poeta è giunto all'estremo limite della disgregazione pessimistica, non vede vita futura, non percepisce alcun fermento di speranza. La vita è disumana, mortificata dalla violenza, ed il presente non è per Raghuvīr l'erma bifronte di Eliot che con un volto guarda sì ad un passato di rovine, ma con l'altro indica una via di salvezza ultraterrena: il presente è solo lo stadio estremo di una desolazione totale a cui nulla farà seguito. Il tema centrale dell'opera è proprio questo: l'estrema chance che documenta la mancanza di alternative è solo una risata:

“ridendo non far sapere a nessuno di chi ridi
lascia credere a tutti che tu come tutti sconfitto
ridi una risata di cordialità
quale tutti ridono invece di parlare
[. . .]
ridi ridi ridi svelto”
(da *Haṅso haṅso jaldī haṅso* [Ridi ridi ridi svelto]).

PATRIZIA DADÒ

LA SCRITTURA IDEOGRAFICA VIETNAMITA: IL *NÔM**

1. Introduzione

In Asia Orientale, nel processo che ha portato alla nascita delle varie scritture della zona, i caratteri cinesi hanno svolto una funzione di grandissima importanza. Talvolta furono adottati in blocco, come in Giappone e in Corea, e talvolta costituirono la base per la formazione di sistemi grafici nuovi, come per gli Xixia, i Kitan, i Jürchen e i Vietnamiti.

Nel caso della scrittura ideografica vietnamita, di cui ci occupiamo qui, la nascita del sistema locale fu preceduta da un lungo periodo di tempo in cui vennero usati direttamente i caratteri cinesi, senza alcuna modificazione: si tratta dei cosiddetti *chut nho* (1) “ideogrammi dei letterati” o *chut han* (2) “ideogrammi cinesi”.

Quantunque la grafia e la grammatica dei testi scritti in *chut nho* fossero completamente cinesi, la lettura invece era fortemente influenzata dall’idioma locale. Questa lettura locale dei caratteri cinesi diede luogo al cosiddetto *sino-vietnamita* (o sinoannamita, con un termine più antiquato), cioè la pronuncia cinese vietnamizzata. Per esempio, *chut* è appunto la lettura sinovietnamita del carattere cinese *zi* e *nho* quella di *ru*. Però, poichè il periodo di importazione e uso dei caratteri cinesi in Viêt Nam arriva grosso modo alla fine dell’epoca Tang, per pronuncia cinese si deve intendere naturalmente quella medievale, alla ricostruzione della quale il sinovietnamita ha dato peraltro un contributo utilissimo.

Un sistema locale di scrittura si sviluppò in Viêt Nam solo con la conquista dell’indipendenza nazionale, nel secolo decimo. Questo sistema prende il nome di *chut nôm* (3) “caratteri *nôm*”, dove il termine *nôm* secondo alcuni autori ¹ va connesso con *nam* “sud” (4) (per cui “caratteri del sud”) e secondo altri ² deve essere invece considerato una parola diversa, dal significato di “locale”, “popolare”. Molto probabilmente, all’origine del termine c’è la parola cinese *nan* (5)

“borbottare, brontolare fra i denti”, cioè emettere suoni indistinti, come veniva definita con disprezzo dai cinesi la lingua dei vietnamiti. Più tardi, con un’evoluzione fonetica, da *nâm* (cioè la pronuncia sinovietnamita di *nan*) sono nate due parole diverse: da un lato *nâm* con il significato originario e dall’altro *nôm* con il significato di “lingua vietnamita”³.

I caratteri *nôm* rappresentarono un grande progresso, perchè permisero di scrivere le parole indigene, che il sinovietnamita non aveva modo di registrare fedelmente, a parte i casi di omofonia più o meno perfetta con le parole del sinovietnamita. Essi comunque si aggiunsero al patrimonio di caratteri già in uso, senza sostituirlo. Ciò ha dato luogo a un sistema molto complesso, stratificato su tre livelli:

- 1) caratteri cinesi per scrivere parole cinesi (pronunciate in sinovietnamita). Esempio: *y* (6) “volontà, intenzione” (cinese medievale *i*).
- 2) caratteri cinesi per scrivere parole vietnamite (omofone o quasi della pronuncia sinovietnamita del carattere prescelto). Esempio: *ây* (7) “questo”.
- 3) caratteri *nôm* per scrivere parole vietnamite di origine e uso popolare. Infatti non va dimenticato che il lessico sinovietnamita è un lessico colto, aulico, poco adatto a trascrivere il linguaggio quotidiano. Esempio: *trư ng* (8) “uovo”, formato dai sinovietnamiti *noan* (9) “uovo” e *trang* (10) “forte, robusto”.

A volte quindi, di fronte a un carattere cinese, solo il contesto permette di decidere se bisogna prenderne in considerazione il significato etimologico oppure la pronuncia, che rappresenta una parola vietnamita. Per esempio il carattere cinese *ai* (11) “amore” in un testo *nôm* può trascrivere tanto la parola *ai* “amore” quanto la parola *ay* “emozione”. Un altro esempio è il 5° carattere della 4° riga da destra nella poesia pubblicata in appendice, che può essere sia *cô* “solido, duro” sia *co* “avere”.

L’arco di tempo in cui il *nôm* fiorì copre circa sei secoli, dal XIV al XIX. Il limite cronologico del XIV secolo è fissato dalla “stele di Ninh-binh”, una stele datata 1343 ritrovata nella provincia di Ninh-binh e recante una lista con i nomi di 20 villaggi, in vietnamita. È a tutt’oggi il documento più antico in *nôm* di cui disponiamo. Certo, se l’uso del *nôm* era già così maturo, la sua nascita deve precedere di molto il XIV secolo; mancano però dati documentali.

Invece per i primi testi letterari in *nôm*, cioè in vietnamita e non più in cinese, bisogna aspettare il secolo seguente, il XV. È questa infatti la data di composizione di due racconti: la “Storia di *Vư ơ ng Tư ơ ng*” (*Truyện Vư ơ ng Tư ơ ng*) (12), ispirata alla vicenda della principessa *han Zhao Jun*, mandata in sposa a un re *Xiongnu* al tempo dell’imperatore *Yuan* (48-33), e la biografia di *Nguyễn Biêu* inclusa nelle “Vite di uomini probi” (*Nghĩa sĩ truyện*) (13) di *Hoang Trung*, vincitore degli esami statali nel 1449, in cui è narrata la storia dello zio *Nguyễn Biêu* ambasciatore in Cina nel 1413.

L'opera che tradizionalmente è considerata il primo esempio di composizione letteraria in *nôm*,⁴ la poesia intitolata "Cacciata dei coccodrilli (*Truyện khu ca sấu*) (14) e attribuita a Nguyễn Thuyên, vissuto alla fine del XIII secolo, è stata di recente notevolmente postdatata dalla critica, soprattutto a causa della maestria con cui si adoperava il metro *lục bát* (15), distici di 6 e 8 sillabe.

Dal XV secolo in poi la letteratura in *nôm* fu intensamente coltivata, accanto a quella in cinese,⁶ e produsse alcuni dei massimi capolavori di tutta la letteratura vietnamita, fra cui i cosiddetti "romanzi in versi", come la "Nuova storia di Kim, Vân e Kiều" (*Kim Vân Kiều tân truyện*) (16) di Nguyễn Zu (1765-1820), "La carta a fiori" (*Hoa Tiên*) (17) di Nguyễn Huy Tu (1743-1790) ecc.

Il *nôm* cadde in disuso, almeno dall'uso pratico, solo ai primi del nostro secolo, con l'abolizione del sistema degli esami statali avvenuta nel 1919 e il conseguente abbandono dello studio della scrittura cinese. Esso venne rapidamente soppiantato dal *quốc ngữ* (18) "lingua nazionale", in caratteri latini modificati, derivato dall'alfabeto inventato dai missionari portoghesi già tre secoli prima. Primo e finora unico fra gli Stati dell'Asia estremo orientale, il Việt Nam ha operato con successo la sostituzione di un alfabeto alla scrittura ideografica. Oggi il *nôm* sopravvive, oltre che nella storia della letteratura, soltanto come passatempo dotto o a fini estetici (in appendice diamo due esempi di questi usi moderni del *nôm*). Il suo studio invece non si è mai interrotto: basterà ricordare per il periodo più recente i lavori di Maspero (1912), Wang Li (1948), Nguyễn đình Hoa (1959), Thompson (1965) e Li Leyi (1980). In Francia in particolare è stato ultimamente annunciato l'avvio di un ampio progetto di ricerche sulla letteratura in *nôm*⁷.

2. Classificazione dei caratteri *nôm*

La raccolta di caratteri *nôm* utilizzata per questo articolo è il *Dictionnaire annamite-français* (19) di J. Bonet, edito a Parigi nel 1899.

La classificazione dei caratteri *nôm* segue criteri diversi. In generale, gli studiosi cinesi partono dall'etimologia dei caratteri, mentre quelli vietnamiti si basano sul tipo di pronuncia, distinguendo quella indigena da quella importata. La classificazione più chiara fra le molte esistenti ci sembra comunque quella di Wang Li del 1948:

I, *prestiti fonetici*

(sono inclusi in questa categoria anche i caratteri cinesi più un simbolo speciale che ne segnala il valore solo fonetico)

II, associazioni di idee

III, radice + fonetica:

- 1) radice + fonetica
- 2) caratteri cinesi in funzione di radice e fonetica
- 3) caratteri *nôm* in funzione di radice e fonetica

IV, altri (etimologia incerta)

Come si vede, questa classificazione si basa sul sistema cinese dei “sei tipi di caratteri” (*liu shu*) (20), che però sono ridotti a tre: infatti non esistono nè i pitogrammi (*xiangxing*) (21) nè i simboli (*zhishi*) (22), e le estensioni (*zhuanzhu*) (23) non vengono prese in considerazione da Wang Li perchè costituiscono a suo giudizio una categoria troppo imprecisa.

I. Prestiti fonetici ⁸ (*jiajie*) (24)

Esempi:

	vietnamita	ideogr.	sinoviet.	cinese medievale
“non”	<i>không</i>	25	<i>không</i>	<i>k'ung</i> , “vuoto”
“uno”	<i>môt</i>	26	<i>môt</i>	<i>muət</i> , “non avere”
“io”	<i>tôi</i>	27	<i>tôi</i>	<i>soai</i> , “frammenti”
“dare”	<i>cho</i>	28	<i>chu</i>	<i>tcıu</i> , “rosso”
“sapere”	<i>biết</i>	29	<i>biết</i>	<i>biet</i> , “altro”
“vendere”	<i>ban</i>	30	<i>ban</i>	<i>puân</i> , “metà”
“frequentemente”	<i>năng</i>	31	<i>năng</i>	<i>năng</i> , “potere”
“nascere”	<i>mọc</i>	32	<i>mọc</i>	<i>muk</i> , “legno”
“già”	<i>rôi</i>	33	<i>lôi</i>	<i>luài</i> , “aratro”
“potere”	<i>dứt ơ c</i>	34	<i>dac</i>	<i>dək</i> , “speciale”
“fratello”	<i>anh</i>	35	<i>anh</i>	<i>ıng</i> , “bello”
“tutto”	<i>ca</i>	36	<i>kie</i>	<i>kjie</i> , “strano”
“avere”	<i>co</i>	37	<i>cô</i>	<i>kuo</i> , “solido”
“arrivare”	<i>dên</i>	38	<i>diên</i>	<i>tien</i> , “codice”

Esistono diversi caratteri che sono prestiti dal cinese anche per il significato (per esempio *trong* “pesante”) (39) e che però vengono usati anche per scrivere parole indigene di tutt'altro significato (*chông* “marito”). In questi casi, per distinguere i due usi vengono adoperati qualche volta dei simboli speciali aggiunti al carattere, per indicare che è usato solo come trascrizione di una parola indigena, senza il significato originario cinese. Wang Li comprende nella categoria dei “prestiti fonetici” anche questo genere di carattere con un simbolo aggiunto.

Esempio:

“molti”	<i>như ng</i>	40	cioè <i>như ng</i> “come prima” + il simbolo (41)
---------	---------------	----	---

II. Associazioni di idee (*huiyi*) (42)

Sono molto rari. La loro caratteristica fondamentale è di prescindere dalla pronuncia degli ideogrammi usati nella composizione del nuovo carattere, e di considerarne soltanto il significato.

Esempi:

“cielo”	<i>giơ i</i> (43)	da <i>thiên</i> (44) “cielo” e <i>thư ơ ng</i> (45) “sopra”
“tardi”	<i>chây</i> (46)	da <i>tri</i> (47) “tardi” e <i>thâm</i> (48) “molto”

III. Radice + fonetica (*xingsheng*) (49)

Costituiscono la categoria più numerosa. Si devono distinguere due casi, a seconda che il carattere sia formato da 1) una radice più fonetica vere e proprie, come in cinese, oppure da 2) due ideogrammi completi, l'uno dei quali funge da radice e l'altro da fonetica.

1) Esempi:

ideogramma	radice	fonetica
“laotiano”, <i>lao</i> (50)	<i>nhớ n</i> , “uomo”	<i>lao</i> “recinto”
“figlia”, <i>gai</i> (51)	<i>nữ</i> “donna”	<i>cai</i> “implorare”
“tempo” <i>lúc</i> (52)	<i>nhật</i> “giorno”	<i>lúc</i> “sei”
“cucina” <i>bếp</i> (53)	<i>hoa</i> “fuoco”	<i>phập</i> “stanco”
“topo” <i>chuột</i> (54)	<i>khuyên</i> “cane”	<i>truật</i> (nome di pianta)
“udire” <i>nghe</i> (55)	<i>nhĩ</i> “orecchio”	<i>nghe</i> “conveniente”
“nuvole” <i>mây</i> (56)	<i>vu</i> “pioggia”	<i>mê</i> “appassionato”
“sazio” <i>no</i> (57)	<i>thực c</i> “cibo”	<i>no</i> “schiavo”
“barba” <i>râu</i> (58)	<i>tiêu</i> “peli”	<i>lâu</i> “frequentemente”
“mangiare” <i>ăn</i> (59)	<i>khâu</i> “bocca”	<i>ăn</i> “pace”

2) Esempi:

“entrare” <i>vào</i> (60)	<i>nhập</i> “entrare”	<i>bao</i> “avvolgere”
“tre” <i>ba</i> (61)	<i>tam</i> “tre”	<i>ba</i> “serpente”
“mille” <i>ngìn</i> (62)	<i>thiên</i> “mille”	<i>ngan</i> “dolce”
“piccolo” <i>be</i> (63)	<i>tiểu</i> “piccolo”	<i>bê</i> “chiudere”
“sopra” <i>trên</i> (64)	<i>thư ơ ng</i> “sopra”	<i>liên</i> “unire”
“sotto” <i>zừ ơ i</i> (65)	<i>hạ</i> “sotto”	<i>dai</i> “cinta”
“grande” <i>to</i> (66)	<i>dai</i> “grande”	<i>tô</i> “fare il raccolto”
“piccolo” <i>nho</i> (67)	<i>tiểu</i> “piccolo”	<i>nhu</i> “delicato”
“poco” <i>ít</i> (68)	<i>tiểu</i> “piccolo”	<i>ât</i> “ricurvo”
“dividere” <i>chia</i> (69)	<i>phân</i> “dividere”	<i>chì</i> “duro”
“re” <i>vua</i> (70)	<i>vư ơ ng</i> “re”	<i>bô</i> “pezzo di stoffa”
“anno” <i>năm</i> (71)	<i>niên</i> “anno”	<i>nam</i> “sud”
“mese” <i>tháng</i> (72)	<i>ngoat</i> “mese”	<i>thương</i> “onorare”

Esiste un'altra possibilità: a fungere da radice o da fonetica non sono caratteri cinesi bensì caratteri *nôm*.

Esempi:

a) il carattere *nôm* funge da fonetica:

“dire” <i>loi</i> (73)	<i>khâu</i> “bocca”	<i>gioi</i> “cielo”
“invitare” <i>mơ i</i> (74)	<i>khâu</i> “bocca”	<i>muoi</i> “dieci”
“sorreggere” <i>bua</i> (75)	<i>thu</i> “mano”	<i>vua</i> “re”
“russare” <i>ngay</i> (76)	<i>khâu</i> “bocca”	<i>ngay</i> “giusto”
“sputare” <i>mư a</i> (77)	<i>khâu</i> “bocca”	<i>mư a</i> “pioggia”
“prostituta” <i>di</i> (78)	<i>nu</i> “donna”	<i>di</i> “andare”

b) il carattere *nôm* funge da radice:

“costoso” <i>dat</i> (79)	<i>ban</i> “vendere”	<i>pha</i> “temere”
---------------------------	----------------------	---------------------

La parte fonetica, in alcuni dei casi elencati qui sopra, può essere semplificata, cioè sostituita da un carattere con un minor numero di tratti oppure da una parte sola del carattere originario.

Esempio:

“andare” *di* (80) “andare”, dove *do* (81) sta per (82), *i*.

IV. Altri

Un certo numero di caratteri ha un'origine poco chiara. Molto probabilmente, derivano da forme corsive o corrotte di caratteri cinesi.

Esempi:

“fare” *lam* (83) da una semplificazione di *wei* (84) “fare”

“essere” *la* (85) da una semplificazione di *luo* (86) “pastoia”⁹.

3. Evoluzione dei caratteri *nôm*

Nei sei secoli di fioritura della scrittura *nôm*, si assiste a una evoluzione dei caratteri. In questo processo evolutivo opera la stessa legge generale che governò lo sviluppo dei caratteri cinesi nel periodo Han, e cioè: i caratteri del tipo “prestito fonetico” (*jiàjie*) tendono a trasformarsi in caratteri del tipo “radice + fonetica” (*xingsheng*), cioè ad acquistare una radice.

Esempi:

	I	II
“avere”, <i>co</i>	37	87
“giocare”, <i>giơ i</i>	88	89
“morire”, <i>chêt</i>	90	91
“arrivare”, <i>dên</i>	38	92

Al contrario che in Cina però, non è detto che i caratteri senza la radice (elencati sotto I) precedano nel tempo quelli elencati sotto II. Più probabilmente, nonostante un certo vantaggio cronologico, sono coevi, e vanno considerati *varianti* di uno stesso ideogramma.

Del resto, i caratteri *nôm* non si sono mai codificati rigidamente, e hanno lasciato sempre un certo margine alle varianti.

Per esempio, “correre” *chây* si può trovare scritto (93) e (94), alzarsi “*zây*” scritto (95) oppure (96) ecc.

Questo ci porta a considerare il problema del grado di difficoltà dei caratteri *nôm*. Si tratta certamente di un grado più elevato di quello della scrittura cinese. Infatti, il sistema di creazione dei caratteri contempla, come abbiamo visto, anche il caso della combinazione di due o più caratteri cinesi integri oppure *nôm* e di conseguenza il numero dei tratti complessivo è mediamente più elevato che per i caratteri cinesi, e proprio nel caso delle parole indigene, di uso più comune.

Esempi:

“tardi”	<i>chây</i> (46)	: 24 tratti
“anno di età”	<i>tuôi</i> (97)	: 20 tratti
“grosso”	<i>to</i> (66)	: 22 tratti
“povero”	<i>ngheo</i> (98)	: 23 tratti
“rosso”	<i>do</i> (99)	: 23 tratti
“bello”	<i>dep</i> (100)	: 20 tratti

In secondo luogo, la variabilità nella forma grafica cui accennavamo prima presuppone una conoscenza molto approfondita della scrittura cinese, la sola che possa far capire come per esempio (93) e (94) siano la stessa parola (la radice *tâu* “correre” più la fonetica *chây*-abbreviata- “sciacallo”).

Una risposta a questa difficoltà è stata anche per i caratteri *nôm* la semplificazione della grafia, cioè la riduzione del numero di tratti necessari per scriverli. Qualche esempio:

“studiare”	<i>hoc</i> (101)
“punteggiare”	<i>diêm</i> (102)
“rettezza”	<i>nghia</i> (103)
“solido”	<i>cô</i> (104)
“uno”	<i>môt</i> (105).

Però, per le caratteristiche della scrittura ideografica vietnamita, questa soluzione è servita ancora meno che in Cina a facilitare l’alfabetizzazione popolare. Probabilmente anche per questo il *nôm* ha ceduto il passo con tanta rapidità all’alfabeto latino ¹⁰.

4. Appendice

Pubblichiamo in questa appendice due esempi di uso moderno del *nôm*.

Il primo esempio è un’occasione celebrativa. Per il ritorno in patria dell’ambasciatore a Parigi Vo Van Sung è stata pubblicata sulla rivista *Doan Kêt* (“Solidarietà”) una breve poesia in *nôm* (traduzione:)

“In dieci anni di attività, molto difficili e faticosi”,
 “ti sei mantenuto giusto e sincero: noi ne siamo non poco commossi”,
 “Sotto la pressione delle nazioni più forti, hai sempre resistito”,
 “e hai tenuti alti i diritti della patria”.
 “Con te, l’ambasciata è stata rispettata; ai compatrioti hai saputo parlare con dolcezza”.
 “Ora in patria ti aspettano. Con affetto sincero ti offro questa poesia”,
 “anche se breve, ma con quanto slancio!”

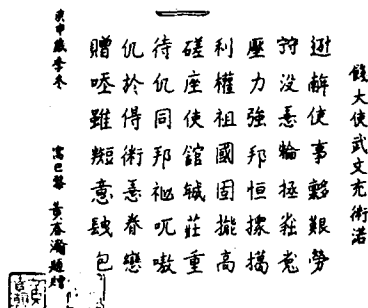
(Scritta a Parigi nell’inverno del 1981 da Hoang Xuân Han)

Tiền Đại sứ Võ Văn Sung về nước

Mười năm sứ sứ làm gian lao
 Giữ một lòng son chẳng chút nao
 Áp lực cường bang, hàng chống gạt
 Lợi quyền Tổ quốc, cố nâng cao
 Xây tòa Sứ-quán nên trang trọng
 Đãi kẻ đồng bang lấy ngọt ngào
 Ké ở Người về, lòng quyền luyến
 Tặng lời tuy vắn, ý dài bao!

Cuối mùa Đông năm Canh Thân
 Tại Paris

● HOÀNG XUÂN-HÀN



L’altro esempio è estetico. Si tratta della didascalia di una stampa popolare, recante i due caratteri *nhon* “altruismo” e *ngai* “rettezza”.

GLOSSARIO

- | | |
|---|--|
| <p>(1) 字儒</p> <p>(2) 字汉</p> <p>(3) 字喃</p> <p>(4) 南</p> <p>(5) 喃</p> <p>(6) 意</p> <p>(7) 意</p> <p>(8) 翦</p> <p>(9) 卵</p> <p>(10) 壮</p> <p>(11) 爱</p> <p>(12) 传昭君</p> <p>(13) 义士传</p> <p>(14) 驱鳄鱼传</p> <p>(15) 六八</p> <p>(16) 金云翅新传</p> <p>(17) 花笺</p> <p>(18) 国语</p> <p>(19) 大南国音字汇 合解大法国音</p> <p>(20) 六书</p> <p>(21) 象形</p> | <p>(22) 指事</p> <p>(23) 转注</p> <p>(24) 假借</p> <p>(25) 空</p> <p>(26) 没</p> <p>(27) 碎</p> <p>(28) 朱</p> <p>(29) 别</p> <p>(30) 半</p> <p>(31) 能</p> <p>(32) 木</p> <p>(33) 耒</p> <p>(34) 特</p> <p>(35) 英</p> <p>(36) 奇</p> <p>(37) 固</p> <p>(38) 典</p> <p>(39) 重</p> <p>(40) 仍人</p> <p>(41) 厶</p> <p>(42) 会意</p> |
|---|--|

(43) 歪
 (44) 天
 (45) 上
 (46) 遲甚
 (47) 辻
 (48) 甚
 (49) 形声
 (50) 倅
 (51) 媽
 (52) 眈
 (53) 炆
 (54) 獠
 (55) 眈
 (56) 逕
 (57) 餽
 (58) 髮
 (59) 咬
 (60) 匄
 (61) 巴
 (62) 疥
 (63) 閉
 (64) 連
 (65) 帶
 (66) 蘇
 (67) 弛

(68) 丕
 (69) 劫
 (70) 希
 (71) 辭
 (72) 胸
 (73) 口歪
 (74) 口辻
 (75) 掃
 (76) 口眈
 (77) 口噓
 (78) 女去多
 (79) 怕半
 (80) 去多
 (81) 多
 (82) 移
 (83) 夕
 (84) 为
 (85) 孛
 (86) 罗
 (87) 固有
 (88) 制
 (89) 三制
 (90) 折
 (91) 折死
 (92) 至典

- (93) 走彳
- (94) 彳走
- (95) 起彳
- (96) 踈彳
- (97) 年歲彳
- (98) 齏彳
- (99) 赤者見彳
- (100) 美葉彳
- (101) 学
- (102) 点
- (103) 义
- (104) 固
- (105) 没
- (106) 金
- (107) 旧
- (108) 父
- (109) 北
- (110) 年
- (111) 老
- (112) 口
- (113) 慙
- (114) 森
- (115) 林
- (116) 对
- (117) 对
- (118) 味

- (119) 命
- (120) 于
- (121) 奔夭
- (122) 五下
- (123) 其老
- (124) 口監
- (125) 口入

文子
犬
差
又
古
艾

* Per la trascrizione delle parole vietnamite si è usato naturalmente il *quốc ngữ*, semplificato per esigenze tipografiche con l'eliminazione di alcuni segni diacritici, e precisamente:

- 1) gli indicatori dei toni;
- 2) l'accento tondo sulla a.

Inoltre la lettera *z* è stata sostituita alla *d* e la lettera *d* alla *d* con il trattino trasversale. Per la trascrizione delle parole cinesi si è usato il *pinyin* per il cinese moderno e il sistema di Karlgren dell'*Analytic Dictionary of Chinese and Sino-japanese* per il cinese medievale, entrambi semplificati con l'eliminazione dei toni e di tutti gli altri segni diacritici.

¹) A. Bausani, *Le letterature del sud-est asiatico*, Milano, 1970, p. 57.

²) Per esempio Nguyễn Phú Phong, *Le Vietnamiens fondamentaux*, Parigi, 1975, pag. 13.

³) M.M. Durand e Nguyễn Trần Huan, *Introduction à la littérature vietnamienne*, Parigi, 1969, p. 23.

⁴) Per esempio Nghiêm Toan, *Việt-nam van-hoc-su trich-yêu* (Sommario di storia della letteratura vietnamita), Saigon, 1949. Le date per Nguyễn Thuyên sono 1225-1257.

⁵) M.M. Durand e Nguyễn Trần Huan, *Introduction...*, cit., p. 57.

⁶) Per esempio Nghiêm Toan, *Việt-nam...*, cit., pt. III, intitolata "chư nôm".

⁷) M.M. Durand e Nguyễn Trần Huan, *Introduction...*, cit., p. 23.

⁸) Questa non è la sede per esporre dettagliatamente tutte le regole fonetiche di trasferimento dei suoni cinesi in vietnamita. Un accenno alle leggi generali che governano il fenomeno aiuterà però a capire la scelta dei caratteri sia in questo caso dei "prestiti fonetici" sia in quello che tratteremo oltre dei caratteri composti da una radice più una fonetica.

I.

Scompare la distinzione del cinese medievale fra le iniziali sorde e sonore, ma con esiti opposti:

1) velari, palatali, labiodentali: sonore → sorde.

Esempi:

cinese medievale <i>kiem</i> (106)	vietnamita <i>kim</i>	"metallo"
cinese medievale <i>giən</i> (107)	vietnamita <i>cu u</i>	"vecchio"
cinese medievale <i>v^Wu</i> (108)	vietnamita <i>phu</i>	"padre"

ecc.

2) dentali, bilabiali: sonore ← sorde.

Esempi:

cinese medievale <i>tien</i> (38)	vietnamita <i>dien</i>	"codice"
cinese medievale <i>pək</i> (109)	vietnamita <i>bàc</i>	"nord"

Inoltre s, z, ts, dz → t.

II.

Non c'è nessuna variazione per le iniziali:

1) nasali.

Esempio:

cinese medievale <i>nien</i> (110)	vietnamita <i>niên</i>	"anno"
------------------------------------	------------------------	--------

2) laterali.

Esempio:

cinese medievale *lau* (111) vietnamita *lao* “vecchio”

3) aspirate.

Esempio:

cinese medievale *kəu* (112) vietnamita *khau* “bocca”
ma p' → ph [f].

III.

Alcuni gruppi consonantici, esistenti nel vietnamita del XVII, cioè bl-, ml-, tl-, si sono modificati nel modo seguente:

bl- → gi-

ml- → nh-

tl- → tr-

IV.

Vi sono i tre casi seguenti:

1) si usa una fonetica in l- per una parola in sh-.

Esempio: “sei” *sau* (113), dove la fonetica è *lau* (111).

Questo si spiega perchè sh- proviene da un antico r-, che come è noto ha lo stesso luogo e modo di articolazione di l.

2) si usa una fonetica in l- anche per una parola in tr-.

Esempio: “cento” *tram* (114), dove la fonetica è *liəm* (115).

Questo si spiega perchè, come abbiamo visto in III, tr- deriva da tl-.

3) si usa una fonetica in d- per z-.

Esempio: “bugiardo” *zôi* (116), dove la fonetica è *tuâi* (117).

Questo accade perchè ancora nel XVII secolo esisteva solo il suono in dentale. (Cfr. I, 2).

9) La classificazione dei caratteri *nôm* di Nguyễn đình Hoa si basa invece sulla pronuncia dei caratteri, distinguendo i seguenti casi:

I, carattere cinese

1) stesso significato, pronuncia diversa.

Esempio: “odore”, *mui* scritto con il carattere *vi* (cinese *wei*) (118), che significa “odore”

2) stessa pronuncia, significato diverso.

3) stesso significato e stessa pronuncia.

Esempio: “destino”, *mang* scritto con il carattere cinese *ming* (pr. sinovietnamita *mang*), “destino” (119).

4) stesso significato, pronuncia simile.

Esempio: “stare”, *σ* scritto con il carattere cinese *yu* (120), “a, in”, pronuncia sinovietnamita *u*.

II, due o più caratteri cinesi → “carattere neocinese”

1) l'uno funge da fonetica, l'altro da radice.

2) entrambi fungono da radice (secondo Nguyễn đình Hoa soltanto i caratteri appartenenti a questo gruppo meritano il nome di *nôm*, “pure demotic characters”).

III, *carattere cinese + carattere nô*m

IV, *carattere cinese + un simbolo*

¹⁰) Oltre al *chữ nô*m, in Viêt-Nam esiste anche un'altra scrittura basata su quella cinese. Si tratta della scrittura della popolazione tay o thô o thai neri, cioè la popolazione stanziata sul medio corso del Fiume Nero. Il sistema di creazione dei caratteri è uguale a quello *nô*m, anche se naturalmente ha dato risultati grafici diversi. Ci limitiamo quindi a dare qualche esempio solo della categoria più tipica, cioè i caratteri formati dalla combinazione di due o più caratteri cinesi in funzione di radice e di fonetica. Bisogna notare che in questo caso la fonetica deriva dalla lettura *sinovietnamita* del carattere, e non più direttamente da quella del cinese medievale.

Esempi:

“cielo”	<i>bân</i> (121)	da <i>bôn</i> “correre” e <i>thiêu</i> “cielo”
“cinque”	<i>ha</i> (122)	da <i>hà</i> “sotto” e <i>ngũ</i> “cinque”
“vecchio”	<i>ke</i> (123)	da <i>ky</i> “questo” e <i>lao</i> “vecchio”
“mangiare”	<i>kin</i> (124)	da <i>kien</i> “sorvegliare” e <i>khâu</i> “bocca”
“entrare”	<i>khâu</i> (125)	da <i>khâu</i> “bocca” e <i>nhập</i> “entrare”

BIBLIOGRAFIA

M.M. Durand e Nguyen Tran Huan, *Introduction à la littérature vietnamienne*, Parigi, 1969.

AA.VV., *Anthologie de la littérature vietnamienne*, Hanoi, 1972.

Nghiêm Toan, *Viêt-nam van-hoc-sù trich-yêu* (Sommario di storia della letteratura vietnamita), Saigon, 1949.

H. Maspero, *Etudes sur la phonétique historique de la langue annamite*, BE-FEO, XII, 1912.

Nguyễn đình Hoa, *Chữ nô*m, *the demotic system of writing in Vietnam*, in “Journal of the American Oriental Society”, 79, 1959.

L.C. Thompson, *A vietnamese grammar*, Seattle, 1965.

Wang Li, *Hanyueyu yanjiu* (Studi sul sinoannamita), Pechino 1980.

Li Leyi, *Guanyu Yuenan de “nan zi”* (Il *chữ nô*m vietnamita), in “Yuwen Xiandaihua”, 4, 1980.

Dictionnaire vietnamien-français, Parigi, 1977.

Nguyễn van Huyền, *Recueil des chants de mariage thô de Lang-son et Cao-bang, précédé d'une introduction à l'étude du chữ - nô*m thô, Hanoi, 1941.

FEDERICO GRESELIN

UN DISCORSO DI LU XUN DEL 1930

Per celebrare degnamente il sessantesimo anniversario del 4 maggio, la rivista specializzata *Meishu*¹ (Belle arti) ha pubblicato due anni fa il resoconto fornito da alcuni artisti d'una conferenza tenuta da Lu Xun il 21 febbraio 1930² all'Università d'Arte Zhonghua di Shanghai. Fra i vari contributi, il più rilevante è senza dubbio la presentazione della ricostruzione del testo della conferenza fatta da Liu Ruli sulla base dei propri appunti³. La lezione tenuta da Lu Xun ai giovani artisti convenuti ebbe un seguito il 9 marzo dello stesso anno. Nonostante che Liu Ruli stesso affermi: "Non essendo molti i saggi in cui il signor Lu Xun tratta espressamente di arte, queste note possono forse colmare alcune lacune"⁴, non si è sviluppato in Cina alcun dibattito sui contenuti della conferenza; se si escludono gli interventi di Lu Hongji e Xu Xingzhi, apparsi però in contemporanea con la pubblicazione delle note di Liu, nessuno è più tornato sull'argomento, né con intenti filologici, né con contributi di carattere critico. In realtà, "i saggi in cui il signor Lu Xun tratta espressamente di arte" sono pochi solo se paragonati alla gran mole della sua produzione più eminentemente letteraria; è tuttavia indubbio che la conferenza del febbraio 1930 assume una rilevanza del tutto particolare, non tanto perché colmi delle lacune, quanto perché ci fornisce una sintesi chiarissima del punto toccato in quel periodo dall'evoluzione del pensiero artistico dello scrittore, alla vigilia del periodo di più diretto impegno nei confronti del movimento artistico rivoluzionario. Lu Xun, com'è noto, fin dall'infanzia era stato sempre attratto dall'arte figurativa, interessandosi, in modo intenso, sia del patrimonio artistico nazionale, che dell'arte occidentale, con particolare riferimento alla grafica e alla pittura⁵. Negli anni successivi al suo trasferimento a Shanghai, avvenuto nel 1927, tale interesse assunse le forme di una vera e propria militanza, vissuta soprattutto nel rapporto con i giovani artisti e con le organizzazioni artistiche rivoluzionarie che in quegli anni si andavano formando. "In non pochi saggi e in lettere inviate ai giovani incisori" - come scrive Wang Qi - "egli espresse parecchie illuminate considerazioni personali su alcuni importanti problemi della creazione in campo artistico"⁶; tut-

tavia, forse proprio per il carattere di militanza assunto dalla sua attività in campo artistico e per la coscienza della necessità della ricerca, lo scrittore non ha lasciato un'opera critica che raccogliesse la *summa* del suo pensiero. Il suo contributo è raccolto in decine di saggi, nel carteggio e, soprattutto nelle presentazioni scritte per le numerose esposizioni e pubblicazioni di grafica da lui curate o caldeggiate. La ricerca sui testi, quindi, si rivela un compito difficile, ed i criteri di interpretazione dei pur numerosi dati disponibili vengono spesso messi in crisi dalla totale mancanza di organicità della loro sistemazione.

Un altro tipo di difficoltà nasce dalla presenza, nell'opera dello scrittore, di elementi contraddittori, legati più alla specificità delle polemiche in cui sono inseriti i suoi interventi che ad una vera e propria mancanza di chiarezza nelle proposte. Per capire l'ineluttabilità di contraddizioni presenti anche nel testo che riportiamo, come quella esistente tra l'attacco assai duro portato contro il futurismo e la costante invocazione di rinnovamento, è necessario tener presente alcune delle più fondamentali peculiarità del mondo artistico cinese dopo l'impatto con l'arte occidentale ⁷. Lo scontro tra il cosiddetto "formalismo" e il realismo, del resto, non è un fatto nuovo nell'opera di Lu Xun. Riferendosi ad alcuni brevi scritti apparsi su *Xin qingnian*, Wang Guanquan scrive: "In questi due saggi egli tratta con particolare enfasi di come studiare l'arte straniera. La critica è rivolta alle tendenze errate del cieco conformismo [al gusto] straniero e dell'opposizione alla nuova arte e alla nuova letteratura" ⁸. La contraddizione, a mio avviso ben più complessa di quanto tende a descriverla lo stesso Wang col richiamo ad una sempre presente "lotta tra le due linee nel campo artistico" ⁹, verrà portata avanti negli anni dallo stesso Lu Xun, per scoppiare con scelte precise - quali appunto si desumono dall'intervento riportato - negli anni di Shanghai. Wang dà di questo fatto un'interpretazione del tutto politica, ma non va sottovalutato, a mio parere, l'aspetto tecnico del problema. È indubbio che, proprio in quegli anni, Lu Xun si fosse accostato all'estetica marxista, e la conferenza di Shanghai si colloca proprio, cronologicamente, nel bel mezzo del suo lavoro di edizione e traduzione delle opere di Lunacharsky e Plekhanov ¹⁰; tuttavia, le scelte di chiusura quasi draconiana ad ogni espressione pittorica fine a se stessa, più che a posizioni ideologiche nette, vanno imputate agli obiettivi che egli indica continuamente come *conditio sine qua non* per la nascita d'un'arte coerentemente nazionale. In questa ottica si inserisce l'orgoglio, ripetutamente affermato, per la paternità cinese della xilografia e l'impegno, ad un certo momento quasi assoluto, nel tentativo di "riempire di vino nuovo la vecchia bottiglia" ¹¹.

Seppure è facile comprendere i motivi, politici e no, ¹² della scelta fatta dallo scrittore nei riguardi della xilografia, non lo è altrettanto, specialmente in una situazione politica e culturale completamente diversa, capire il perché del carattere quasi esclusivo di tale scelta. Un altro interrogativo, che purtroppo non emerge dal testo che riportiamo, riguarda la scelta degli esempi da sottoporre ai

giovani incisori, scelti di volta in volta per doti tecniche (Beardsley), espressive (Masereel, Grosz, Kollwitz) e politiche (Maffert e la stessa Kollwitz); al punto che, vista l'accoglienza avuta dalle opere di questi artisti, come afferma Popper, "on décèle des influences directes ou indirectes de l'art graphique de l'école japonaise et de l'école anglaise du début du siècle et, en particulier, d'un Aubrey Beardsley, et également des expressionnistes allemands, des constructivistes russes ... sur la gravure chinoise des années trente et quarante" ¹³ . In sostanza, può la sola comunanza del mezzo espressivo riunire ingegni talmente disparati nell'universo ideale d'un'intera generazione di artisti? Una prima risposta, almeno per quanto concerne il primo di questi due interrogativi, è contenuta nel testo presentato. Lu Xun è cosciente della necessità di un miglioramento generalizzato del livello tecnico dei pittori cinesi e allo stesso tempo della necessità di raggiungere un vasto pubblico: si tratta dunque di fornire a decine di giovani entusiasti un mezzo espressivo che sappia riunire, nella maggiore misura possibile queste due doti. La xilografia e, successivamente, i *lianhuantuhua* ¹⁴ rispondono in pieno alle esigenze espresse in *Wenyide dazhonghua* (la popolazione della letteratura e dell'arte) che, guarda caso, esce proprio il primo marzo di quello stesso 1930 ¹⁵ . "Di base," - scrive Lu Xun - "la letteratura e l'arte non devono essere cose che solo una minoranza di eletti può apprezzare, ma bensì cose che solo una minoranza di idioti congeniti non possa fare" ¹⁶ ; e più oltre: "... ci deve essere un maggior numero di autori che abbiano considerazione per le masse, per fare con tutte le loro forze opere facili da comprendere, affinché tutti le capiscano e provino piacere nella lettura..." ¹⁷ . L'appello a fare "piccole cose", contenuto nel testo ricostruito da Liu Ruli, va dunque interpretato sotto quest'ottica: il ricupero dell'umiltà professionale non può che giovare sia all'autore che al pubblico. Del resto, la distinzione che Lu Xun fa tra "incisione di riproduzione" e "incisione creativa", messa in luce da Wang Qi, indica la portata tecnica di simili prese di posizione ¹⁸ . Il miglioramento tecnico, di base, più volte auspicato, è visto nella prospettiva di una maggiore aderenza agli ideali di facilità e di diffusione legati alla concezione dell'"arte per la società", in strenua opposizione alle correnti "formalistiche", legate agli interessi, culturali e politici, della grande borghesia e del Guomindang, interessi sinteticamente espressi dalla formula dell'"arte per l'arte". La proposta di un'arte "povera", come può essere la xilografia, non può che essere formulata in opposizione - anche tecnica - ad altre forme artistiche, gradite alla classe dominante, e portare quindi al rifiuto dell'uso ad effetto delle caratteristiche più specifiche di questa arte più ricca, quali il colore ¹⁹ (adoperato *solo* per "sedurre il pubblico"), sul piano formale, e lo "straordinario", sul piano del contenuto.

Dopo queste considerazioni, è auspicabile che venga a cadere buona parte delle perplessità data da una prima valutazione del testo riportato, specialmente in chi, per estrazione culturale e per gusto, ha una concezione dell'avanguardia artistica europea del primo Novecento ben diversa da quella espressa da Lu

Xun. Seppure è ben vero che le indicazioni offerte dallo scrittore nella conferenza sono chiarissime, non si può non tenere in considerazione il carattere strumentale e certamente provocatorio di talune affermazioni (valga per tutte l'ironico riferimento a Balla e al Futurismo). Non va poi trascurato il fatto che, come ripetutamente affermato, il testo non è che la trascrizione - certo fedele ma necessariamente incompleta - operata a distanza di anni da un artista presente alla conferenza, senza che l'autore potesse porvi mano. I dati sulla fedeltà del testo riportato, a mio avviso, ci vengono da:

- a) La terminologia usata, tipica dei saggi di Lu Xun su argomento artistico²⁰.
- b) Il progredire logico *generale* del discorso, con l'esposizione di uno schema caro allo scrittore ²¹ : dati A, B, C e D, segue, *per sintesi*, un contesto generale da cui trarre ogni considerazione pratica.
- c) I contenuti.

Al contrario, l'incompletezza degli appunti presi da Liu Ruli, è dimostrata da:

- a) La brevità del testo: se, come afferma lo stesso Lu Xun nei *Diari*, la conferenza durò mezz'ora, ²² l'esiguità del resoconto di Liu Ruli non può che confermare il carattere frammentario degli appunti.
- b) Alcuni rilevanti "salti" logici all'interno di alcuni punti, anche fondamentali, del discorso: non è chiaro, soprattutto, il riferimento alla pittura degli antichi e perché manchi qualsiasi cenno sui caratteri espressivi tradizionali della corrente realistica, quando invece Lu Xun parla chiaramente di un "ritorno".
- c) La scarsità di esempi e citazioni.

Tutto ciò, dunque, dimostra ampiamente sia l'importanza della pubblicazione del resoconto, sia la necessità di procedere ad una lettura critica del testo riportato da Liu Ruli. Il lettore italiano, in particolare, si troverà di fronte a problemi interpretativi del tutto nuovi, anche in considerazione del fatto che non solo il ruolo di Lu Xun nel movimento artistico rivoluzionario è sempre passato in seconda linea rispetto alla sua restante attività letteraria, e in Italia in modo particolare ²³, ma anche per la manifesta inadeguatezza degli strumenti critici a sua disposizione rispetto ad una realtà artistica così specifica. La polemica tra formalismo e realismo, ad esempio, su cui si basava principalmente la vita artistica in Cina negli anni Venti e nei primi anni Trenta, era assai più pregnante di contenuti politici di quanto avrebbe mai potuto esserlo in Europa; il carattere palesemente provocatorio di alcune affermazioni di Lu Xun, inoltre, oltre che alla crudezza della lotta politica - anche nei riflessi letterari e artistici di questa - è da far risalire anche al fatto che "Shanghai era la base maggiore del formalismo e l'Università d'arte Zhonghua, con un'altra scuola specializzata, era una

fortezza irriducibile di questa corrente”²⁴. In sostanza, l'intervento di Lu Xun fu un vero e proprio attacco portato nel cuore dello schieramento opposto e, con tutta probabilità, si trattava anche di parlare di fronte ad un pubblico non completamente amico²⁵. Da questa e da altre considerazioni, è dunque chiaro come sarebbe assurdo aggrapparsi ad alcune valutazioni “superate” presenti nel testo della conferenza (come il riferimento ad una presunta “incapacità” tecnica degli antichi, che farebbe perlomeno impallidire Gombrich), oppure ad alcune evidenti forzature di giudizio, per sottovalutare l'apporto di Lu Xun. È anche chiaro come sia necessario acquisire nuovi strumenti interpretativi nell'esame di realtà artistiche “diverse”, che mettano in luce, soprattutto, il “perché” del successo di un modello rispetto ad un altro e che non si limitino, come sempre, a raccontare il “come”.

APPENDICE

Discorso del signor Lu Xun del 21 febbraio 1930 all'Università d'Arte Zhonghua di Shanghai.²⁶

(Appunti)

Oggi non c'è un tema di conversazione, parleremo liberamente.

I soggetti della pittura dei tempi antichi erano costituiti per la maggior parte da animali, come cavalli, bufali, cervi eccetera... Il contorno disegnato nei dipinti era assai indefinito, poiché, essendo basso il livello pittorico dell'uomo primitivo, non si aveva la capacità di disegnare con precisione i contorni. Tuttavia, sebbene questa fosse la situazione, c'era molto spirito vitale.

Col graduale progresso della società umana, la pittura antica non soddisfaceva più, e così si cominciò a prestare attenzione al disegno dei contorni. Una volta fissate le linee del contorno, si venne a perdere l'interesse e il senso del movimento, poiché gli uomini e gli oggetti nei templi non si muovevano mai. Se si fissano le immagini con una linea incisa, necessariamente se ne perde lo spirito vitale.

Giunti nel 19° secolo, la pittura distrusse le tecniche tradizionali²⁷. La pittura delle nuove scuole eliminò i contorni, proclamando la liberazione della linea e della forma. Le teorie dei futuristi andarono ancor oltre. Ciò che rappresentano nei dipinti è sempre la registrazione del movimento istantaneo dell'oggetto visto dal pittore. Per esempio, in *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, Ca-

vallo in corsa ²⁸ eccetera, vi sono decine di gambe, poiché cani e cavalli, quando corrono, sembrano non limitarsi ad avere solo quattro gambe. Sebbene questa teoria abbia una qualche ragione, tutto sommato si è giunti ad un'esagerazione. Io ritengo che questo modo di dipingere non sia affatto una liberazione, ma piuttosto disintegrazione ²⁹, poiché in realtà cani, cavalli eccetera hanno solo quattro gambe. Perciò, la tendenza che recentemente ridà vita al realismo è un necessario ritorno.

Sembra che chi non è intellettuale non possa capire il senso dei dipinti delle nuove scuole. Quindi la pittura è diventata un prodotto ad uso esclusivo dei pittori, si è isolata dalle masse: tutto ciò è una jattura per l'arte.

Tutte le nuove scuole in Europa hanno una tendenza comune, che è quella di esaltare lo straordinario, il bizzarro. Che anche i nostri giovani pittori amino dipingere quadri strani ha prodotto grande subbuglio negli ambienti pittorici. [Il gusto per] lo straordinario non è un buon fenomeno. Alcuni dicono che lo straordinario ha abbattuto tutte le vecchie forme tradizionali, il che è rivoluzionario. Va bene, se lo straordinario basta per distruggere le vecchie forme, tuttavia non è davvero sufficiente a costruirne di nuove! Diciamo perciò che la pittura delle nuove correnti riesce a distruggere ma non basta per costruire.

Secondo la mia opinione, il bizzarro va ridotto. Ma ridurlo non è cosa facile, poiché è assai più facile del non straordinario. Gli antichi dicevano: "Dipingere gli spiriti è facile, dipingere gli uomini è difficile". Non avendo gli spiriti una base reale, è facile ingannare la gente. Per ridurre il bizzarro, occorre per prima cosa lavorare molto sulle basi, altrimenti non si otterrà il risultato desiderato. Se vogliamo far "arte per la società", non possiamo lesinare alcuno sforzo.

Il mondo artistico cinese ha prodotto geni per molti anni, ma ora dove sono? In realtà l'arte non deve essere studiata solo dagli uomini di talento. Naturalmente, gli uomini d'alto ingegno hanno più facilità a capire degli uomini comuni, ma devono ugualmente impegnarsi. Non si dipingono buoni quadri, se le basi generali non sono profonde.

Nei dipinti delle nuove correnti spesso si possono scoprire errori. I lavoratori dipinti da alcuni hanno mani e braccia molto rozze. Poiché i lavoratori sono più robusti della gente comune, devono essere un po' più grossi, ma questi pittori non capiscono l'anatomia, fino al punto che, se i corpi non sono corrispondenti a questa, il risultato è che mani e braccia non sono grosse, ma flaccide: e questo è solo un esempio.

Secondo me, i giovani artisti devono prestare attenzione ai tre punti seguenti:

1. Non stupire la gente con il bizzarro;
2. Curare la tecnica di base;
3. Ampliare la propria visuale e la propria mente.

Se un pittore si limita a dipingere nature morte, paesaggi e ritratti, non esplica in pieno le sue possibilità. Gli artisti devono fare attenzione alla situa-

zione sociale, dire alle masse con il pennello i fatti sociali che queste non hanno visto o non hanno notato. In generale, i pittori contemporanei devono dipingere i temi che gli antichi non dipingevano.

Quando gli antichi dipingevano, all'infuori di paesaggi e fiori, limitavano al massimo la rappresentazione di fatti sociali, e ancor meno pretendevano che nei dipinti vi fosse un qualche significato sociale. Se chiedevi il significato di un dipinto, ti schernivano come un idiota. Questo modo di pensare portò gran danno allo sviluppo dell'arte. Dobbiamo tirarci fuori da questo modo d'intendere l'arte.

Quando un pittore di oggi dipinge, non deve limitarsi a paesaggi, fiori ed uccelli, ma deve invece far apparire nel dipinto la situazione della società contemporanea. Ma nella nostra società sono i calendari ³⁰ ad essere bene accolti. Le donne dei calendari sono femmine malaticce. Oltre alla tecnica non eccelsa, è il contenuto dei calendari ad essere particolarmente esecrabile. Non è che in Cina ora non ci siano donne che non siano sane, ma quelle dipinte nei calendari sono così deboli da non reggersi in piedi al minimo colpo di vento! Un simile stato di malattia non è della società, è del pittore. Anche per dipingere donne bisogna curare l'addestramento alla tecnica di base. Altrimenti, non solo non si fa apparire la bellezza delle donne nuove, ma si esalta la bruttezza, ed è a questo che devono particolarmente prestare attenzione i pittori.

Quando gli operai e i contadini guardano un quadro, ne chiedono il significato, gli uomini di lettere invece no; perciò si è andati di male in peggio, fino a creare l'odierno fenomeno di rigetto. Molti pittori francesi del 19° secolo si applicavano solo nel colore, commettendo lo stesso errore dei pittori cinesi che si dedicano solo a dipingere monti, boschi, sorgenti e rocce. Nella pittura contemporanea, il "significato" è una cosa assai importante; con la naturale esclusione dell'arte decorativa; poiché il suo scopo è soltanto di intonarsi allo spirito della gente, non si può non riconoscere che essa è arte pura.

Le esposizioni possono essere assai utili agli artisti, poiché in questa sede possono accrescere i propri interessi artistici e allo stesso tempo allenare la capacità critica di distinguere se le opere sono eccellenti oppure mediocri. Poiché, se si guarda un solo dipinto, non è facile distinguere se è buono o cattivo; facendo paragoni, opere eccellenti e mediocri sono ben visibili.

In Cina ci sono alcuni pittori che, dopo aver studiato all'estero, sono tornati dall'Europa e dall'America oppure dal Giappone, e le cui opere hanno titoli piuttosto astratti come "Speranza", "Pensiero" ... e simili. Non sono pochi in Cina i falsi pittori che ingannano le masse mediante i titoli o che seducono il pubblico con i colori. Se gli altri chiedono il contenuto delle loro opere, li scherniscono dicendo che non capiscono l'arte. Perciò, per le cose che possono essere apprezzate da un minor numero di persone, sarà chiara la giustificazione di un prezzo maggiore. Fino al punto che sono le opere che nemmeno il pittore stesso riesce a spiegare ad essere la [forma d'] arte più alta.

Chiunque riconosce che la pittura è lingua di comunicazione mondiale, e noi dobbiamo riuscire ad usare questa lingua, a trasmettere il nostro pensiero. Il vantaggio dell'incisione sta proprio nella facilità di riproduzione e di diffusione: perciò è utile al movimento artistico. È un peccato che i nostri artisti non vogliono fare queste cosette senza talento, col risultato che le grandi cose non si riesce a farle e le piccole non c'è nessuno che le faccia.

Dobbiamo aggiungere un lavoro di riordino e di riforma alla vecchia arte e poi intraprendere nuove creazioni; è meglio riempire di vino nuovo una bottiglia vecchia, che il contrario. Solo se si procede in questo senso vi sono speranze per il mondo artistico.

Quanto sopra è qualche opinione che ho tratto dalla mia osservazione del mondo artistico negli ultimi anni.

Ho portato oggi un tesoro dell'arte quinquemillennaria della Cina, che invito tutti ad ammirare. (*Parlando, infila una mano nella veste e da un angolo estrae lentamente un rotolo di carta; quando lo svolge, si rivela per un calendario maledato di 10 piedi, che suscita il riso generale. Il signor Lu Xun, tra le risate e gli applausi, conclude il suo discorso*).

¹) Nel No. 4 del 1979. Gli interventi sono i seguenti: Liu Ruli, "Ji Lu Xun xiansheng zai Zhonghua Yidate yici jiangyan" (Note su un discorso del signor Lu Xun all'Università d'arte Zhonghua), alle pp. 6-7; Xu Xingzhi "Huiyi Lu Xun xiansheng zai Zhonghua Yidate yici jiangyan" (Ricordando un discorso del signor Lu Xun ecc.), alle pp. 8-9 e Lu Hongji "Guanyu Lu Xun xiansheng yu xin meishu yundongde yidian shiliao" (Materiali storici su Lu Xun e il movimento di nuova arte), alle pp. 9 e 34.

²) Nel suo diario, Lu Xun dice soltanto di essere stato invitato dagli studenti (cfr. *Lu Xun riji*, Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1977, p. 384), il giorno 18, e che la conferenza durò mezz'ora (*ibid.*, p. 384).

³) "Lu Xun xiansheng zai yijiusanling nian eryue ershiyiri zai Shanghai Zhonghua yishu daxue de jiangyan" (Il discorso del signor Lu Xun all'Università d'arte Zhonghua di Shanghai del 21 febbraio 1930), in *Meishu*, 1979, 4, pp. 4-5 e 13. Il testo, come si specifica nell'introduzione, è quello presentato nel numero doppio 47-48 del maggio 1976 di *Wenjiao ziliao jianbao*, rivista della Scuola Normale di Nanchino. Precedentemente, "i contenuti delle conferenze [del 21 febbraio e del 9 marzo] si potevano trovare solo nelle memorie di Lu Hongji e non nelle opere [di Lu Xun]" (cfr. *ibidem*, p. 4). Per notizie dettagliate sulla Zhonghua Yida, cfr. Mayching Margaret Kao, *China's Response to the West in Art*, Stanford, Stanford University Ph.D., 1972, p. 331.

⁴) Cfr. Liu Ruli, *op. cit.*, p. 7.

⁵) Scrive Wang Qi, nel suo "Lu Xun lun meishu chuanguo wenti", (Lu Xun sul problema della creazione artistica), in *Meishu Yanjiu*, pp. 28-33: "Non solo Lu Xun esaltò con calore il movimento artistico rivoluzionario e si applicò alla presentazione dell'arte progressista straniera e alla sistemazione dei tesori della nostra arte nazionale, ma pure, incessantemente, istruì i giovani artisti sulla creazione [pittorica]" (p. 28). Per il racconto autografo dei rapporti precoci di Lu Xun con il mondo delle arti figurative cfr.: LU XUN, "Achang yu Shanhaijing", nella raccolta *Zhao hua xi shi* (Fiori del mattino colti la sera), in *Lu Xun quanji*, Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1973, vol. II, pp. 352-359.

⁶) Wang Qi, *op. cit.*, p. 28.

⁷) Per notizie più dettagliate sulla situazione del mondo artistico conseguenze all'impatto con l'introduzione in Cina di tecniche e contenuti europei, cfr. Mayching Margaret Kao, *Op. cit.* Io stesso ho tentato una prima analisi dei fenomeni legati alla nascita di una nuova mentalità pittorica in un paese come la Cina (Cfr. Federico Greselin, "Nuovi linguaggi espressivi e nuovi contenuti nell'arte cinese dopo il movimento del 4 maggio", in *Cina* 16, 1980, pp.183-194).

⁸) Cfr. Wang Guanquan, *Lu Xun yu meishu*, Shanghai, Shanghai Renmin meishu chubanshe, 1979, p. 29. I due saggi citati da Zhu sono: "Suiganlu sishiliu", nella raccolta *Re feng* (vento caldo), in *Lu Xun quanji*, Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1973 (d'ora in avanti abbreviato in *Lu Xun quanji*, 1973) Vol. II alle pp. 51-53 e "Suiganlu wushisan", nella stessa raccolta, *Ibidem*, pp. 61-63.

⁹) Cfr. Wang Guanquan, *Op. cit.*, p. 28. A p. 30, Wang scrive: "Agli inizi della sua attività di promotore dell'arte figurativa, l'analisi che Lu Xun faceva del mondo artistico portava i limiti dell'ideologia evoluzionistica... Ma quando, alla fine degli anni Venti (dopo il 1927), l'acuta lotta di classe fece sì che i due campi antagonisti si dividessero chiaramente, l'ideologia di Lu Xun, dall'evoluzionismo, attraverso lo studio del marxismo, era già passata alla teoria della lotta di classe..."

¹⁰) Cfr. Shirley Hsiao-Ling Sun, *Lu Hsün and the Chinese Woodcut Movement*, Stanford, Stanford University Ph. D., 1974, p. 63: "... Lu Hsun advanced to the Marxist art theorist [sic] of soviet theorists, Anatoly Lunarcharsky ... and George Plekhanov ... which he translated assiduously in 1929 and 1930".

¹¹) Cfr. *Appendice*: in seguito, ogni riferimento al testo ricostruito da Liu Ruli e presentato in *Appendice*, sarà soltanto circoscritto da virgolette.

¹²) Scrive Frank Popper: "Si la gravure sur bois est souvent considérée comme une forme d'expression archaïque, elle présente néanmoins à l'époque moderne des origines sur le plan de la création et plus encore sur le plan de la diffusion ... La gravure sur bois est ... souvent un fidèle miroir de la réalité sociale et politique changeante et parfois un commentaire dur et critique de cette réalité" (Cfr. Frank Popper, "La gravure sur bois chinoise moderne", in *50 ans de gravures sur bois chinoises 1930-1980*, Paris-Grenoble, 1981, p. 5).

¹³) Cfr. Frank Popper, *Op. cit.*, p. 5.

¹⁴) Il termine *lianhuantuhua*, successivamente mutato in *lianhuanhua*, è spesso tradotto con "fumetti"; nel contesto delle opere di Lu Xun il termine indica per lo più opere in più immagini, per cui è più appropriata una traduzione letterale, del tipo di "illustrazioni concatenate". "Lu Xun riteneva" - scrive Wang Guanquan - "che il *lianhuantuhua* fosse il prodotto dell'unione tra arte figurativa e letteratura". (Cfr. Wang Guanquan, *Op. cit.*, p. 88). "Io non incoraggio" - scrive Lu Xun - "i giovani allievi d'arte a disprezzare i dipinti ad olio e gli acquarelli di grandi dimensioni, ma spero che pure diano un'occhiata e si applichino al *lianhuantuhua* e all'illustrazione..." (Cfr. *Lu Xun quanji*, 1973, Vol. V, p. 44); il saggio " 'Lianhuantuhua' bianhu" (difesa del *lianhuantuhua*), da cui è tratta la precedente citazione, apparve nel 1932, primo di una serie nutrita, in cui, come scrive Wang Qi, "si vede pienamente l'importanza e l'appoggio che Lu Xun dava al *lianhuantuhua*": Cfr. Wang Qi, "Lu Xun lun banhua, chahua, fengcehua he lianhuantuhuae tedian (Lu Xun sulle caratteristiche dell'incisione, delle illustrazioni, della caricatura e del *lianhuantuhua*), in *Meishu Yanjiu*, 1979, 1, pp. 48-51. La frase citata è a p. 51. Naturalmente, gli autori europei che Lu Xun considerava maestri erano Frans Masereel e Käthe Kollwitz, di cui Lu Xun curò più volte edizioni di riproduzioni di opere.

¹⁵) Cfr. Lu Xun, "Wenyide dazhonghua", nella raccolta *Ji wai ji shiyi* (Aggiunte a *Ji wai ji*), in *Lu Xun quanji*, 1973, Vol. VII, pp. 772-773, pubblicato per la prima volta il primo marzo del 1930 in *Dazhong wenyi*, vol. II, n. 3. (Cfr. *Lu Xun quanji*, 1973, vol. VII, p. 773).

¹⁶) Cfr. *Lu Xun quanji*, 1973, VII, p. 772.

¹⁷) *Ibidem*, p. 773.

¹⁸) Cfr. Wang Qi, "Lu Xun lun banhua chahua fengcehua he lianhuantuhuae tedian" (vedi Nota 14). I testi in cui Lu Xun si occupa di questa distinzione sono molti; il più noto è senza dubbio

“Jindai muke xuanji (yi)xiao yin” (Breve guida alla raccolta di xilografie d’oggi - 1), con quello che è il suo seguito naturale: “Jindai muke xuanji (er) xiao yin” (Breve guida alla raccolta di xilografie d’oggi - 2); entrambi i pezzi fanno parte della già citata raccolta, *Ji wai ji shiyi*, in *Lu Xun quanji*, 1973, Vol. VII, rispettivamente pp. 742-744 e 752-754.

¹⁹) Il dibattito sul colore, con particolare riguardo alla pittura ad olio, ha conosciuto recentemente momenti particolarmente intensi sulle colonne delle riviste specializzate, quali *Meishu yanjiu*, *Meishu* e *Zhongguo meishu*.

²⁰) Cfr. Zhu Guanquan, *op. cit.*, pp. 19 e 20, sull’uso del termine *meishu*.

²¹) È lo stesso schema dialettico riscontrabile, per esempio, in Lu Xun, “Suiganlu wushisan” (vedi nota 8).

²²) Cfr. Nota n. 2.

²³) In Europa, questo aspetto dell’opera di Lu Xun è stato diversamente valutato, ma è indubbio che l’editoria italiana, sempre piuttosto tiepida nei confronti della saggistica d’argomento sinologico, ha raggiunto nei riguardi del movimento artistico rivoluzionario cinese - soprattutto in riferimento ai suoi presupposti teorici e storici - un livello di disinteresse eguagliato solo dalla critica d’arte ufficiale. Di contro, un’ampia informazione sull’argomento è possibile reperire, con la pubblicazione anche di contributi originali, in Germania (cfr. *Holzchnitt im Neuen China*, Berlin, Gesellschaft für Verständigung und Freundschaft mit China, 1976 e *Lu Xun Zeitgenosse*, Berlin, Leibniz-Gesellschaft für kulturellen Austausch, 1979) e in Francia (cfr. nota 12).

²⁴) Cfr. *Xuexi Lu Xunde meishu sixiang* (Studiamo il pensiero artistico di Lu Xun), Beijing, Renmin meishu chubanshe, 1979, p. 5. Il testo considerato, “Nanjing Shifan xueyuan ‘Wenjiao ziliao jianbao’ bianzhe fuji” (nota redazionale della rivista *Wenjiao ziliao jianbao* dell’Istituto magistrale di Nanchino) è il commento originale alla prima pubblicazione del resoconto di Liu Ruli (cfr. nota 3), ristampato in volume con altri saggi.

²⁵) “Il discorso che Lu Xun tenne quel giorno, fu pronunciato in attacco diretto contro la situazione dell’ambiente artistico di Shanghai. Tra le correnti artistiche, Lu Xun appoggiava con tutte le proprie forze quella realistica, e si opponeva alla pittura della nuova corrente il formalismo” (*Ibidem*, p. 5).

Note all’Appendice

²⁶) Cfr. Nota 3. Lu Xun non era assolutamente nuovo ad esperienze del genere: già nel 1912 aveva tenuto a Pechino una serie di conferenze sull’arte (Cfr. *Lu Xun Riji*, Beijing, Renmin Wenxue chubanshe, 1977, p. 5, p. 7 e p. 8).

²⁷) Non è facile capire, da questa breve frase, quale sia stata effettivamente l’influenza della pittura europea dell’Ottocento nell’universo pittorico cinese di questo secolo. Se anche la Kao, nell’opera citata, compie un onesto resoconto di come negli anni Venti sorgessero ovunque in Cina istituti d’arte ed accademie ispirati al patrimonio della grande tradizione realistica occidentale (o, perlomeno, di quella che si credeva tale), forse nemmeno un lavoro puntiglioso come il suo dà l’esatta misura della vera e propria rivoluzione tecnica che si venne ad operare in quegli anni. Ancora oggi, come è in grado di valutare chiunque segua il dibattito artistico in Cina, si discute ampiamente sull’opportunità o meno di rifarsi, nella nuova pittura ad olio, all’uno o all’altro dei grandi maestri francesi, sul tono di colore, sulla linea negli Impressionisti e così via. “In quegli anni” - come si afferma in “Nanjing Shifan xueyuan ‘Wenjiao ziliao jianbao’ bianzhe fuji”, in *Op. cit.*, p. 5 - “il realismo veniva chiamato *xieshizhuyi* e aveva come rappresentante Xu Beihong, che sosteneva la tradizione realistica ottocentesca dell’Europa occidentale”.

²⁸) Mentre è stato facile risalire all’opera di Balla dall’originale del testo riportato da Liu Ruli (*Qunbian xiao gou* = cagnolino con gonna), non sono riuscito ad identificare la seconda opera (*Ben ma*).

²⁹) Gioco di parole intraducibile tra *jiefang* (liberazione) e *jieti* (disintegrazione).

³⁰) Per quanto riguarda il termine *yuefenpaihua*, che traduciamo con "calendario" cfr. BU JI, "Yi, yuefenpaihua he huajia Zheng Mantuo xiansheng" (I: gli *yuefenpaihua* e il pittore Zheng Mantuo), in Meishu, 1979, 4, pp. 10-11.

GUIDO SAMARANI

SITUAZIONE ECONOMICA, CLASSE OPERAIA E
PARTITO COMUNISTA ALLA FINE DEGLI ANNI '20 IN CINA

Questo articolo vuole essere, attraverso questa prima, generale analisi di alcuni problemi e questioni che si posero in Cina al giovane Partito comunista all'indomani dei tragici eventi del 1927, l'inizio di uno studio che tenti di affrontare, sia su temi specifici che su un piano più complessivo, la realtà cinese pre-1949 sotto il profilo economico-sociale con particolare riferimento alle caratteristiche delle organizzazioni di massa delle città (proletariato, innanzitutto, ma anche la borghesia nelle sue varie articolazioni e differenziazioni), in modo da evidenziarne comportamenti e legami politici, sociali, culturali, senza prescindere ma anzi partendo (cosa che a mio parere è sinora sostanzialmente mancata) dalle concrete condizioni economiche in cui esse si trovavano ad operare. Non si tratta, ovviamente, di coltivare pretese impossibili di fornire su temi così complessi e ampi risposte definitive e onnicomprensive, ma solo di cercare, usufruendo dei vari ed interessanti studi settoriali e non apparsi in Occidente a questo proposito, di partire dai processi reali, dai problemi dello sviluppo e delle scelte economiche e sociali, per meglio comprendere gli eventi politici e militari di questi decenni in Cina. Naturalmente, il materiale in lingua cinese rimane la base essenziale per un'analisi di questo tipo, e a questo proposito, al di là di quanto già è disponibile (utilizzato o meno a fondo che sia), va detto che dopo molti anni di silenzio, ricerche e studi, nonché pubblicazioni di dati e statistiche estremamente preziose, stanno diventando sempre più frequenti nella Repubblica Popolare Cinese, e ciò non può che rendere ancora più stimolante e urgente uno studio di questo tipo.

Penso che solo in questo modo si possa realmente cominciare a colmare, almeno parzialmente, le grosse lacune che, nonostante gli indubbi progressi compiuti in questo campo, ancora permangono, sia sul piano della metodologia e del "taglio" delle ricerche che su quello dei contenuti e delle conoscenze. Basti pensare, ad esempio, a quanto ancora rimane da fare per conoscere un po' meglio un partito come il *Guomindang* (Gmd) sul piano dei rapporti con le orga-

nizzazioni operaie e della piccola borghesia (i "sindacati gialli" del dopo 1927, ma anche le forti associazioni di categoria che, in particolare prima del "30 maggio 1925", non si riconoscevano certo nei sindacati influenzati dal Partito comunista cinese (Pcc)); o ancora, di quanto poco si sappia sui riflessi della grande crisi del mondo capitalistico del 1929 su un Paese come la Cina.

È interessante, ad es., vedere come anche in Cina, nei primi anni '30, ci si trovi di fronte, accanto a una massiccia caduta dei livelli di occupazione, a un incremento, pur debole, dei salari reali ¹, fenomeno che ritroviamo, pur con le inevitabili diversità, in molti Paesi occidentali e in particolare in Gran Bretagna dove la forza organizzata delle *Trade Unions*, nonostante le difficoltà degli ultimi anni, era certamente di ben altra consistenza che non nel caso dei sindacati cinesi. Eppure, accanto a ragioni diverse, possiamo trovare altrettanti punti di contatto tra realtà cinese e occidentale per cercare di capire il perchè di tali situazioni parallele: un esame di alcuni dati relativi all'andamento dei prezzi dei prodotti industriali e di quelli agricoli nella città di Shanghai (anni 1925-1945), rivela come, in particolare a partire dagli anni '30, la "forbice" tra queste due voci si allarghi costantemente a causa della caduta dei secondi, con conseguente aumento del salario reale effettivo, sul quale in Cina le spese per il vitto gravavano in modo molto forte ². È la stessa situazione che Maurice Dobb ha evidenziato per quanto riguarda l'Occidente, mettendo in particolare risalto proprio l'esistenza di questa "forbice" per spiegare la relativa tenuta dei salari operai in quegli anni ³.

E' solo un esempio questo dei problemi e degli interrogativi possibili cui ci si troverà indubbiamente di fronte nell'affrontare gli argomenti succitati, iniziando proprio da un periodo cruciale, quello del post-1927, in cui la questione fondamentale della "politica delle alleanze" e in particolar modo dei legami con la classe operaia si porrà, per il Pcc, in termini estremamente pressanti, all'interno di un quadro economico-sociale in cui, accanto all'impiego di forme e modi tradizionali di sfruttamento della manodopera e di controllo della protesta popolare, si vanno delineando scelte e misure più sofisticate, "moderne" di conquista del consenso sociale e di risposta ai problemi più urgenti.

Un'ultima osservazione prima di affrontare il tema centrale dell'articolo: si è preferito, per varie ragioni, limitare l'analisi alle sole "zone bianche", quelle controllate cioè dal Gmd, escludendo quindi la pur interessante realtà che in questi anni andava emergendo all'interno delle basi sovietiche. Il motivo principale di questa esclusione va ricercato nella sostanziale unanimità con cui i maggiori studiosi del movimento operaio cinese, occidentali e non, hanno descritto il proletariato delle "basi rosse": una classe operaia cioè composta essenzialmente da artigiani e lavoratori agricoli ⁴, anche se con un elevato grado di sindacalizzazione ⁵. Se si guarda ad esempio alla composizione per attività degli 821 delegati presenti al II Congresso dei Soviet del 1934, si nota come gli operai rappresentino solo l'1% circa del totale (8 delegati), mentre di notevole consi-

stenza appaiono i contadini (303 delegati), gli artigiani (244 delegati), i lavoratori agricoli (122 delegati), e così via ⁶ .

La situazione in cui la classe operaia cinese viene a trovarsi nei mesi successivi al dilagare della repressione anche nelle zone controllate dal governo di Wuhan, è estremamente grave sotto ogni punto di vista. Il peso politico acquisito attraverso le piccole e grandi lotte degli anni precedenti, il sistema di alleanze sociali che, in occasioni storiche come lo sciopero Canton-Hongkong o in movimenti di ampiezza nazionale come quello del "30 maggio" ⁷ , si era venuto intessendo, la struttura organizzativa che si era andata consolidando col tempo e che aveva retto a tante, dure prove (tanto che Su Zhaozheng poteva parlare al IV Congresso nazionale del lavoro, nel maggio 1927, di quasi 3 milioni di lavoratori organizzati ⁸), sembrano rimessi in discussione *in toto*, quasi cancellati. Certo, la realtà appare a un esame un po' più attento non uniforme, composita, segnata da livelli di crisi non eguali; e tuttavia, se si guarda al dato politico dominante, non ci sono dubbi che la classe operaia in quanto forza organizzata è in piena dissoluzione. Le cifre a questo proposito non sempre sono precise, ma danno comunque un'idea della situazione: secondo la Wales, che cita Lo Chao-lung nel suo rapporto al III *plenum* del Sindacato generale nazionale di Cina (*Zhonghua quanguo zonggonghui*), tenutosi a Shanghai nell'ottobre del 1928, "In the period from January to August, 1928, according to our statistics more than 100,000 workers and peasants have been slaughtered, of whom 27,699 were executed by formal processes of the Kuomintang [*Guomindang*] Government. At present 17,200 are in prison." ⁹ Altri dati, che si riferiscono al 1927, sono forniti da Deng Zhongxia nel suo rapporto alla Conferenza panpacifico del lavoro dell'agosto 1929: gli operai sindacalizzati uccisi nel solo 1927 sono circa 40 mila, e di questi, 27 mila sono stati uccisi in scontri armati e i restanti "giustiziati" ¹⁰ . Ancora, cifre molto vicine a quelle della Wales sono fornite da He Ganzhi ¹¹ , mentre altre fonti cinesi parlano, per il triennio 1928-1930, di più di 700 mila morti tra le fila rivoluzionarie ¹² .

Al di là delle statistiche, comunque, il segno negativo della situazione è inequivocabile. Nonostante questa debolezza manifesta della classe operaia, tuttavia, la saldatura tra le varie componenti protagoniste della svolta reazionaria del 1927 appare, in questi primi mesi, tutt'altro che compiuta. Già in agosto, Jiang Jieshi (Chiang Kai-shek) si ritira dalle responsabilità di governo dietro pressioni provenienti da varie parti; la motivazione appare essere quella di favorire la riconciliazione con il governo di Wuhan, ma se si guarda alla estrema brevità di questa scomparsa dalla scena politica e alle forti richieste che stanno alla base del suo ritorno nel gennaio 1928, non è certo impossibile ipotizzare una scelta politica assai oculata nel comportamento di Jiang. Il nuovo governo, nato in settembre e composto da elementi dei governi di Nanchino e Wuhan, avrà infatti vita molto breve e travagliata, sciogliendosi agli inizi del 1928 per le estreme dif-

ficoltà incontrate, tra l'altro, nel finanziamento di uno dei grandi obiettivi del periodo: la continuazione e il completamento della Spedizione del nord. Anche sul piano sindacale, dove pure le condizioni appaiono favorevoli dato il vuoto lasciato dai durissimi colpi ricevuti dai sindacati rivoluzionari, i risultati di questi mesi appaiono poco confortanti: i Comitati di riorganizzazione (*gaizu weiyuanhui*) sostenuti dal Gmd trovano non pochi problemi nel fornire alle nuove organizzazioni un certo qual consenso. Solo più avanti, anche in corrispondenza di fattori positivi nell'andamento economico, prenderanno corpo ipotesi riformiste legate a veri e propri "sindacati" gialli", e imperniate sul mantenimento della collaborazione tra padroni e operai.

È in questa situazione che si avvia nel Partito comunista cinese un processo di critica e autocritica rispetto alla linea seguita negli anni precedenti e alla sua applicazione. Si tratta, come è noto, di una svolta strategica non peculiarmente cinese ma che investirà nei mesi successivi l'intero movimento comunista internazionale e che tuttavia proprio qui, più che altrove, conoscerà notevoli difficoltà ed insuccessi nel legarsi alle caratteristiche specifiche della lotta rivoluzionaria. In questo senso, l'analisi che il nuovo gruppo dirigente del Pcc, che ha sostituito Chen Duxiu alla guida del partito con la Conferenza del 7 agosto, compie circa il significato della sconfitta subita e le prospettive future, appare ancora sostanzialmente legata a una visione urbana dello scontro di classe. Già nella *Circolare a tutti i membri del Partito*, indirizzata il 7 agosto dalla Conferenza straordinaria del Comitato Centrale (Cc), accanto a questa impostazione risulta in diversi passaggi una dura critica alla politica operaia (definita "opportunistica") del precedente Cc: "Tuttavia gli organi dirigenti del partito hanno seguito ben altra strada [rispetto alle indicazioni del Comintern], che si riduceva alla fin fine nel ridurre, mitigare la lotta di classe e le iniziative rivoluzionarie degli operai, senza che il Comitato centrale stimolasse e sviluppasse movimenti di sciopero, e si opponesse alle decisioni dei dirigenti del *Guomindang* di imporre restrittivi sistemi di arbitrato, per lasciare infine al Governo il potere di decidere." Più specificamente, nei confronti delle critiche rivolte in passato a certe forme di lotta operaia, la *Circolare* denunciava questo atteggiamento senza mezzi termini: "Bastava che il sindacato arrestasse qualche padrone o proprietario che [subito] la borghesia gridasse agli 'eccessi'; e non solo gli intellettuali piccolo-borghesi le facevano coro, ma anche il Cc del partito teneva mano a questa situazione. Esistono documenti del Cc in cui si parla decisamente di 'eccessi' e del perchè fossero da considerarsi negativi; il Cc, spiegandone le ragioni agli operai, affermava che non si dovevano occupare le fabbriche, perchè in questo modo si arrivava alla loro chiusura deliberata da parte padronale. E che non si dovevano bloccare i negozi, perchè i proprietari ne avrebbero approfittato per aumentare i prezzi, nè che si doveva arrestare gente di propria iniziativa, [...]" Un rilievo particolarmente critico, infine, era riservato all'atteggiamento del partito nello Hubei e in particolare a Wuhan, cosa che suonava

probabilmente come un richiamo al ruolo avuto da dirigenti come Li Lisan (responsabile in quegli anni della sezione Lavoro del Cc e Vicepresidente del Sindacato generale nazionale) e Xiang Zhongfa (Presidente del Sindacato provinciale dello Hubei): "Il Comitato esecutivo centrale (CEC) del *Guomindang* aveva ordinato agli operai di mantenere la disciplina rivoluzionaria, chiedendo ai sindacati di rispettarla pena l'adozione di misure da parte governativa, [...] Il nostro Cc non ha minimamente protestato contro tutto ciò; il Sindacato generale dello Hubei ha accettato questo ordine e il Cc ha tacitamente acconsentito. Il Cc ha parlato ogni volta di 'eccessi', 'infantilismo' nei confronti dell'indipendenza manifestata dalla classe operaia, non facendo minimamente attenzione a ciò che diceva e che di fatto si risolveva in affermazioni controrivoluzionarie, da grande borghesia"¹³.

Al di là della crudezza dell'analisi e della durezza dei giudizi, comunque, a una lettura dei vari documenti del centro e degli organi periferici del partito (quantomeno di quelli disponibili) emerge in più punti una situazione preoccupante ma anche differenziata da zona a zona, assieme a un dibattito molto travagliato tra centro e realtà periferiche. Uno spaccato delle preoccupazioni esistenti risulta chiaramente dal *Rapporto politico* del centro del 15 settembre 1927: "Since the government ordered to dissolve the existing labor unions, the capitalist have initiated a large-scale dismissal of workers. In fact, due to the problem of paper notes, wages are increasingly reduced. Several textile factories in Wuchang have extended work hours, and some workers of the Peking-Hankow and Canton-Hankow Railways have been paid no wages for nine or ten months."¹⁴; ciò, mentre nelle provincie e nelle maggiori città il partito è costretto a misurarsi con difficoltà anche inaspettate. Particolarmente grave deve essere la situazione nello Henan se il Comitato provinciale rileva in suo rapporto dei primi di settembre: "Since the February 7th Incident [del 1923] the Peking-Hankow Railway, it may be said, has not waged any struggle. Up to this day no wages have been paid for ten months. Because the labor unions could not pay them, the workers wanted to smash the signs of the labor unions. The party still can direct the labor unions to stage the 'pay-wage' struggle. Though the railway worker comrades have long joined the party, they, except a vey few, never understand what the party is. They assume that the Communist Party is rich and that if the Communist Party wants them a revolution the party should naturally get money and invite them"¹⁵. Abbastanza comune appare comunque l'enfasi posta sull'indispensabilità di superare rapidamente quella che il Comitato provinciale dello Shandong definirà come la paura degli operai ad agire "due to the previous opportunistic influence"¹⁶, e di ristabilire una forte componente proletaria nella direzione delle lotte operaie. ("Students comrades in the labor unions committees of all grades should be reduced to a minimum", indicheranno i comunisti dello Anhui¹⁷). Non mancano poi, ovviamente, divergenze e diversità di interpretazione e di comportamento tra centro e periferia sul tema del-

la politica operaia, tanto che il primo dovrà richiamare il Comitato provinciale dello Anhui a una maggiore elasticità nel reclutamento e osserverà nella sua lettera del 19 settembre: “Your plan to introduce more worker and peasant elements to join the party is correct but on the other hand to restrict it to these who have ‘clear understanding of the doctrine’ is incorrect. If the workers and peasants have only class consciousness and are active elements, we should introduce them to join the party. After their joining we can do the work of ‘clear understanding the doctrine’ ”¹⁸ .

Una particolare attenzione, come già ricordato, va infine riservata ai problemi e alle questioni inerenti il comportamento del partito e del sindacato a Wuhan e nelle provincie vicine nel periodo di collaborazione con il cosiddetto Gmd di sinistra. Le aspre critiche mosse dalla *Circolare* all’atteggiamento del Cc e del Sindacato generale dello Hubei trovano alcuni interessanti riscontri nel *Rapporto* presentato dal Segretario del Comitato provinciale dello Hubei a una riunione nazionale del partito. I pochi, scarni dati che ne emergono sono comunque sufficienti a evidenziare il crollo del Pcc sul piano organizzativo in una zona peraltro a forti tradizioni operaie: i comunisti nell’intera provincia, calcolabili in circa 14 mila nel giugno 1927, in agosto si sono ridotti a non più di 2 mila. “There are now - sostiene la relazione - only 1,269 men left [inizi di settembre]. Of these are still some unreliaables.”¹⁹ .

Attraverso questi documenti si può quindi avere un’idea, pur generale, delle condizioni e dei modi con cui la classe operaia e la sua avanguardia, il Pcc, affrontano la nuova fase apertasi dopo i fatti di aprile e luglio 1927. Si tratta, a mio parere, di un periodo che presenta più le caratteristiche di momento di transizione che di svolta vera e propria. La stessa struttura dirigente del Pcc si presenta con connotati di provvisorietà, con al vertice un Ufficio politico di 12 membri (7 effettivi e 5 supplenti) che ha il compito di guidare il partito sino al Congresso successivo; e inevitabilmente ancora indeterminata risulta la stessa linea politica, anche se nella *Circolare* e nelle risoluzioni adottate dalla Conferenza del 7 agosto emergono scelte e tendenze già sufficientemente chiare, che si possono riassumere in 4 punti²⁰ :

1) Su un piano generale, la questione centrale all’interno del movimento sindacale viene individuata nel “conflitto tra sindacati veri e falsi”, anticipazione di quella scelta che porterà verso la fine del 1927 a negare qualsiasi possibilità di utilizzazione di organizzazioni di massa in qualche modo legate al Gmd.

2) Obiettivi: il principale è la lotta economica, “purchè guidata verso i giusti obiettivi”.

3) Sul piano organizzativo: acquisire un maggiore controllo del partito in campo operaio, con lo scioglimento delle sezioni sindacali esistenti all’interno dei Comitati di partito ai vari livelli e la loro sostituzione con Commissioni sindacali che dirigano *direttamente* l’attività dei comunisti tra i lavoratori.

4) Preparazione degli operai alla lotta armata nelle strade.

Gli ultimi anni '20 vedono, in Cina, una situazione di parziale ripresa economica, favorita da un certo clima di fiduciosa attesa che tocca i settori capitalistici e finanziari all'indomani della fine della "guerra civile". Con la metà del 1928, periodo in cui le truppe di Jiang Jieshi conquistano Pechino, questi auspici sembrano consolidarsi e accentuarsi, incoraggiati da un quadro politico che, una volta raggiunto l'importante obiettivo della riunificazione della gran parte del Paese, sembra avere le basi sufficienti per garantire condizioni favorevoli all'iniziativa economica. La tendenza dominante del periodo appare tuttavia un'altra, ossia la forte crescita della presenza del capitale internazionale sul piano degli investimenti. Non si tratta naturalmente di un processo nuovo in sé (basta pensare al predominio straniero già consolidato in settori-chiave come quelli dell'industria di base, minerario, dei trasporti, alla massiccia presenza delle Potenze in regioni quali la Manciuria o città come Shanghai o altri porti-trattato), ma in questa fase è il cuore stesso dell'industria nazionale (il tessile e in particolare la lavorazione del cotone) a essere severamente minacciato, con un forte incremento della presenza di macchinari stranieri nel settore rispetto al totale generale ²¹.

Questa tendenza alla crescita degli investimenti occidentali e giapponesi appare particolarmente marcata proprio nel periodo 1927-1931/1932, tanto che il loro valore totale per l'anno 1931 risulta, secondo le stime del Remer, pari a 3 miliardi e 243 milioni di dollari Usa (1902 = 768 milioni e 1914 = 1 miliardo e 610 milioni) ²² cifre indubbiamente significative anche se, come sottolinea il Feuerwerker, inferiori alla situazione di altri Paesi sotto-sviluppati quanto al rapporto investimenti/popolazione. Se si determina infatti in 500 milioni ca. la popolazione cinese per l'anno 1931, si può tracciare la seguente tabella comparativa:

INVESTIMENTI STRANIERI PRO-CAPITE RELATIVI
AD ALCUNI PAESI SOTTO-SVILUPPATI
(in dollari Usa)

Cina	(anno 1931)	3,75
India	(anno 1938)	20,00
America Latina	(anno 1938)	86,00
Africa (esclusa L'Unione sudafricana)	(anno 1938)	23,00

Fonte: A. Feuerwerker, *op. cit.*, p. 63.

Altre stime, sempre fornite dal Remer, si soffermano invece sulla ripartizione degli investimenti per Paese, confermando sostanzialmente le tendenze emerse dopo la I Guerra mondiale (forte espansione nipponica, stabilità britannica, crollo tedesco).

Se si passa però ad analizzare i problemi inerenti il salario e le condizioni di vita dei lavoratori e delle loro famiglie, i dati a disposizione diventano più sostanziosi e attendibili. Un quadro sufficientemente esauriente della situazione è ricavabile da alcuni studi per il 1927 di fonte governativa relativi alla città di Shanghai e da statistiche frutto di inchieste del Sindacato generale della stessa città prima della sua dissoluzione.

**BILANCIO MENSILE DI UNA FAMIGLIA OPERAIA DI SHANGHAI:
NUCLEO FAMILIARE DI N. 1 PERSONE (MASCHIO).**

Voci di spesa	Spesa in <i>yuan</i>	% sul totale
Vitto	5,50	51,4
Abbigliamento	1,70	15,9
Riscaldamento	0,28	2,6
Fitto	2,00	18,7
Varie	1,22	11,4
Totale	10,70	100,0

**BILANCIO MENSILE DI UNA FAMIGLIA OPERAIA DI SHANGHAI:
NUCLEO FAMILIARE DI N. 2 PERSONE (MARITO E MOGLIE)**

Voci di spesa	Spesa in <i>yuan</i>	% sul totale
Vitto	10,50	53,8
Abbigliamento	3,00	15,4
Riscaldamento	1,86	9,5
Fitto	3,00	15,4
Varie	1,14	5,9
Totale	19,50	100,0

**BILANCIO MENSILE DI UNA FAMIGLIA OPERAIA DI SHANGHAI:
NUCLEO FAMILIARE DI N. 3 PERSONE (MARITO, MOGLIE E FIGLIO)**

Voci di spesa	Spesa in <i>yuan</i>	% sul totale
Vitto	12,00	50,4
Abbigliamento	4,20	17,6
Riscaldamento	1,96	8,2
Fitto	4,00	16,9
Varie	1,64	6,9
Totale	23,80	100,0

Fonte: *Jiu Zhongguo*, p. 128.

Queste tabelle indicano dunque che la spesa mensile di una famiglia-tipo (anche se in realtà un nucleo familiare medio cinese era composto da 4-5 persone) per il 1927 ammontava a 23,80 *yuan* (secondo un'inchiesta per l'anno 1931 del *Guomindang* relativa a 30 città, una famiglia operaia di 5 persone spendeva mensilmente in media 27,20 *yuan*²⁶). Ma anche prendendo come base la cifra di 23,80 *yuan* mensili relativi a Shanghai, la gravità e precarietà del livello di vita operaio emerge chiaramente da un confronto con il livello medio mensile delle remunerazioni salariali degli operai di Shanghai (va tenuto presente che il periodo preso in esame, la seconda metà del 1928, è da considerarsi ottimale dal punto di vista del livello salariale nella città).

SALARIO MEDIO MENSILE DEGLI OPERAI DI SHANGHAI
RELATIVO AL II SEMESTRE DEL 1928 (in *yuan*)

Settore	Salario maschile	Salario femminile
Filatura seta	----	15,60
Filatura cotone	15,50	14,43
Tessitura seta	24,88	18,15
Tessitura cotone	22,05	11,64
Maglieria	17,87	13,65
Tessitura lana	14,31	7,53
Produzione carta	21,55	8,81
Fabbricazione candele	17,64	8,93
Produzione fiammiferi	19,30	4,80
Conciatura	18,29	13,12
Smaltatura	17,49	7,98
Candeggio e tintura tessuti	20,78	----
Meccanica	30,34	----
Produzione motori elettrici	21,13	19,76
Costruzioni navali	32,13	----
Mulini	16,95	----
Oleifici	15,42	----
Trattamento delle uova	21,11	13,95
Manifattura tabacco	22,62	14,07
Addetti all'acquedotto	25,24	----
Centrali elettriche	25,45	----
Settore tipografico	40,20	29,05

Fonte: *Shanghai tebieshi gongzi zhishu zhi shibian* (Una classificazione sperimentale degli indici salariali nella municipalità di Shanghai), 1929, cit. in *Jiu Zhongguo*, p. 127.

cupero del consolidamento organizzativo a medio termine l'obiettivo principale del Pcc tra la fine del 1927 e la prima metà dell'anno successivo. A partire soprattutto dalla riunione allargata dell'Ufficio politico del novembre 1927, infatti, l'individuazione di una "marea montante rivoluzionaria" nell'attuale fase di lotta in Cina assume un ruolo centrale, accompagnandosi a una polemica più serrata all'interno del partito contro le "tendenze contadine" e le "idee non corrette nella questione della direzione proletaria". Questa politica "insurrezionalista" (o "putschista") ispirata da Qu Qiubai non lascia di fatto a un proletariato già intrinsecamente debole spazio alcuno per qualsiasi tentativo di riorganizzazione e di superamento della crisi che sta vivendo. Ogni tentativo di ricomposizione delle forze viene infatti "bruciato" dai vari tentativi insurrezionali che si susseguono in questi mesi, e i riflessi sul piano organizzativo di tale strategia sono inequivocabili, e lo saranno altrettanto, pur con le dovute differenze, anche quando si affermerà nel partito la cosiddetta "linea Li Lisan". L'ultimo Congresso nazionale del lavoro si tiene infatti clandestinamente nel 1929 e anticipa di soli 2 anni la dissoluzione del Sindacato generale nazionale. Dei 70 mila lavoratori organizzati dichiarati al Congresso, più della metà è situata nelle "zone rosse" ³¹. La cifra di 30-35 mila aderenti ai sindacati nelle "zone bianche" è sostanzialmente confermata da Hu Hua, che parla di punte di massima concentrazione a Shanghai (2.000 circa), Wuhan (1.000), Tianjin (500) ³². Dati estremamente inquietanti presenta anche la consistenza della componente operaia tra gli iscritti del Pcc. Prendendo come base i 40 mila iscritti dichiarati al VI Congresso nazionale del settembre 1928 ³³, la percentuale di lavoratori dell'industria appare assai bassa: 2 mila ca. secondo lo Harrison, cifra che il Guillermaz conferma sostanzialmente indicando che al III *plenum* del Cc del Pcc del settembre 1930 questi non supererebbero le 2 mila unità ³⁴. Più alte le stime del Comintern: 134 mila iscritti nel 1929 di cui 5 mila operai, mentre Pavel Mif parla di 65 mila comunisti nel 1930 ³⁵.

Comune comunque, al di là delle differenziazioni statistiche, il giudizio sulla forte caduta della composizione proletaria del partito: in percentuale, la caduta sarebbe quantificabile, secondo il Comintern, dal 65% del 1927 al 19% dell'anno dopo. Secondo quanto afferma lo Harrison, i membri del Pcc che nel 1926 potevano qualificarsi di provenienza proletaria rappresentavano il 66% del totale (con il 22% di intellettuali e un 5% di contadini); la cifra sarebbe però caduta, secondo lo stesso autore, agli inizi del 1930 all'8%, di cui solo un 2% rappresentativo realmente di operai industriali ³⁶.

Contemporaneamente, lo stesso andamento e le caratteristiche delle lotte con cui la classe operaia cerca di porre un argine a questa situazione confermano ulteriormente le difficoltà che il Pcc incontra nella applicazione della propria strategia, stretto tra la constatazione del crescente impoverimento delle masse lavoratrici e il segno negativo di una politica che doveva confrontarsi con nemici certamente più agguerriti di quanto l'ottimismo sulla "marea montante

rivoluzionaria” potesse fare intravedere. Un esempio parziale ma significativo di ciò ci viene dato da uno studio compiuto sugli scioperi a Shanghai per l’anno 1928, del quale si possono sottolineare alcuni punti fondamentali ³⁷.

1) Il numero degli scioperi è di 146 con più di 233 mila partecipanti, pari a un rapporto partecipanti/sciopero di 1.595, decisamente basso dunque.

2) Nella seconda metà dell’anno, le motivazioni di sciopero hanno quasi esclusivamente carattere rivendicativo (aumenti salariali, migliore trattamento, etc.): 92% del totale.

3) Si registra una forte percentuale di lotte spontanee (49%), contro il 37% dirette dai “sindacati rossi” e il 12% da quelli “gialli”.

4) La parte più consistente degli scioperi si situa nel settore del commercio e dell’artigianato: dei 196 settori di attività coinvolti, infatti, quasi la metà appartiene a quelli non industriali.

5) La percentuale di successi è di poco superiore al 20%, contro ca. il 60% di esiti negativi o comunque non positivi.

Ma al di là del pur importante significato delle statistiche, è il tipo di analisi, di giudizio sul periodo che viene dato, è la riflessione che si viene svolgendo all’interno del Pcc e della classe operaia, che aiutano a capire i grossi problemi cui ci si trova via via di fronte. Un documento a mio parere esemplificativo su questo piano è la *Risoluzione sulla situazione politica nello Henan e la strategia del partito* approvata al Congresso provinciale dello Henan nel febbraio 1928. Le tesi che ne emergono, sfrondate dai riferimenti alla situazione specifica della provincia, illustrano a mio parere sufficientemente il pensiero e la posizione comuniste del periodo: “A) In the worker movement we should first rectify several important mistakes of the past: a) We belittled the worker movement assuming that the reactionary forces are very dreadful and that the worker’s revolutionary spirit was very low that it was difficult for them to arise. What about the reality? We never had a determination or a specific plan to do the work. Even if we had a plan we could not execute it resolutely. b) [...] At present, the entire party head-quarters [a causa dell’atteggiamento suddetto] has no idea about the actual living conditions of the workers [...] c) [...] d) Comrades working in the worker movement were timorous, conciliatory and idle, and are profoundly poisoned by the evils of opportunism”. Quale dunque il modo per uscire da questa situazione, con quale programma e obiettivi di lotta? Continua la *Risoluzione*: “The correct line of the labor movement is to agitate the worker masses according to the worker’s demands, to lead resolutely to start economic struggle; by way of struggle it is to organize the labor union of the working class to broaden their political training and armed organizations; [...] This is the only correct line of our party’s labor movement [...]”. Il programma delineato dal Congresso (un “manifesto di mobilitazione”) si articolava su alcuni punti essenziali: 1) giornata lavorativa di 8 ore; 2) aumenti salariali; 3) dinamica salariale legata all’indice dei prezzi al fine di mantenere un salario minimo familiare; 4) salario mini-

La presa d'atto della fine in Cina di una fase ascendente della rivoluzione assieme alla negazione dell'avvento di una fase di riflusso rivoluzionario, portarono i due Congressi succitati a una considerazione comune: l'attuale situazione si situava "tra due ondate rivoluzionarie" e pertanto il compito immediato che i comunisti cinesi si trovavano di fronte non assumeva un contenuto insurrezionale ma consisteva nella *preparazione* della nuova ondata e nella conquista delle masse. Le *Tesi sul movimento rivoluzionario nei paesi coloniali e semicoloniali* redatte e presentate da Kuusinen e approvate il 1° settembre 1928 rilevavano infatti come "Nelle circostanze esistenti, che si caratterizzano in primo luogo per l'assenza di una spinta rivoluzionaria fra le larghe masse del popolo cinese, compito fondamentale del partito è la lotta per la conquista delle masse ... In pari tempo, il partito deve spiegare alle masse l'impossibilità di un radicale miglioramento della loro condizione, l'impossibilità di rovesciare il dominio imperialista e di assolvere ai compiti della rivoluzione nelle campagne se il potere del Kuomintang e dei militaristi non sarà distrutto, e non sarà instaurato un regime sovietico". Ogni conflitto, "non importa quanto insignificante", doveva essere utilizzato per acutizzare e approfondire lo scontro di classe, mentre un'enfasi particolare si riscontrava, nel lavoro tra gli operai, sulla necessità di un "[...] miglioramento della composizione sociale del partito" e "[...] sulla fondazione di cellule nelle industrie più importanti, nelle maggiori fabbriche e nei maggiori stabilimenti di costruzioni ferroviarie"⁴³.

Sono questi, sostanzialmente, i temi che ritroviamo anche nelle risoluzioni del Congresso del Pcc: conquista di un consenso di massa, la duplice azione comunista nelle organizzazioni sindacali rivoluzionarie e in quelle che comunque dimostrino ("anche se sono reazionarie") di godere di una certa adesione, la particolare attenzione da riservare alla organizzazione nelle grandi fabbriche e nei settori dell'industria pesante, la lotta contro ogni forma di coercizione negli scioperi e in altri tipi di azione⁴⁴. Più interessante può invece risultare il bilancio che il partito trae dalle esperienze dell'ultimo anno: si tratta di valutazioni politiche molto importanti sia sul piano della riflessione interna che per la comprensione degli sviluppi successivi nel rapporto tra il partito e la realtà esterna. Il giudizio si sofferma in particolare su due questioni: 1) il valore da attribuire alle insurrezioni di Nanchang, del "Raccolto d'autunno" e di Canton; 2) la collocazione della sessione straordinaria del Cc del 7 agosto e della riunione allargata dell'Ufficio politico del novembre del 1927 all'interno della nuova situazione determinatasi con la sconfitta delle forze rivoluzionarie.

1) La valutazione complessiva su questo punto è positiva nel suo insieme. Non si tratta affatto di azioni avventuriste (e questo vale soprattutto per la Comune di Canton), anche se vanno rilevati errori compiuti dal partito: l'assenza di un vero programma nel caso della sollevazione di Nanchang, un certo meccanicismo nell'applicazione concreta della politica insurrezionale nel secondo caso, una diffusa impreparazione del partito e delle masse a Canton.

2) Su questo punto si coglie una continua insistenza nel cercare di situare entrambi gli eventi all'interno del processo di bolscevizzazione del partito. La riunione del 7 agosto, in particolare, viene vista come l'inizio di questo processo, nonostante abbia “[...] continuato a pronunciare valutazioni erranee nei confronti della sinistra del KMT, [...]”. Il giudizio storico rimane comunque positivo per entrambi: la riunione di novembre, rileva tuttavia la risoluzione, pur continuando la bolscevizzazione del partito “[...] erroneamente ha scelto l'espressione: 'rivoluzione permanente'. Questo ammetteva la possibilità di una interpretazione secondo la quale la rivoluzione sarebbe in continua ascesa, e perciò conduceva ad una tattica sbagliata”⁴⁵.

Passi avanti nel ripensamento critico pur parziale di questi avvenimenti non toccavano, del resto, il solo Pcc. Proprio verso la fine del 1928, in occasione del primo anniversario della Comune di Canton, Lominadze, che con Heinz Neumann aveva lavorato alla preparazione dell'insurrezione, ammise che c'erano stati errori di sopravvalutazione delle forze rivoluzionarie⁴⁶. I giudizi molto simili sulle cause del fallimento espressi dal Pcc e dal Comintern (errori dei comunisti cinesi ma anche tradimento riformista, sostegno imperialista alla borghesia, passività del proletariato, difficoltà della situazione oggettiva) non potevano risultare comunque sufficienti a produrre quell'analisi spietata ma indispensabile per affrontare i nuovi problemi che il movimento rivoluzionario si trovava di fronte in Cina.

Con il VI Congresso nazionale si apre comunque, per il Pcc, una nuova fase: la struttura organizzativa del partito e la composizione degli organi dirigenti ne risultano ad esempio fortemente modificati (e altri mutamenti seguiranno nei mesi successivi). Il nuovo Comitato centrale risulta articolato in 12 sezioni ed è diretto al vertice, in qualità di Segretario generale, da Xiang Zhongfa, mentre Qu Qiubai viene inviato a Mosca in qualità di rappresentante del partito presso il Comintern. A capo delle sezioni principali troviamo alcuni dei maggiori protagonisti delle lotte degli ultimi anni. Liu Shaoqi alla sezione Lavoro, Li Lisan alla Propaganda, Zhou Enlai all'Organizzazione (sarà poi sostituito da Lo Weihan (Lo Mai)), Hu Wenjiang a capo della sezione Militare (responsabilità che sarà successivamente assunta da Zhou Enlai), Peng Pai a quella Agraria, sostituito poi nel 1929, alla sua morte, da Lo Jiyuan⁴⁷. Preparare le condizioni per la nuova ondata rivoluzionaria non lontana, dunque, è il compito centrale che il Pcc, rinnovato organizzativamente e, pur in modo relativo, sul piano della strategia politica, si appresta ad affrontare. Ma in quali modi? E con quale valutazione della situazione economico-sociale sopra descritta? E ancora: quali problemi può porre la politica del Gmd e del governo? Si tratta di una pura e semplice politica repressiva o si è invece di fronte a comportamenti più articolati, complessi? È quanto si cercherà di discutere in questa parte finale dell'articolo.

Già fin dai primi mesi dopo i due Congressi, l'analisi dei comunisti cinesi sembra decisamente concentrarsi su quello che viene considerato il pericolo

svoltasi a Nanchino il mese successivo, sono solo alcune delle iniziative più importanti di questa nuova fase. Il programma che Song espone in queste occasioni, se da una parte non può non soddisfare gli ambienti economici, dall'altra suscita profonde resistenze soprattutto negli ambienti militari. Limitazione delle spese militari, razionalizzazione dell'economia nazionale (con l'istituzione di una banca e zecca centrali), abolizione del *lijin*, sono tra i punti più rilevanti del programma di Song. Ma la battaglia si sposta presto all'interno dello stesso partito, segnando, nel periodo tra il V *plenum* del CEC di agosto e il III Congresso nazionale del marzo 1929, forse la fase più favorevole alle tesi del Ministro delle Finanze, con la bocciatura di una proposta tendente a sopprimere le Camere di commercio e quindi a indebolire fortemente i settori che lo sostenevano ⁵⁶. Ma già un anno dopo, nel giugno del 1930, i settori ostili a Song registrano un importante successo, ottenendo la riorganizzazione delle Camere di commercio in nuovi organismi in cui gli ambienti economici cittadini ostili all'ala "militarista" risultano in minoranza ⁵⁷. Ma ancor prima, sottolinea sempre l'autore, si può parlare a ragione di sintomi inequivocabili di una inversione di tendenza nell'atteggiamento verso la borghesia di Shanghai, tanto che già al III Congresso nazionale del 1929 "[...] the dominant leadership of the Kuomintang was anti-capitalist in its policies. T.V. Soong's views remained in the minority" ⁵⁸. E in effetti, se si guarda ad es. al *Manifesto* del Congresso, risalta in più punti una critica serrata al "capitalismo" e al "socialismo individualistico": "He [Sun Yat-sen] deemed that it is by implementing nationalism with democracy and people's livelihood, that it will prevent nationalism from changing to imperialism; that it is only by implementing nationalism with people's livelihood and democracy that nationalism will not change to capitalism and individualist socialism" ⁵⁹.

Accanto all'iniziativa in campo economico (pur all'interno di tendenze diverse tra di loro) si affermano in questi anni anche tentativi concreti di modernizzazione dell'apparato produttivo e delle tecniche di organizzazione del lavoro. I modelli sono naturalmente i Paesi capitalistici più avanzati, ove lo sfruttamento della manodopera sta assumendo caratteristiche sempre più scientifiche. Uno degli esempi più significativi in questo campo a livello di industria nazionale, è l'arsenale del Jiangnan, uno dei primi grandi prodotti dell'iniziativa del capitale cinese nel secolo scorso. I temi sui quali si misurerà questo tipo di "gestione scientifica" sono indicativi delle nuove tendenze che vanno emergendo: organizzazione più razionale ed efficiente del settore amministrativo, istituzione dei cosiddetti "controllori", con il compito di attuare una stretta sorveglianza sul lavoro degli operai e per i quali era prevista, come incentivo, l'assegnazione di una parte delle ammende loro comminate; sostituzione del controllo meccanico a quello manuale all'entrata della fabbrica; mutamenti più "razionali" nella gestione del reclutamento della manodopera giovanile, con l'istituzione dei cosiddetti "corsi di formazione per apprendisti", che dal 1928 sostituiscono nel-

l'arsenale il vecchio "sistema di apprendistato". Si trattava, in realtà, di coprire con una facciata più "moderna" (riorganizzazione dei "corsi professionali", trattamento salariale un po' migliore che negli anni precedenti) una situazione che rimaneva sostanzialmente immutata: eccessiva lunghezza del periodo di apprendistato (dai 3,5 ai 4 anni), obbligo di restare almeno 3 anni nell'arsenale a lavorare dopo l'ottenimento del "diploma", stretta selezione agli esami, al superamento dei quali era subordinato ad es. il pagamento del salario previsto per chi frequentava i corsi ⁶⁰.

Un breve cenno merita, in conclusione, l'iniziativa legislativa e giuridica del governo di Nanchino in questi anni sul piano dei problemi sindacali e del lavoro. Si tratta indubbiamente di un periodo assai denso su questo fronte, che prende l'avvio proprio all'indomani della felice conclusione della Spedizione del nord. Già il 9 giugno 1928, infatti, il governo promulga il *Decreto sulla regolamentazione delle controversie tra datori di lavoro e lavoratori*, dal quale erano comunque esclusi i servizi pubblici per il cui personale era interdetta qualsiasi forma di sciopero. La Wagner, nel suo *Labor Legislation in China*, ha così descritto la funzione e la struttura delle Commissioni di arbitrato competenti (e il cui giudizio era inappellabile) in questo campo: "Arbitration boards are to be composed of five members. The designated government authority [ossia l'autorità a livello di *xian* (distretto) o *shi* (municipalità) o lo stesso potere provinciale], the Kuomintang, and the local law court, are each to be represented by one member. The remaining two members are to be appointed from employers and workers non directly involved in the dispute, chosen from panels registered with the Ministry of Industries". Un mese dopo, in luglio, il Gmd approva quelle *Regole per l'organizzazione dei sindacati* che saranno alla base, nell'ottobre del 1929, della nuova *Legge sui sindacati*, che si caratterizzerà per i contenuti fortemente restrittivi rispetto a quella approvata nel 1924 dal governo di Canton. L'ultimo atto di grande rilievo del decennio in questo settore è la promulgazione, alla fine del 1929, della *Legge sulle imprese* (che entrerà però in vigore solo il 1° ottobre del 1931), che si articolava in diversi punti affrontando alcuni dei temi più scottanti e gravi della condizione nelle fabbriche cinesi. La legge prevedeva tra l'altro: proibizione dell'impiego di ragazzi sotto i 14 anni; divieto dell'impiego di ragazzi e donne nei lavori pericolosi e di notte; disposizioni inerenti le festività e le ferie; misure per la tutela della sicurezza e della salute in fabbrica; etc., ma in realtà, al di là delle buone intenzioni, è opinione comune degli studiosi che queste disposizioni siano rimaste sostanzialmente lettera morta (solo nel 1933, ad esempio, venne istituito quell'Ufficio centrale di ispezione per le fabbriche che avrebbe dovuto in teoria garantire la fedele e completa applicazione delle disposizioni di legge). Del resto, anche là dove fu applicato pur parzialmente, gli stessi contenuti mostrarono apertamente tutta la loro inadeguatezza. Il fatto stesso, ad es., che la legge classificasse come "fabbrica" (e quindi ponesse sotto la propria tutela) quello stabilimento industriale "using machines

driven by motor power and regularly employing thirty or more workers”, illustra a sufficienza le ampie carenze contenute nel testo e spiega dunque come, secondo il Ministero dell’Industria, nel 1930 solo 2.787 fabbriche e 786.716 lavoratori fossero interessati da questa legge ⁶¹ .

Il quadro che si è cercato di fornire in queste pagine è, come già sottolineato all’inizio, inevitabilmente parziale e relativamente approfondito rispetto all’ampiezza delle tematiche e dei problemi che un simile studio pone di fronte. Non si può dunque che considerarle come un punto di partenza, una base (peraltro ancora decisamente insufficiente) da cui muovere per cercare di conoscere meglio e di più l’economia e la società cinesi di quegli anni su un piano generale come nei singoli aspetti specifici sui quali può essere interessante soffermarsi e condurre la ricerca.

¹) *Jiu Zhongguo de zibenzhuyi shengchan guanxi* (I rapporti di produzione capitalistici nella vecchia Cina), a cura del Gruppo per la compilazione de “I rapporti di produzione capitalistici nella vecchia Cina”, Beijing, Renmin chubanshe, 1977, p. 347 (d’ora innanzi cit. come *Jiu Zhongguo*).

²) *Ibid.*, p. 279.

³) Maurice Dobb, *Problemi di storia del capitalismo*, (trad. it. di A. Mazzone), Roma, Editori Riuniti, 1969, pp. 378-379.

⁴) Cfr. Conrad Brandt, Benjamin Schwartz, John K. Fairbank, *Storia documentaria del comunismo cinese*, (trad. it. di F. Piccioli e N. Agazzi), Milano, Edizioni Schwarz, 1963. p. 258 (d’ora innanzi cit. come BRANDT); Jacques Guillermaz, *Storia del Partito comunista cinese (1921-1949)*, (tr. it. di Bruno Crimi), Milano, Feltrinelli, 1973 (2ª ed.), p. 238; Nym Wales, *The Chinese Labor Movement*, Freeport, New York, Books for Librarians Press, 1970, pp. 76-77.

⁵) *Collected Works of Liu Shao-ch’i. Before 1944*, vol. I, Hong Kong, Union Research Institute, 1969, pp. 3-4.

⁶) Wales, *op. cit.*, p. 77. Sull’economia e i problemi del lavoro nelle “basi rosse” cfr. anche Wang Liqi, Li Bingjun, “Dierci guonei geming zhanzheng shiqi zhongyang geming genjudi de laodong jingsail” (La competizione sul lavoro nella base rivoluzionaria centrale all’epoca della Seconda guerra civile rivoluzionaria), in *Jingji yanjiu* (Ricerche economiche), 4, 1979, pp. 39-44.

⁷) Su questi eventi e più in generale sul periodo 1924-1927, cfr. Guido Samarani, *Movimento operaio e rivoluzione nazionale in Cina nel periodo della Prima guerra civile rivoluzionaria (1924-27)*, Venezia, 1978, tesi di laurea (inedita).

⁸) Wales, *op. cit.*, p. 63.

⁹) *Ibid.*, p. 72.

¹⁰) Guillermaz, *op. cit.*, pp. 255-256.

¹¹) He Ganzhi, (a cura di) *Zhongguo xiandai geming shi* (Storia contemporanea della rivoluzione in Cina), Beijing, Gaodeng jiaoyu chubanshe, 1956 (2ª ed.), p. 120.

¹²) *Zhongguo xiandai shi* (Storia contemporanea della Cina), Beijing, Renmin jiaoyu chubanshe, 1960 (2ª ed.), p. 33.

¹³) *Zhongguo xiandai shi ziliao huibian (1919-1945)* (Raccolta di materiali sulla storia contemporanea della Cina 1919-1945), Xianggang, Wenhua ziliao gongyingshe, 1976, pp. 191-223. Le citazioni sono alle pp. 201, 202, 202-203. Per la traduzione non integrale della *Circolare*, cfr. BRANDT, pp. 113-134. Alla Conferenza parteciparono solo 22 delegati circa per l’intero partito (*ibid.*, p. 107).

¹⁴) *Documents of the Chinese Communist Party 1927-1930*, edited & translated by Hyobom Pak, Hong Kong, Union Research Institute, 1971, p. 76 (d'ora innanzi cit. come CCP).

¹⁵) *Ibid.*, pp. 253-254.

¹⁶) *Ibid.*, p. 305.

¹⁷) *Ibid.*, p. 227.

¹⁸) *Ibid.*, p. 235.

¹⁹) *Ibid.*, p. 213 e 696, nota 3.

²⁰) BRANDT, pp. 137-138. Cfr. anche CCP, in particolare, per il punto 2, p. 197 e per il punto 3 pp. 226-228.

²¹) *Zhongguo xiandai shi*, cit., p. 33. I telai stranieri in Cina passano ad es., tra il 1925 e il 1931, dal 42% al 52% del totale.

²²) C.F. Remer, *Foreign Investment in China*, New York, 1933, p. 76, cit. in Albert Feuerwerker, *The Chinese Economy 1912-1949*, (Michigan Papers in Chinese Studies No. 1), Ann Arbor, The University of Michigan, Center for Chinese Studies, 1968, p. 63.

²³) *Zhongguo xiandai shi*, cit., p. 33.

²⁴) I dati sono tratti da He Ganzhi, *op. cit.*, p. 120.

²⁵) *Jiu Zhongguo*, p. 353.

²⁶) *Ibid.*, p. 128.

²⁷) *Ibid.*, p. 128.

²⁸) *Ibid.*, p. 129.

²⁹) *Ibid.*, pp. 129-130.

³⁰) *Ibid.*, p. 134.

³¹) Wales, *op. cit.*, p. 164.

³²) Hu Hua, (a cura di) *Zhongguo geming shi jiangyi* (Lezioni sulla storia della rivoluzione cinese), Beijing, Zhongguo renmin daxue chubanshe, 1963, p. 245.

³³) *Ibid.*, p. 224.

³⁴) J. P. Harrison, "The Li Li-san Line and the Ccp in 1930", in *China Quarterly*, 14, 1962, pp. 182-183 (1ª parte); Guillermez, *op. cit.*, p. 229.

³⁵) Jane Degras, (a cura di) *Storia dell'Internazionale comunista attraverso i documenti ufficiali*, tomo terzo (1929-1943), (trad. it. di A. Comba), (Biblioteca di Storia Contemporanea), Milano, Feltrinelli, 1975, p. 15; Harrison, *art. cit.*, pp. 182-183.

³⁶) Degras, *op. cit.*, p. 15; Harrison, *art. cit.*, p. 179.

³⁷) Cfr. He Ganzhi, *op. cit.*, p. 121.

³⁸) CCP, pp. 386-391.

³⁹) *Ibid.*, pp. 427-430. Le citazioni sono alle pp. 427, 428.

⁴⁰) *Ibid.*, p. 429.

⁴¹) Jane Degras, (a cura di) *Storia dell'Internazionale comunista attraverso i documenti*, tomo secondo (1923-1928), (trad. it. di V. Grisoli), (Biblioteca di Storia Contemporanea), Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 475-76 (Il tomo secondo sarà d'ora innanzi cit. come D2 e il terzo come D3).

⁴²) *Mao Tse-tung. Opere scelte*, vol. I, Pechino, Casa Editrice in Lingue Estere, 1969, p. 125.

⁴³) D2, pp. 579-580.

⁴⁴) *Zhongguo xiandai shi ziliao huibian (1919-1945)*, cit., pp. 224-246. Per la trad. it. della *Risoluzione politica* del Congresso, cfr. BRANDT, pp. 145-180.

⁴⁵) BRANDT, pp. 156-160. Le citazioni sono alle pp. 157, 158.

⁴⁶) D2, pp. 448-449.

⁴⁷) Harrison, *art. cit.*, pp. 182-183. Specificamente sul ruolo di Li Lisan in questi anni, oltre all'intero articolo dello Harrison ("The Li Li-san Line and the Ccp in 1930", in *China Quarterly*, 14, 1962, pp. 178-194 e 15, 1962, pp. 140-159) cfr. anche Dian Yuan, "Lisan luxian shiqi de yige wenti. Shilun Mao Zedong tongzhi dui Lisan luxian de renshi he dizhi" (Una questione circa il periodo della linea Li Lisan. Valutazioni sull'individuazione e l'opposizione del compagno Mao Zedong alla li-

nea Li Lisan), in *Lishi yanjiu* (Ricerche storiche), 10, 1979, pp. 13-18.

⁴⁸) D3, pp. 19-20.

⁴⁹) *Ibid.*, p. 21. Sulla funzione dei "sindacati gialli" in rapporto ai tentativi "riformisti" del padronato alla manifattura di tabacco Nanyang, cfr. Alain Roux, "Le poids du passé dans le mouvement ouvrier chinois entre 1920 et 1937: Le cas du syndicat de la Nan Yang", in *Occasional Papers*, (a cura della European Association of Chinese Studies), 1, 1978, pp. 31-55.

⁵⁰) J.E. Rue, *Mao Tse-tung in Opposition, 1927-1935*, Stanford, Stanford University Press, 1966, p. 137.

⁵¹) Wales, *op. cit.*, pp. 69-70.

⁵²) Milton J.T. Shieh, (ed. by) *The Kuomintang: Selected Historical Documents 1894-1969*, St. John's University Press, 1970, pp. 137-138.

⁵³) Parks M. Coble Jr., "The Kuomintang Regime and the Shanghai Capitalists 1927-1929", in *China Quarterly*, 77, 1979, pp. 1-24. Per un'altra valutazione sulla politica economica di Nanchino, cfr. anche Lloyd E. Eastman, *The Abortive Revolution. China under Nationalist Rule, 1927-1937*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1974, in particolare il cap. 5.

⁵⁴) *Jiu Zhongguo*, pp. 57-66; Parks, *art. cit.*, p. 12.

⁵⁵) Parks, *art. cit.*, pp. 2-3, nota 9. Per dati generali sulle entrate fiscali di Nanchino, cfr. Feuerwerker, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁶) Parks, *art. cit.*, pp. 16-18.

⁵⁷) *Ibid.*, p. 23.

⁵⁸) *Ibid.*, p. 24.

⁵⁹) Shieh, *op. cit.*, pp. 139-147. La citazione è a p. 140.

⁶⁰) *Jiangnan zaochuanchang shi 1865-1949* (Storia dell'arsenale del Jiangnan 1865-1949), a cura del Gruppo per la compilazione della "Storia dell'arsenale del Jiangnan", Shanghai renmin chubanshe, 1975, pp. 108-115.

⁶¹) Wales, *op. cit.*, pp. 136-143. Le citazioni sono alle pp. 141, 153.

GIOVANNI STARY

LE INTERIEZIONI E LE COSTRUZIONI ONOMATOPEICHE
IN MANCESE.

Un elemento tipico della lingua mancese letteraria è l'uso frequente delle interiezioni onomatopeiche; nonostante la loro presenza sia numericamente molto rilevante, non esiste fino ad oggi uno studio specifico - come ad esempio è stato fatto per il cinese classico ¹ e moderno ² e, più recentemente, per il mongolo ³. L'argomento, di per sé abbastanza complesso, è addirittura omesso nelle grammatiche di AMIOT ⁴, HOFFMANN ⁵, VON MÖLLENDORFF ⁶ e in quella più recente di HAENISCH ⁷.

Un primo cenno molto conciso si trova nella grammatica di GABELENTZ:

Les particules qui marquent l'approbation, l'admiration, le douleur, la frayeur, l'indignation, l'étonnement etc., sont: [...]

Leur usage est assez limité et souvent elles sont remplacées par les finales *kai* ou *ni*. ⁸

Una definizione più esatta - ma pur sempre limitata - viene data qualche anno dopo da KAULEN:

1. Interiectiones, quae animi affectus exprimunt, sunt: [...].
2. Interiectionum, quae sonum imitantur, lingua Mandshurica uberrima est. Pleraque sunt duarum vocum in similem sonum exeuntium, quibus *seme* vocabulum additur, ut denotentur tanquam inanes... ⁹.

KAULEN quindi è il primo ad introdurre una duplice distinzione delle interiezioni e ad accennare al loro uso in connessione con il *vocabulum* "seme".

La prima analisi più approfondita viene esposta nella grammatica di ADAM:

Le mandchou possède environ quatre cents onomatopées interjectives formant une sorte de langage imitatif dont l'emploi est considéré comme une des beautés du style relevé ¹⁰.

Egli distingue:

- 1) .. des onomatopées qui s'adressent exclusivement à l'oreille, comme les signes hiéroglyphiques primitifs s'adressaient exclusivement à l'oeil.

- 2) A cette première classe d'onomatopées, s'en ajoute une seconde dans laquelle le bruit articulé représente des actions ou des idées naturellement silencieuses ¹¹.

Sulla struttura delle interiezioni ADAM aggiunge:

Les onomatopées interjectives sont ou monosyllabiques ou bisyllabiques. [...] La plupart des onomatopées se terminent par une des consonnes *k, ng, p, r, s* ¹².

La breve distinzione di KAULEN viene riproposta nella grammatica di ORLOV:

Meždometija [...] označajut nedoskazannye mysli i čuvstva naši, a takže podražanja zvukam i dviženiju predmetov v prostranstve ¹³.

ORLOV inoltre è tra i primi a sottolineare l'esistenza dei verbi onomatopeici, derivanti dalle interiezioni (*obrazovavšichsja iz zvukopodražitel'nych*). ¹⁴

Una nuova distinzione tra interiezioni esclamative (*vosklicatel'nye*) e onomatopeiche (*zvukopodražatel'nye*) viene proposta anche nella grammatica di ZACHAROV ¹⁵; essa verrà sostituita poco dopo da quella - ampiamente esemplificata - di DE HARLEZ:

[Les onomatopées] se divisent en quatre classes:

- a) Les premières reproduisent des bruit et des cris.
- b) Les secondes représentent des manières d'agir ou d'être. Ces deux classes se composent de termes sans signification.
- c),d) Les troisièmes et quatrièmes sont composées de termes de la même nature mais accompagnés du verbe *sembi*, dire. Elles se distinguent en ce que les unes, formées avec les gérondifs *seme*, ont une valeur adverbiale, tandis que les autres prennent les formes personnelles et constituent une proposition ¹⁶.

[.....]

In realtà si possono distinguere complessivamente tre tipi di interiezione:

- 1) interiezione semplice
- 2) interiezione onomatopeica
- 3) interiezione "simbolica"

L'interiezione semplice non si differenzia sostanzialmente da quella di altre lingue; essa può aprire o chiudere un periodo, esprimere dolore, dubbio o incertezza ed è monosillabica.

L'interiezione onomatopeica può essere monosillabica o bisillabica e può essere raddoppiata mediante la ripetizione dell'interiezione stessa o l'unione ad una sillaba di struttura fonetica simile:

dar, dar dar, dardan, dordon dardan (il battere dei denti);

seb, seb sab, sebe saba (il cadere delle gocce).

Essa si può costruire con *seme*, "gerundio" ¹⁷ del verbo *sembi* (dire, cioè "riprodurre il suono di...", "fare il verso di..."):

dar seme *śurgembi*: tremare “facendo brrr” = tremare *per il freddo*.

dar seme *gelembi*: aver paura “facendo brrr” = *tremare* per la paura.

La semplice costruzione “*onomatopea + seme*” ha assunto, nel corso dell’evoluzione della lingua, una funzione avverbiale o aggettivale:

sor sar seme *nimaraha*: la neve cadde *fitta*.

sor sar seme *nimanggi*: la neve *fitta*.

Non sempre l’origine dell’onomatopea è chiara: in questo caso, per esempio, *sor sar seme* e collegabile a *sor* (rumore prodotto da tante cavallette) che, combinandosi con altri elementi, ha reso possibile l’evoluzione semantica: *sor sembi* (produrre il rumore di tante cavallette > essere numerosi [come le cavallette] > brulicare) > *sor sir seme* (numeroso) > *sor sar seme* (fitto).

Unita alle forme del verbo *sembi*¹⁸, l’interiezione dà origine a un nuovo verbo, la cui struttura può ulteriormente modificarsi:

dar dar (il battere dei denti) > *dar dar sembi* (tremare).

seb (il cadere delle gocce) > *seb sembi* (gocciolare) > *SEBERŚEMBI* (gocciolare).

gulur (il balbettare) > *gulur sembi* (balbettare) > *GULURJEMBI* (balbettare).

Più comune e diffusa è questa evoluzione nel caso dei versi degli animali:

gûwar gûwar (verso della rana) > *gûwar sembi* (gracidare) > *GŪWARIMBI* (gracidare).

gûwang gûwang (verso del cane) > *gûwang gûwang sembi* (abbaiare) > *GŪWAMBI* (abbaiare).

Tale sviluppo può giungere fino alla formazione di sostantivi onomatopeici:

koko (verso del gallo) > *koko sembi* > *koksimbi* (cantare [del gallo]) > *KOKSIN* (il canto del gallo).

mung mung / mung mang (il suono del muggito e del bramito) > *mung mung seme* > *murambi* (muggire, bramire) > *MURAN* (battuta di caccia al cervo nel periodo della fregola) > *MURAKŪ* (fischietto da richiamo per il cervo).

L’interiezione “*simbolica*” trae origine dall’impressione che un oggetto o un’azione fa sull’osservatore, o dalle sensazioni che essa può suscitare, e consiste in artificiosi giochi fonici. Sintatticamente e grammaticalmente si costruisce come le interiezioni onomatopeiche ed ha sempre una funzione avverbiale o aggettivale:

gilti gilti / gilta gilta: brillante, raggianti (cfr. *giltarśambi* - brillare intensamente, *giltarilambi* - brillare, *giltari* - brillante, *giltahûn* - pulito).

geri geri: lampeggiando improvvisamente (del fulmine, delle lucciole). Cfr. *gerilambi* - lampeggiare all’improvviso, apparire all’improvviso.

Lo stesso gioco fonico si incontra in alcune forme sostantivizzate o verbalizzate, la cui origine etimologica non è più ricostruibile:

gersi fersi: l’alba.

kala fata: essere molto occupati con qc., essere preoccupati per qc.
porpon parpan: (annegare) nelle lacrime.

Il numero complessivo di queste onomatopée e dei giochi fonici, come si può notare dal successivo elenco, è molto superiore al numero presupposto da ADAM: essi erano usati frequentemente nei componimenti poetici del '700, di cui la versione mancese dell'"Ode di Mukden" (*Mukden-i fujurun*) dell'imperatore Ch'ien-lung (r. 1736-1796) è l'esempio più noto ¹⁹.

¹) Hung-Cheh Sung: *Lautnachahmung in der alten chinesischen Literatur*, in *Studia Asiae, Festschrift für Johannes Schubert*, I, Suppl. "Buddhist Yearly 1968", Halle (Saale), pp. 251-262.

²) Cfr. Wang Liao-I, *Han-yü yü-fa kang-yao*, Shanghai 1957, p. 166 ss.

³) M. Chaltod, *Mongol chelnij zarim gavtach ugijn avia selgež zochicach tuchaj*, in *Olon ulsyn mongolč erdemtnij III-ich chural, II bot'*, Ulaanbaatar 1977, pp. 208-215; dello stesso autore: *Mongol chelnij üjl ügijn jazguur ündes gech avia duuriach avia*, in *Olon ulsyn mongolč erdemtnij II-ich chural, II bot'*, Ulaanbaatar 1973, pp. 194-199.

⁴) J. Amiot, *Grammaire tartare-mantchou*, Paris 1787.

⁵) G. Hoffmann, *Grammatica mancese compendiata dall'opera cinese Zing-wen-ki-mung*, Firenze 1883. Per una traduzione inglese dell'opera cinese cfr. A. Wylie, *Translation of the Ts'ing Wan K'e Mung, a Chinese Grammar of the Manchu Tartar Language*, Shanghai 1855.

⁶) P.G. Von Möllendorff, *A Manchu Grammar with Analysed Texts*. Shanghai 1892.

⁷) E. Haenisch, *Mandschu-Grammatik*, Leipzig 1961.

⁸) H.C. De La Gabelentz, *Éléments de la grammaire mandchoue*, Altenbourg 1832, p. 81.

⁹) F. Kaulen, *Linguae mandshuricae institutiones*, Ratisbonae 1856, p. 50.

¹⁰) L. Adam, *Grammaire de la langue mandchou*, Paris 1873, p. 22.

¹¹) *Ibd.*, pp. 22-23.

¹²) *Ibd.*, p. 24.

¹³) A. Orlov, *Grammatika mančžurskago jazyka*, S. Peterburg 1873, p. 104.

¹⁴) *Ibd.*, p. 105.

¹⁵) I. Zacharov, *Grammatika mančžurskago jazyka*, S. Peterburg 1879, pp. 159ss e pp. 314ss.

¹⁶) Ch. De Harlez, *Manuel de la langue mandchoue*, Paris 1884, pp. 70-71. La stessa distinzione viene ripetuta anche da H. Peeters nella sua *Manjurische Grammatik*, in *Monumenta Serica V* (1940), pp. 349-417; per le interiezioni cfr. pp. 379-380, §121-122.

¹⁷) L'applicazione della terminologia grammaticale indoeuropea è puramente convenzionale.

¹⁸) Sulle varie funzioni del verbo *sembi* cfr. Hu Tseng-I, *Shuo "sembi" man-yü shih-tz'u cha-chi*, in *Min-tsu yü-wen* 4 (Peking 1979), pp. 268-273.

¹⁹) Cfr. le traduzioni di J. Amiot, *Éloge de la ville de Moukden et de ses environs, poeme composé par Kien-long, empereur de la China & de la Tartarie, actuellement régnant*, Paris 1770, e di J. Klapproth, nella sua *Chrestomathie mandchou*, Paris 1888, pp. 235-273.

A (A A): esclamazione di meraviglia, spavento, accondiscendenza. A SI (A TA): verso per scacciare le galline; produrre suoni confusi; > schiamazzare. ACU: escl. di dolore. ACU FACU: escl. di affetto verso i bambini. ADADA EBEBE:

escl. di ammirazione, lode. ADAGE: escl. di simpatia. ANG (SEME): grido del mulo, dell'asino, del cammello; grido d'attacco, di guerra; > ANG SEMBI: gridare. ANGGARI JANGGARI: caotico. AK: escl. di sorpresa. AKE: escl. di dolore. AO: escl. di dubbio. AR: escl. profferita durante una lite; > AR SEMBI: rimbrottare. ARA: escl. di dolore, spavento. ARAKE: escl. di dolore, spavento. ARA FARA: escl. di lamento > ARA FARA SEMBI: lamentarsi. ARE: escl. di dolore insopportabile. ARKE: escl. di dolore. ARKAN KARKAN: appena. ASAHA FASAHA: occupato, impegnato. AYA (AI): escl. di sorpresa.

BAR BAR SEMBI: parlare confusamente. BAR BIR SEME: in grande quantità. BIR BIYAR SEME: ondeggiare (detto degli abiti lunghi). BIR SEME: penzolare. BIYAR SEME: precipitare dall'alto (dei torrenti). BOYOR (BIYOR) SEME: scorrere, grondare, strascicare (dei vestiti); moscio. BIYORONG SEME: allampanato. BODOR SEME: mormorio tra i denti. BOR SEMBI: zampillare. BUBU BABA SEMBI: balbettare. BUKDU BAKDA (SEME): [camminare] a gambe rigide. BULI BUTU: inutilmente. BUR BAR SEME: in grande quantità. BUR (BUR) SEME: zampillante, sgorgante, confusamente. BURAN TARAN: a rotta di collo. BURU BARA: confuso, scompigliato, sfocato, sfumato; > BURU-BUMBI: scomparire; > BURULAMBI: fuggire. BURU BUTU: al buio, in segreto.

CAB SEME: ciecamente. CAFUR CIFUR SEMBI: inghiottire avidamente. CAK SEME: irremovibile, fermo, severo. CAK CAK SEMBI: 1) soffrire dolori insopportabili 2) schioccare; > CAKSIMBI: schioccare le labbra, mangiare rumorosamente. CANG CANG: suono delle campane. CANG CING: suono delle campane. CANG SEME: duramente, fermamente. CAO SEME: difilato. CAR CIR: 1) escl. di dolore 2) rumore della carne che bolle nel grasso; > CARUMBI: friggere, abbrustolire. CAR SEME: 1) sopportare forti dolori 2) essere impulsivi, aver fretta. CARCAN SEME: stridulo. CARUR SEME: luccicante (per il grasso). CAS SEME: casualmente. CEBKE CABKA: schizzinoso. CEO SEME: in un attimo. CIB CAB SEME: in silenzio. CIB CIB SEME: zitto zitto. CIB SEME: in silenzio, > CIBSEMBI: comportarsi silenziosamente. CICI GOCI: tentennare timorosamente. CIK CAK SEMBI: bisbigliare sottovoce. CIK CIK SEMBI: essere in pena. CIK SEME: improvvisamente. CING CANG SEME: suono prodotto da oggetti che vengono spezzati. CING CING SEME: suono delle campane. CING SEME: 1) bruciare fiammeggiando, divampare 2) (vivere) ottimamente. CINGGIRI SEME: suono delle campane. CIR SEME: regolarmente, ininterrottamente. COB SEME: spiccatamente; sporgente. COK CAK SEMBI: schioccare con la lingua. COR SEME: zampillare senza interruzione. COS: suono prodotto da un urto. CU CA: suono del mormorio. CU SEME: invito al silenzio: pst! CUCU CACA: mormorare a voce bassissima. CUK CAK SEME: nemicissimo di ... CULUK SEME: improvvisamente. CUNG SEME: difilato. CUR CAR

SEME: suono prodotto dall'accensione di fuochi d'artificio. CUS SEME: suono prodotto dal punteruolo.

DADAGE: escl. di affetto. DAKDA DAKDA (DAKDA DIKDI): a salti; > DAKDARŠAMBI: saltare. DANG (SEME): solamente. DAR (DAR) SEMBI, DARDAN SEMBI, DORDON DARDAN SEMBI: tremare. DARANG: disteso. DEB SEME: dappertutto. DEBE DABA: brulicante. DEDE DADA: spensieratamente. DEK SEME: 1) inizialmente 2) in salita; > DEKDEMBI: salire. DEK-DE DAKDA: su e giù. DENDEN DANDAN: passo dopo passo. DENG SEME: essere esausti. DER DAR SEME: a frotte, a torme. DERDEN (DARDAN) SEME: tremolante. DERENG DARANG: darsi delle arie. DERENGGE DARANGGE: onorabile, onorato. DUDU DADA: balbettio infantile. DUR: suono dei timpani. DUR DAR SEME: tremolio (provocato da onde sonore). DUR SEME: rumore di molti suoni o voci.

E: escl. di rimprovero o di sorpresa. EBI HABI AKŪ: senza forza né vigore. EDEN DADAN (DADUN): aver la peggio; mutilato. EDERI TEDERI: così o cosà. EI EI: suono del pianto; escl. di scherno. EK SEMBI: essere stanchi, disperati. EK TAK SEME: intimidire. EKE EKE SEMBI: balbettare. ELHE ALHA: tranquillamente, pacificamente; < ELHE: pace. EN: escl. di consenso. EN EN SEME: consenziente. EN JE SEME: consenziente. ENG: 1) escl. di dolore 2) escl. di rifiuto; > ENG SEMBI: 1) gemere 2) rifiutare. ERKEN TERKEN: così o cosà, questi e quello. EYERI HAYARI (EYER HAYAR): graziosamente.

FAK FIK: suono di mele o pere che cadono a terra; > FAK FIK SEME: sparso dappertutto. FAK SEME: 1) esausto 2) robusto, tarchiato. FANG SEME: immobile. FAR SEMBI: brulicare. FARANG SEME: immobile. FASAK SEME: rumore provocato da animali che erompono dalla fitta vegetazione. FASAR SEME: in tanti pezzi. FATAK FATAR SEME: con tutta la forza. FER FAR SEME: barcollante. FER FER SEME: l'abbaiare dei cani. FER SEME: barcollante, incostante. FESER SEME: in piccoli pezzi; spaventato. FIB SEME: barcollante, dondolante. FIK FIK SEME: pieno zeppo. FIK SEME: in massa. FIK-TAN FIKTU: 1) essere divisi 2) screpolato, incrinato. FING SEME: all'erta. > FINGGE: sorvegliante fidato. FIO SEME: difilato. FIOR SEME (FIYOR SEME): (sorbire) rumorosamente. FIR FIR SEME: dignitosamente. FIR (FI-YAR) SEME: dignitosamente. FIRFIN FIYARFIN: a singhiozzi e lamenti. FI-YAB SEME: adombrarsi (dei cavalli). FIYAK FIK SEME: ciecamente. FIYAK SEME: improvvisamente. FIYAR FIR SEME: or ora, appena adesso. FODOR SEME: urgentemente, impazientemente. FOR SEME: rumore prodotto da 1) sorbire di pietanze 2) ruota dell'arcoliaio 3) adombrarsi dei cavalli. FORFOR SEME: rumore prodotto da 1) sorbire di pietanze 2) adombrarsi dei cavalli. FO-SOK SEME: rumore prodotto da animali che erompono dalla fitta vegetazione.

FOŠOR SEME: spumeggiante; a torme. FOTOR SEME: bollente. FU FA SEME: con la febbre, in delirio febbrile. FUCU FACA SEME: bisbigliando. FUR SEME: mite, soave, grazioso. FURFUN FARFAN (FIFIN FIYARFIN): a singhiozzi e lamenti. FUSU FASA: quà e là, di tanto in tanto. FUSUR SEME: morbidamente, sofficemente.

GADAR SEME: 1) interrompere il discorso di qc. 2) usare parole grosse. GANG GANG SEME: grido delle oche domestiche. GANG GING SEME: grido delle oche selvatiche in volo. GANG SEME: grido delle oche selvatiche. GAR: grido di aiuto. GAR GIR: grido di lite; grida di corvi e cornacchie. GAR MIYAR: grido di aiuto di molte persone. GE GA SEME: litigare. GEBGE GABGA: camminare in modo insicuro, come i bambini. GEI SEMBI: (stoffa) molto sottile. GEJE GAJA: miseramente. GENGGE GANGGA: solo, abbandonato, vagabondo. GER: 1) il ringhiare del cane 2) rumore del parlare continuo, GER GAR: suono di litigio. GER SEME: parlare senza interruzione. GERBEN GARBAN: complicato. GERGEN GARGAN SEME: chiacchierare con passione. GERGEN SEMBI: chiacchierare. GERI GARI: 1) raggiane, brillante 2) preoccupato. GERI GERI: sfavillante. GERI FARI: instabilmente, alternativamente. GERSI PERSI: l'alba. GIB SEME: assordato da un forte rumore. GILTA GILTA: raggiane, brillante; < GILTARŠAMBI: brillare di pulito. GILTA GILTI: raggiane, brillante. GIYANG: l'abbaiare di cani legati. GIYAR GIR: grida degli uccelli nel nido per chiamare la madre. GIYAR GIYAR: 1) grida di spavento degli uccelli 2) grida delle scimmie. GIYOB SEME: suono prodotto da una freccia che colpisce il bersaglio. GIYOK SEME: suono prodotto dalla caduta di un oggetto. GIYONG SEME: suono prodotto dalle ali degli uccelli in volo. GIYOR SEME: il borborigmo dello stomaco. GIYOS SEME: suono prodotto dalla caduta di un oggetto. GODOR SEME: suono del mormorio. GOJONG / GOJOR SEME: suono prodotto da chi parla in modo poco chiaro. GON GAN: grido dei cigni selvatici. GOTOR / GUCUNG SEME: suono prodotto da chi parla in modo poco chiaro. GUGU GUGU: verso per chiamare i polli. GUGUR SEME: chinato (in segno di umiltà). GUJUNG SEME: concentrato. GUKDU GAKDA: su e giù, alto e basso, (strada) accidentata. GULUNG SEME: loquace. GULUR SEME: balbettante; > GULURJEMBI: balbettare. GUNGGUN GANGGAN / GUWELE GALA / GUWELE MELE: essere in agguato. GUR SEME: 1) soffiare, ringhiare 2) investire con parole 3) rimbrottare. GÛDU GADA: chiacchierare. GÛI GÛI: 1) richiamo per i falchi 2) escl. durante l'inseguimento della selvaggina. GÛJE: richiamo per i falchi. GÛLI GALI: verso del rigogolo; > GÛLI GALI SEMBI: produrre suoni striduli. GÛLU GALA: rumore prodotto dal bisbiglio. GÛR GAR: grida di stormi di uccelli in volo. GÛR GÛR SEME: grida di oche selvatiche in volo. GÛWANG GÛWANG SEMBI: abbaiare; > GÛWAMBI: abbaiare. GÛWAR GÛWAR SEMBI: 1) verso delle anitre 2) gracidare delle rane 3) tubare delle colombe; > GÛWARIMBI: gracidare; > GÛWAR SEMBI: lo schiamazzare delle anitre.

HA: suono prodotto quando si sgela un oggetto con l'alito o quando si è inghiottito qualcosa di salato o piccante. HAIJUNG SEME: barcollante (sotto un peso). HAK: suono prodotto quando ci si schiarisce la voce; > HAK SEMBI: schiarirsi la voce. HALAR: suono prodotto dalle pietre preziose portate nella cintura. HALAR HILIR: suono degli anelli della spada cerimoniale dello sciamano. HAR SEME: acuto, penetrante. HE FA SEME: ansimante; boccheggiare. HEI HAI: verso del lamento. HEO SEMBI: 1) essere potenti, forti; senz'altro (*solo* HEO SEME). HER HAR SEME: suono del rantolo; rantolare. HEŠU HAŠU: insignificante. HIB SEME: brutale, duro. HING SEMBI: essere seri, coscienziosi. HIO (KIO) SEME: sospirare profondamente. HIONG SEME: rumore prodotto dalle ali degli uccelli in volo. HIR SEME: essere profondamente preoccupati, seriamente turbati. HIYAK SEME: soffocato dall'ira. HIYALAR SEME: tintinnante; stridente. HIYANG HING SEME: essere energici, collaborare fattivamente. HIYANG SEME: sfidare/provocare ad alta voce. HIYOB SEME: suono prodotto dalla freccia che cade a terra. HIYOK SEME: profondamente. HIYONG SEME: produrre il suono della freccia in volo; volare (della freccia). HIYOR HIYAR: lo sbuffare del cavallo. HIYOR HIYAR SEME: 1) sbuffando 2) robusto 3) enorme, prepotente. HIYOR SEME: suono prodotto dalle piume della freccia. HO HA: 1) suono del sospiro 2) suono prodotto quando si trema dal freddo. HO HOI: escl. dei battitori per stanare la selvaggina. HOB SEME: suono prodotto dalla freccia che colpisce il bersaglio. HOLOR (HALAR): suono prodotto dai campanelli. HONGGOR SEME: rumore prodotto dallo scorrere dall'acqua. HOO HIO SEMBI: essere forti e robusti. HOO HOO SEME: fluttuare per un'ampia superficie. HOO SEME: 1) fluttuare per un'ampia superficie 2) immenso, enorme. HOR SEME: sbuffante. HULUR SEME: suono prodotto dai carri; cigolare. HÛI HAI SEME: a tutto volume. HÛI SEMBI: ingrossarsi (dell'acqua del fiume); essere in piena (del fiume). HÛI SEME: 1) a tutto volume 2) svenuto 3) avere un capogiro. HÛK SEME: apparire/manifestarsi/cogliere di sorpresa. HÛMBUR SEME: in massa. HÛNG HIYONG (HIONG): il mugghiare del mare e del vento. HÛNG SEME: lo scoppiettare del fuoco. HÛR HAR SEME: timidamente. HÛR (HÛR) SEMBI: fiammeggiare. HÛR SEHE: essere inebriati. HÛR SEME: fiammeggiante. HÛWA HÛWA SEME: guasto, rotto. HÛWA SAR SEME: suono che si produce quando si strappa la stoffa. HÛWAI SEME: fluttuare senza limiti; disteso, largo. HÛWAI SEMBI: mugghiare. HÛWALAR (HILIR) SEME: gorgogliare, sguazzare. HÛWANGGAR SEME: a scroscio. HÛWANGGAR HÛWALAR SEMBI: scrosciare. HÛWAR/HUWAR HIR (SEME)/HÛWAR SEME: 1) suono prodotto da un oggetto che scende verso il basso 2) cadere (delle lacrime). HÛWASA HISA: rumore prodotto camminando sul fogliame secco; frusciare. HÛWASAR: 1) rumore del fogliame mosso dal vento 2) ruvido, grossolano, rozzo. HÛWASAR SEME: ruvido, grossolano, rozzo.

I CI: sospiro di commiserazione. I I 1) escl. di scherno 2) suono del pianto.

JA JA 1) verso per spaventare i bambini 2) verso degli uccelli piccoli al momento della cattura. JA JI SEMBI: piangere ad alta voce. JAJI: esclamazione di incoraggiamento per bambini. JAK JIK: verso di stormi di uccelli durante il volo. JANG JING: verso di richiamo tra uccelli. JAR (JAR) SEME: verso prodotto da grilli, cavallette ed altri insetti nell'erba; strillare, grillare. JAR JIR: il cinguettio. JE JA: escl. ritmica durante i lavori pesanti. JE JA (JEJA) SEME: rumoreggiare, litigare ad alta voce. JIJ JAJA: verso del cinguettio; > JIJIRGAN: la rondine. JING SEME: ininterrottamente. JING YANG: cinguettio armonioso. JINGJING JANGJANG: 1) cinguettio di stormi di uccelli 2) suono di flauti e pifferi. JINGGIRI JANGGARI: rumore prodotto da un gruppo di bambini. JIR JIR SEMBI: 1) zampillare 2) grillare 3) cinguettare 4) fischiare (dei topi). JIR SEME: 1) zampillante 2) deluso. JO: 1) suono del rutto 2) escl. di impedimento o proibizione. JOK SEME: di colpo, improvvisamente. JONG JONG SEME: brontolando. JOR: 1) escl. esortativa durante il lavoro 2) l'abbaiare del cane 3) il canto del gallo. JOR JAR: 1) rumori confusi 2) rumore prodotto dal litigio di più persone 3) il cinguettio degli uccelli. JOR SEME: 1) rumori confusi 2) litigando e bisticciando 3) cantare continuamente (del gallo).

KAB SEME: addentare qc. senza mollare (del cane). KAB KIB SEME: addentare e mordere. KACANG SEME: duro (da mordere o masticare). KACAR KICIR SEME 1) suono prodotto camminando sul pietrisco 2) suono prodotto masticando un sassolino nel cibo. KACAR SEMBI: 1) (cibo) semicrudo 2) (oggetti) duri e dritti. KACAR SEME: scricchiolare; digrignare. KAFUR KIFUR SEME: 1) attivo, operoso, abile 2) suono prodotto camminando su neve o ghiaccio. KAFUR SEME: 1) di rapide decisioni 2) suono dello scricchiolio. KAKA FAKA/KAKA KIKI/KAKARI FAKARI: risate fragorose di più persone. KAKÛNG KIKÛNG: suono prodotto da un carro o dai bilancieri molto carichi. KAKÛNG SEME: 1) stringendo i denti 2) con sommo sforzo. KAKÛR: suono prodotto dal digrignare dei denti. KAKÛR KIKÛR: suono prodotto dalle funi mentre si legano i carichi. KALANG (KILING): suono di recipienti di rame o di piombo; suono delle campane. KALANG SEME: suonando. KALAR KALAR: suonando e sferragliando. KALAR KILIR: suonando e tintinnando. KALAR SEME: suonando. KANG SEME: ad alta voce. KANGGIR KINGGIR: suonando e tintinnando. KANGGIR SEMBI: suonare, tintinnare. KANGGÛR (KINGGÛR): 1) rumore provocato dal crollo di pareti e muri 2) lite immotivata. KANGGÛR SEME: con frastuono. KAR SEME: difendersi con rabbia. KARA FARA: irascibile. KAS KIS: veloce, rapido. KAS KIS SEMBI: essere veloci. KAS SEME: 1) lestamente 2) rumore prodotto dalla freccia quando colpisce di striscio. KATA FATA: essere indaffarati, preoccupati. KATA KITI SEME: cigolante, stridente. KATAK: suono prodotto dalla chiusura di un luc-

chetto. KATAK KITIK: suono prodotto dalla caduta di un oggetto. KATANG SEME: solido, duro. KATAR FATAR SEME: accoglienza cordiale. KATAR SEME: secco e duro. KATUR KITUR: suono prodotto masticando del ghiaccio o oggetti croccanti. KATUR SEME: ruminando. KE: escl. di meraviglia. KEB KAB SEME: sentire un affetto amichevole; benevolo. KEB SEME: benevolmente; essere esausti dalla stanchezza. KECER SEME: in massa. KEK (KEK) SEME (SEMBI): rallegrarsi, essere allegri, contenti. KENG SEME: rallegrarsi, essere allegri, contenti. KEKE BAKA: impossibilità di parlare a causa di continui singhiozzi o rutti. KEKTE KAKTA: accidentato; zoppicante. KETENG KATANG: molto losco, allentato. KELER KALAR SEME: 1) allentato 2) pigro 3) (cucitura) aperta. KELERI (KALARI): appassito, floscio. KEMKI KAMKI: invadente, importuno, impertinente. KENG: suono della tosse. KENG KANG: suono prodotto da molte persone quando si raschiano la voce. KENG KENG SEME: suono prodotto durante la cerimonia di riverenza (battere la testa per terra). KEO KEO SEME: fervidamente. KEO SEME: fervidissimamente. KES SEME: suono prodotto tagliando un oggetto con il coltello. KESE MASA: “per un pelo”. KESER SEME: rumore prodotto spezzando un oggetto. KESIRI MASARI: “per un pelo”. KETE KATA: 1) rumore prodotto masticando frutta secca 2) rumore prodotto dagli zoccoli del bestiame su terra sassosa. KETEK KATAK: rumore prodotto dai carri su terreno accidentato. KI KÛ SEME: (risata) erompente. KIB SEME: rumore prodotto da un pugno. KIFUR SEME: rumore prodotto stritolando o rompendo qc. coi denti. KIK KIK SEME: caoticamente. KIKI KAKA SEME: rumore prodotto da una risata collettiva. KIKÛR SEMBI (SEME): 1) fitto 2) colmo 3) suono dello scricchiolio 4) suono del cigolio. KIKÛRI SEME: 1) scricchiolante, cigolante 2) (afferrare qc.) con forza. KILANG KILANGGA: il ticchettio dell’orologio. KING: suono prodotto da un oggetto caduto a terra. KINGGIR SEME: tintinnante. KINGGIRI SEME: rumore prodotto da un oggetto che cade in tanti pezzi. KINGKIRI SEME: forte fracasso. KIOR SEME: rumore prodotto dagli uccelli quando si alzano in volo. KIOTOT SEME: rumore prodotto dagli uccelli quando si alzano in volo. KITIR SEME: rumore del galoppo veloce. KIYAB KIB SEME: abile, destro. KIYAB SEME: 1) abile, destro 2) stretto (del vestito) 3) teso. KIYAFUR KIFUR: rumore prodotto dalla spaccatura di un oggetto o di ossa stritolate. KIYAK: rumore prodotto dalla spaccatura di un albero o della legna. KIYAK KIK: rumore prodotto dalla spaccatura di alberi grossi o di grandi pezzi di legna. KIYAK SEME: 1) cfr. KIYAK: 2) inciampando. KIYAKÛNG: rumore prodotto da carri stracarichi. KIYAKÛNG KIKÛNG: rumore prodotto da un carro o da bilancieri molto carichi. KIYALANG: suono delle campane; > KIYALANG SEMBI: suonare. KIYAR: grido dei falchi e degli sparvieri. KIYAR KIR: grido di paura dei rapaci e delle martore alla vista dell’uomo. KIYARKIYA SEME: annoiato, stanco. KIYAS SEME: rumore prodotto strappando un oggetto. KIYATAR SEME: rimbombante. KIYATUR KITUR: suono prodotto da ammassi stritolati.

ti da un carro pesante. KIYOB SEME: rumore prodotto da uno straccio o da uno schiaffo. KIYOK SEME: rumore prodotto dalla caduta di un oggetto pesante. KIYOR SEME: cantando (del gallo); gracidando (della rana). KO KA: suono prodotto dalla gola chiusa. KOFOR SEME: in stato di putrefazione; > KOFORI: poroso. KOHONG KOHING/KORKONG KORKONG: suono della tosse insistente. KOKO: il verso del gallo; > KOKSIMBI: cantare (del gallo). KOLOR SEME: (vestito) troppo largo. KONGGIR (KANGGIR) SEME: suono dei campanelli. KONGGOR SEME: rumore dell'acqua corrente. KOR: suono del russare. KOS SEME: di colpo, improvvisamente. KOSKON KASKAN: indaffarato. KOTONG SEME: durissimo. KOTONG KATANG SEME: durissimo e secco. KOTOR KATAR SEME: 1) rumore di oggetti racchiusi in un sacco o recipiente 2) rumore prodotto dai gallinacci selvatici quando di colpo si alzano in volo. KOTOR SEME: 1) di colpo, improvvisamente 2) rumore prodotto dai gallinacci selvatici quando di colpo si alzano in volo. KUB SEME: esausto. KUCUNG SEME: diligente. KUFUR SEME: sciogliersi in bocca. KUNG: rumore prodotto da un oggetto pesante mentre cade a terra. KUNGGER (KUNGGERI) SEME: di lunga durata. KUNGGUR (KUNGGURI) SEME: 1) rumoreggiando 2) a frotte, in massa 3) trotterellando. KUNGGUR KANGGAR: con fracasso. KUS SEME: erompendo (in una risata). KUSKUN SEME: instancabilmente. KUTUNG: rumore prodotto da un oggetto che cade da una notevole altezza. KUTUR FATAR SEME: con tutte le forze. KUTUR SEME: 1) scuotere la pelle (degli animali) 2) trotterellare 3) tambureggiare con insistenza. KÛ CA: rumore prodotto da litigi e zuffe tra molte persone. KÛR KAR SEME: suono prodotto dalla gola strozzata 2) suono del borborigmo dello stomaco. KÛTU FATA: in gran fretta. KÛTU KATA: rumore prodotto dai passi di molte persone. KÛWAI FAI SEME: in fretta. KÛWAI CAK SEME: 1) rumore prodotto dai passi 2) precipitosamente 3) profferire in fretta parole grosse. KÛWALAR SEME: 1) mugghiare (dell'acqua) 2) sincero, schietto. KÛWANG SEME: il botto. KÛWANG CANG: rumore prodotto dai fuochi d'artificio; il suono dei tamburi. KÛWAS: rumore prodotto dalla spaccatura della legna; suono prodotto da un rapace mentre piomba sulla preda. KÛWAS KIS: 1) rumore prodotto camminando e trascinando i piedi 2) rumore prodotto dalla falce durante il taglio del grano 3) rumore prodotto dai sacchi di grano trascinati per terra 4) rumore prodotto dalla spaccatura di bastoni. KÛWATA KITI: 1) rumore prodotto dalla caduta di un oggetto pesante 2) rumore d'urto. KÛWATAR SEME: imbizzarrirsi (del cavallo).

LA LI SEMBI: essere abili. LAB SEME: a bocca piena. LAK SEMBI: 1) fare in fretta 2) nel momento giusto, opportuno. LANG LANG SEME: masticare con calma a bocca piena. LAR (LIR) SEME: 1) troppo 2) tenace. LE LA SEME: arrivare e partire insieme. LEB SEME: spontaneamente. LEDER SEME: librarsi. LENGLEN LANGLAN SEME: essere vestiti in modo trascurato. LER BIYAR

SEME: camminare a passo misurato. LER LAR SEME: 1) camminare a passo misurato 2) sventolare. LER LER SEME: sventolare nel vento. LER SEME: 1) armonioso 2) rigoglioso. LETE LATA: stracarico. LIB SEME: infilzato. LING SEME: 1) pesante 2) importante. LIR LIYAR SEME: (colla) di buona resa. LIYAR SEME: (colla) di scarsa resa. LIYOLIYO: escl. di scherno verso persone incapaci e maldestre. LO LA SEME: inaspettatamente. LOB SEME: oscurarsi improvvisamente. LODUR SEME: densamente; strettamente. LOK SEME: improvvisamente, inaspettatamente. LOKDO LAKDA: grosso e maldestro. LOLO SEMBI: parlando a vanvera; chiacchierando. LONG (LONG) SEME: parlando a vanvera senza sosta. LOR SEME: parlando senza fermarsi. LUDUR SEME: addensandosi. LUK SEME: 1) denso 2) inaspettatamente. LUKDU LAKDA: 1) tremolante 2) penzolini. LULU LALA: "senza testa né coda". LULU SEME: cose d'ogni giorno. LUNG SEME: diffondendosi nell'oscurità. LUR SEME: 1) denso 2) il formarsi di gocce pesanti.

MIYANG: il piagnucolio dei bambini. MIYANG MING: 1) il piagnucolio dei bambini 2) il verso dei cervi, dei caprioli, delle capre, delle antilopi 3) belare. MIYAR (MIR): il piagnucolio dei bambini. MIYAR MIYAR: 1) il pianto dei lattanti 2) belare 3) grido di paura dei cervi ecc. MIYAR SEME: 1) belando 2) strillare litigando. MIYASIHI MIYASIHI (MIYASI MIYASI): camminare barcollando; > MIYASIHIDAMBI: barcollare. MO SEME: (gridare) in faccia. MUK MAK SEME: testardo. MUKJURI MUKJARI: chiacchierare senza sosta e a voce monotona. MUKJURI MUKJURI: saltellare. MUNG MUNG/MUNG MANG/(UNG ANG) SEME: il bramire dei cervi. MUR MAR SEME: testardo.

O A SEME: il balbettio dei neonati. O ÓO SEME: coccolando. OI SEME: 1) escl. per attirare l'attenzione di qc. 2) incitamento per i cavalli. ONG SEME: il fischiare delle frecce. OR IR: suono prodotto dalle recitazioni mormorate dai bonzi. OYOYO: escl. di disprezzo.

PAK (PAS) SEME: 1) rumore prodotto dalla freccia che centra il bersaglio 2) non commestibile. PATA PITI: 1) rumore prodotto dalla caduta della frutta dagli alberi 2) barcollare sotto un grande peso. PATAK: rumore prodotto dalla caduta di piccoli oggetti solidi. PATAR PITIR: rumore prodotto dai pesci nelle reti e dagli uccelli nelle gabbie. PEI: 1) suono del sospiro 2) suono dello sputare e del disprezzo. PEI PAI: suono dello sputare ripetutamente. PER PAR (PAR PAR) SEME: rumore prodotto dagli uccelli e dalle cavallette mentre si alzano in volo. PER PIR: rumore prodotto dalle cavallette mentre si alzano in volo. PES/PES PAS/PES PIS: rumore prodotto strappando della stoffa o urtando tra loro piccoli oggetti. PES SEME: stracciato. PICIK PACAK: rumore prodotto camminando nel fango. PICAR PACAR SEME: brulicante. PICIR SEME: brulicante. PING SEMBI: essersi rimpinzati. PIO SEMBI: barcollante. PIO SEME:

instabile. PIYAK: suono dello schiaffo. PIYANG SEME: verso del grillo. PIYAS PIS SEME: 1) senza tatto, volgare 2) sputando. PIYAS SEME: veloce, abile. PIYATAR/PIYATANG SEME: profluvio di parole. POCOK/POCONG SEME: rumore di un oggetto caduto in acqua. POK SEME: urtando; colpendo. PORONG SEME: burbero. PORPON PARPAN: annegare nelle lacrime. POS SEME: erompendo. POTOR PATAR: rumore provocato dagli stormi di uccelli in volo. PUK PAK SEME: incolto. PULU PALA/PULU PILA SEME: maldestro. PUR: rumore provocato dall'improvviso alzarsi in volo degli uccelli. PUR SEME: 1) frullio 2) sgorgando. PUS POS: suono provocato quando si strappa la stoffa. PUS SEME: suono di uno scoppio. PUTU PATA: 1) rumore provocato dal continuo cadere di piccoli oggetti 2) frettoloso. PUTUR: rumore provocato dagli uccelli quando si alzano in volo. PUTUR SEME: a gocce, a pezzettini.

SAR SAR: rumore provocato dalle cavallette in volo. SAR SAR SEME: 1) il frinire degli insetti 2) il nitrire del cavallo. SAR SEME: 1) cadendo 2) scendendo 3) subito. SAR SIR SEME: il fruscio delle foglie. SEB SAB: rumore delle gocce. SEBE SABA: a gocce; > SEBERSEMBI: gocciolare. SEK SEME: di colpo. SER SEMBI (SESEME): essere minuscoli. SERBEN SARBAN: a stormi. SERSEN SANSAN/SERSEN SEME: tremolante; scosso. SESE SASA: sconsiderato; inconstante. SIR SEME: addormentato; intirizzito. SIR SIYAR: 1) fruscio del fogliame nel vento 2) battito del cuore. SIR ŚAR: camminare lentamente. SOR SAR SEME: fitto. SOR SEMBI: brulicare. SOR SIR SEME: in gran numero. SUK SEME: ridacchiando. SUMBUR (SAMBAR) SEME: a brandelli. SUR SEME: 1) profumato 2) mite.

ŚAB SEME: suono prodotto dalla freccia in volo. ŚAB SIB SEME: suono prodotto da una salva di frecce. ŚAK SEME: alto e fitto. ŚAK SIK SEME: 1) tintinnio (di una corazza o di campanelli) 2) molti cavalli robusti. ŚAKŚAR SEME: "faccia di bronzo". ŚALAR SEMBI: in fila. ŚANGGA ŚANGŚANG: alla rinfusa. ŚAR SEMBI: misericordioso. ŚEO SEME: tagliente, pungente (del vento). ŚEO ŚA: il sibilo del vento. ŚEO ŚAO SEME: di colpo. ŚEO ŚEO SEME: mugghiando. ŚOFOR SEME: a rotta di collo. ŚOR SEME: 1) rumore della pioggia 2) a passo sostenuto. ŚOR ŚAR: rumore di pioggia e vento. ŚOR ŚOR SEME: rumore di pioggia e vento. ŚUFUR SEME: sibilante. ŚUNG ŚANG: suono del respiro durante il sonno. ŚUNŚUNG ŚANŚANG: parlare col naso. ŚUŚU ŚAŚA: bisbigliando. ŚUŚURI MAŚARI: di sfuggita. ŚUWAI SEME: alto e magro; sottile e lungo. ŚUWAK SEME: suono della frusta. ŚUWAK SIK: suono di molte fruste. ŚUWAR SEME: in un baleno. ŚUWAR SIR SEME: agile. ŚUWARANG SEME: lungo e sottile.

TA SEME: sempre, ininterrottamente. TAB SEME: 1) liscio 2) a gocce. TAB TIB: suono del cadere delle gocce. TAK SEME: rumore prodotto dalla caduta di

un oggetto. TAK TIK: 1) rumore provocato dal taglio della legna 2) rumore provocato dalle mosse delle figure degli scacchi. TANG SEME: 1) solido 2) correntemente; > TANGGAMBI: rafforzare. TANG TANG: il ticchettio dell'orologio. TANG TING: 1) rumore provocato dal fabbro mentre batte il ferro 2) eco in montagna quando si tagliano gli alberi. TAR SEHE: spaventarsi all'improvviso. TAR TAR SEME: titubante. TAS SEME: suono emanato da un oggetto colpito di striscio da una freccia. TAS TIS SEME: suono emanato da un oggetto colpito di striscio da più frecce. TEK TAK SEME: gridare ad alta voce. TENG SEMBI: duro e solido. TENG TANG SEME: essere all'altezza di. TER SEME/TER TAR SEME: imponente; prestante. TES SEME: suono provocato dallo spezzarsi di una fune. TETE TATA: poco fidato. TOB SEMBI: essere onesti. TOB SEME: proprio così. TOB TAB SEME: schietto e sincero. TOK (TOK) SEME: suono provocato dando dei colpi sul legno. TONG: duro, solido. TONG SEME: durissimo. TONG TONG: suono del tamburo dello sciamano. TOR SEME: vorticosamente. TOS SEME: penetrante. TUK TUK SEMBI: il battito del cuore. TUNG TANG: suono di campane, tamburi, gong. TUNG TUNG: suono dei tamburi. TUNGKI TANGKI/TENGKI TANGKI: inciampando. TUR SEME: lo sbuffare del cavallo. TUR TAR SEME: 1) lo scoppietto di legumi arrostiti 2) gli scoppi delle armi da fuoco 3) il battito del cuore. TUNGTUNG TANGTANG: suono delle campane. TUS SEME: suono provocato dallo spezzare di un ramo.

U U: suono del pianto. U SEME: ululare (dei demoni). UBAKA TUSAKA SEME: evitare; ricorrere a sotterfugi. UNG WANG: (pronuncia) nasale. UŚAN FAŚAN: insensato; ingarbugliato.

WANGGA ŚANGGA: svenuto, privo di sensi. WAR (IR): il gracidiare delle rane. WER WER: verso per richiamare i cani.

YAK: suono della frusta. YAK SEME: 1) fitto 2) vicino. YANG ING SEME: il ronzio di zanzare e mosche. YANG YANG SEMBI: suonare (campane). YANGGAR SEME: suono persistente e ampiamente diffuso. YAR SEME: 1) scorrere a getto sottile 2) lineiforme. YOR SEME: in fila indiana. YUMBU SEME: scorrere pacatamente. YUR SEMBI: scorrere ininterrottamente.

MASSIMO RAVERI

LOTTE E GARE RITUALI COME TECNICHE DI CONOSCENZA
NELLA CULTURA GIAPPONESE

“Dove è più Edipo, e gli enigmi
che gli han dato la gloria?”
Euripide

Il termine giapponese *uranai* è tradotto con la parola ‘divinazione’ che ne rende solo in parte le sfumature concettuali. Rifacendosi alla radice *ura*, il Chamberlain ne mette in rilievo il significato di “ciò che è nascosto, ciò che è dietro o dentro, il contrario, quindi il cuore o la mente, divinazione, oracolo, le sorti, conoscenza di cose segrete”¹.

Svariate sono le tecniche sviluppate dalla cultura giapponese per ottenere questa conoscenza. Alcune di esse sono accomunate da un identico principio: il conseguimento della verità è il risultato di una lotta. All’interno di questa categoria avremo vari gradi di *uranai*; sarà un progredire da un caso limite in cui la divinazione è nulla per difetto (non dà di fatto nessuna conoscenza nuova), a un caso limite per eccesso (dà conoscenza totale ma incomunicabile). Nei gradi intermedi la lotta sarà sempre più difficile, più complessa e i contendenti, o almeno uno di essi, saranno sempre più estraniati e anormali rispetto al gruppo.

Alcuni dati etnografici sono più immediatamente evidenti: gare rituali sono spesso parte integrante delle cerimonie di *ōshōgatsu* (inizio dell’anno) e dell’*obon* (festa del ritorno dei morti, a metà estate), di riti cioè che segnano i momenti più importanti del ciclo dell’anno.

Si può assistere a regate frenetiche come il *Morotafune shinji* di Shimane o i *Peeron shinji* di Nagasaki e Oita, a gare a cavallo come il *Kamo Keiba* a Kyoto o il *Shinme shinji*, sempre a Kyoto, o il *Jinme shinji* e l’*Ageonma* di Miyazaki. Vi possono essere casi di lotta libera fra gruppi, come nel *Haushiwake matsuri* di Akita, o gare che mettono alla prova l’abilità e la forza fisica dei partecipanti, come nel *Tamatoru matsuri* di Hiroshima e il *Tamaseseri matsuri* di Fukuoka.

La gara rituale più comune e che meglio mette in evidenza lo schema di divinazione che vi è sottinteso è lo *tsunahiki* (tiro alla fune). Due gruppi di persone si pongono alle estremità di una corda di paglia intrecciata (*shimenawa*) e, tirando in direzioni opposte, cercano di costringere l’avversario ad oltrepassare la

linea di demarcazione. Alla vittoria dell'una o dell'altra parte viene abbinato il responso divinatorio che sempre riguarda il comune problema del raccolto a venire.

È ipotizzabile che in antico la gara fosse 'aperta' e il risultato incerto, ma attualmente il rito non è, di fatto, né una gara vera e propria né, conseguentemente, una divinazione. Il risultato è già stabilito in anticipo e il responso dell'*uranai* già dato da tutti per certo: il raccolto sarà sempre buono. Un esempio particolare è il *Tsuruga Aioi matsuri* in Fukui. Due uomini mascherati da Ebisu e Daikoku (dèi della fortuna) danno inizio alla gara che ben presto coinvolge tutto il villaggio. Se vince Ebisu, ci sarà una annata di buona pesca, se Daikoku sarà il più forte, il raccolto del riso sarà abbondante. Vinceranno di anno in anno a turno e, in ogni caso, il villaggio sarà sempre prospero ².

È interessante notare una caratteristica ricorrente: le parti contendenti della comunità sono composte dagli uomini contro le donne, o dagli uomini contro i vecchi, o ancora dagli uomini contro i bambini. Il villaggio si proietta in questo rito. In altre parole, il rito rappresenta il villaggio nella sua composizione di gruppi socialmente distinti e ne dichiara esplicitamente la posizione di antagonismo. Esso pone sempre di fronte il gruppo in situazione di sicura preminenza (gli uomini-capo famiglia) contro un gruppo in situazione sociale di dipendenza (donne) se non di liminalità (bambini, vecchi). La parte più debole vince. Vince una volta per perdere tutto l'anno. Più che un rito di *uranai*, lo *tsunahiki* potrebbe essere interpretato come un *reversal* rituale dei rapporti sociali esistenti e in questo senso lo si può inserire nel contesto di altre azioni rituali antitetiche, sregolate, abnormi o grottesche, presenti nelle feste dell'inizio dell'anno. Apparentemente spontanei, questi comportamenti seguono in realtà strutture di norme altrettanto vincolanti quanto quelle cui si oppongono. Sono codici sociali in antitesi che si completano. L'esperienza simbolica e delimitata nel tempo del 'disordine', in questo specifico caso delle donne che vincono gli uomini, dei bambini piccoli che senza sforzo trascinano gli adulti, riafferma la necessità dell'ordine culturale stabilito. Non casualmente dunque la conseguenza e sanzione del rito sarà un raccolto 'buono', cioè 'normale'.

A questa gara cerimoniale fa riscontro il *matsuri* del *Niiname* (rito delle primizie) in autunno. Se il primo era raffigurazione di disgiunzione del gruppo sociale, il secondo simboleggia, con il banchetto comunitario nel tempio, l'unione e l'armonia all'interno della comunità. Interessante notare il ricorrere in questa occasione dello stesso simbolismo, ma in senso opposto. Talvolta gruppi del villaggio legano insieme le due parti di un grande *shimenawa*. A Nara, durante lo *Ezutsumi matsuri* una parte dello *shimenawa* è considerato femmina e l'altra maschio e nell'annodarli insieme sul *torii* (portale del tempio *shintō*), è raffigurato un rapporto di unione sessuale ³. Nel *Jūgoya matsuri* in Kagoshima i bambini vengono avvolti in gruppo in uno *shimenawa* e dichiarati quindi, come 'figli dell'*ujigami*' (dio del clan), parte integrante della comunità ⁴.

In altri tipi di lotta rituale i contendenti non sono più tutti membri di un medesimo gruppo, ma da una parte vi sono i rappresentanti della comunità e dall'altra esseri totalmente esterni ad essa. In un primo caso la lotta si svolge contro figure mascherate di mostri (*oni*), che possono essere interpretate come rappresentazioni delle anime dei morti inquieti. Nel secondo caso la lotta rituale è contro i *kami*. I comportamenti sono sempre regolati dalla tradizione e il vincitore è già conosciuto in anticipo. Anche in questi casi saremmo dunque di fronte a riti di *reversal* per coinvolgere nell'ordine e 'pacificare' elementi sovranaturali in situazione di marginalità e potenzialmente dannosi. Ma già è possibile accettare in senso non superficiale il termine *uranai* connesso con questo procedimento. Non solo perché vi è presente un certo margine di incertezza nel risultato, ma anche perché, pur se in modo negativo e parziale, ad essi e al loro esito viene in effetti attribuito un valore di conoscenza su avvenimenti per altro modo ritenuti non conoscibili.

L'*oni*, nelle sue più variate raffigurazioni fa parte del contesto di molti riti giapponesi, dal *Setsubun* all'*Onikaie*, dal *Shimotsuki matsuri* al *Kagura-Nō*⁵. Ma è lo *Hana matsuri* che meglio può servire da esempio, perché, pur essendo articolato in vari momenti di diverso significato religioso, è incentrato nel punto culminante della lotta contro gli *oni* e dell'*uranai* che ne consegue.

Il *locus* tradizionale di questo *matsuri* è la zona centrale del Giappone e in particolare la provincia montagnosa di Migawa in Aichi⁶. A *ōshōgatsu*, la casa del *tōya* (l'autorità del villaggio), rimessa interamente a nuovo e purificata, diventa il centro rituale e il polo di attrazione di tutto l'universo culturale della comunità. Nel *kamiya* (stanza del dio) viene preparato un calderone (*kama*) e si invocano gli dèi tutelari del villaggio e le altre miriadi di *kami* a scendere in esso. Intorno alla fiamma al suono di flauti e tamburi i contadini danzano vorticosamente e ininterrottamente per un giorno e una notte. Prima del chiarore dell'alba, immaginati venire dal buio delle foreste, entrano in scena i mostri, interrompendo bruscamente i danzatori. Danzano a loro volta, quindi si avventano con asce e torce sul *kama* per distruggerlo. Interviene il *tōya* con fermezza a sbarrare loro il passo. Due schieramenti si fronteggiano: da una parte gli *oni*, cui si sono aggiunti a rinforzo i giovani non ancora sposati del villaggio, dall'altra l'autorità sociale e religiosa, poiché dietro al *tōya* fanno barriera i membri del *miyaza*, i capofamiglia. All'atteggiamento di sfida, ai gesti di minaccia e di incontenibile aggressività degli *oni* fanno eco i lazzi dei giovani. Il *tōya* prima indietreggia per contrastare subito dopo l'avversario con la paziente decisione e la calma composta di chi sa che negli antichi testi del *Hana matsuri* l'autorità vince sempre. E così, dopo un ultimo selvaggio attacco (fra risate e urla dei presenti), gli *oni* e, più riluttanti, i giovani, si sottomettono.

Alla loro sconfitta è legato un primo significato: vinti e pacificati, i morti inquieti, che hanno sete di vita, non si potranno vendicare sulle messi e il raccolto sarà buono. Non solo, ma con molta probabilità anticamente avveniva a

questo punto una esperienza di *takusen* (*trancé* oracolare) in cui i morti, possedendo il personaggio che li raffigurava, svelavano il futuro. Lo fa supporre la presenza di azioni rituali e parafernalia identici a quelli che caratterizzano la *séance* sciamanica nel *Kōjinkagura*. Ora invece gli *oni* vengono accolti e danzano con la gente; poi, ritiratisi in una camera interna, sono la meta di un discreto andirivieni di visite. Malati che vogliono svelate le ragioni segrete della loro malattia, vogliono cure per sé e per i famigliari e gli *oni*, queste larve che possono vedere al di là dell'apparenza il passato e il futuro, spiegano, consigliano, impongono le mani per guarire.

Ritroviamo questo tema anche nelle rappresentazioni sacre tradizionali del buddhismo popolare giapponese. Ma in questi casi la lotta contro gli *oni* viene raffigurata svolgersi agli inferi. È il caso del *Mibu kyōgen* a Kyoto ⁷, e in particolare della *pièce Gakizumō*. Sul palcoscenico Enma (re dell'inferno) e i suoi demoni lottano contro le anime. Queste stanno per essere sopraffatte allorché in loro aiuto interviene il *bodhisattva* Jizō. Gli *oni* battono in ritirata, lasciando Enma solo. Jizō lo affronta e in un serrato corpo a corpo gli impartisce una severa lezione ⁸. Enma, vinto, libera le anime e svela loro la via segreta verso il paradiso ⁹.

Si tratta di schemi, anche se più elaborati, di esorcismo. Li ricalca, in modo semplificato, il rituale Nichiren dello *yorigiō*, con concetti e simbolismi derivati dalla tradizione buddhista e sciamanica. I partecipanti sono tre: l'asceta Nichiren, il paziente malato e la *miko* o il *dairi* (*medium*). Non tutti possono praticare questo esorcismo ma solo chi, essendosi sottoposto alle severe pratiche dell'*aragyō* (cento giorni di solitudine, digiuno, preghiera, abluzioni in acqua gelida e veglie) ha acquisito la forza spirituale per sostenere la lotta. Egli affronta quindi il malato e l'essere sovranaturale che lo possiede, sia esso l'anima di un morto inquieto o di un animale demoniaco come *kitsune*, la volpe bianca, o *tanuki*, il tasso ingannatore ¹⁰. Di forza l'asceta costringe lo spirito a lasciare il corpo del malato, a possedere la *miko* e a rivelarsi attraverso la bocca di lei. Carmen Blacker ci dà un resoconto molto vivo ¹¹ di quanto tenace ed estenuante sia la lotta, delle astuzie, delle sottigliezze e delle brutalità verbali che la caratterizzano. Quando lo spirito è vinto, ma non è detto che ciò avvenga sempre, esso rivelerà le cause segrete della sua azione malefica.

Che il *sumō* fosse in Giappone una lotta sacra di origine *shintō* lo suggeriscono alcuni gesti rituali dei *sumōtori* (lottatori), i parafernalia che indossano e la decorazione del ring. Ancora oggi in alcuni villaggi persiste ed è rintracciabile questa sua forma originaria, cioè di combattimento contro dio al fine di conoscere il futuro (*hitorizumō*).

In Ehime, per esempio, esso si svolge in occasione del *taue matsuri* (trapianto rituale del riso) ¹². Nel piazzale fra il tempio *shintō* e la risaia sacra è segnato il cerchio. Di fronte al *kannushi* (sacerdote *shintō*), al *miyaza* e alle *saoto-*

me (vergini del riso), il lottatore di *sumō* che rappresenta il villaggio si dispone alla lotta. Anche l'arbitro prende posizione, mentre già in lontananza si sente la processione che avanza con i *mikoshi* (palanchini sacri del *kami*). Il *sumōtori* si piega, pronto allo scatto. Non appena il *mikoshi* è messo a terra davanti al cerchio, il lottatore balza in avanti perché il *kami* è giunto all'attacco. Rotea avvinchiato all'aria, alla sua ombra. Una prima volta cade, il *kami* ha vinto. Ma già l'arbitro lo invita a riprendere il combattimento. Il movimento è affannoso, il viso contratto, l'arbitro talvolta lo deve fermare e separare dal suo invisibile contendente. Questa volta il *kami* cede ad una mossa elegante del *sumōtori*. Terzo e ultimo attacco. La maestria dell'uomo non è sufficiente: cade fuori dal ring a braccia aperte. I presenti sono d'accordo: la vittoria del *kami* indica una buona annata.

Si hanno alcune varianti di questo rito: dal *Nakizumō* dell' *Ubuko jinja matsuri* in Tochigi, in cui i lottatori sono bambini appena nati e la vittoria è di chi piange per primo, al *Karazu sumō* di Kyoto in cui ancora i bambini sono protagonisti; dall' *Urate shinji* nel *Bofu matsuri* in Yamaguchi, in cui la lotta si svolge di notte dentro il tempio di fronte al *goshintai* (ricettacolo degli dèi), al *Yōji no Dohyō Hairi shinji* nel *Kushiki matsuri* in Kagoshima, in cui due *sumōtori* combattono tenendo in braccio due neonati ¹³.

Lo schema è sempre lo stesso e il risultato è preordinato. Dalla vittoria del dio, raffigurato, come in tanti altri riti, da un bambino piccolo, dipende il successo del lavoro dell'uomo. Non era così un tempo ¹⁴. Il sistema di divinazione era 'aperto', grazie ad un gioco matematico di incastri di probabilità e ad una progressione di *uranai*. Il *sumōtori* decideva in segreto e all'ultimo momento se vincere o perdere. Il *kannushi* e il *miyaza* si accordavano su quale significato attribuire alla vittoria o alla sconfitta del *kami*, senza comunicare la decisione presa al *sumōtori*. La aleatorietà del risultato era così garanzia del valore della nuova conoscenza ottenuta. Se il responso avesse indicato, come in effetti era possibile, un cattivo raccolto, un altro processo divinatorio ne avrebbe fatto scoprire le ragioni e conseguentemente i rimedi. Il rito si conclude con la identificazione simbolica dei due contendenti. Intorno alla cintola del *sumōtori* viene cerimonialmente legato uno *shimenawa* con *gohei* (decorazioni di carta bianca), oggetti sacri dello *shintō* che indicano e delimitano la presenza del *kami*. Chi ha lottato contro il dio è diventato lui stesso dio.

Negli esempi precedenti, da una vittoria o sconfitta in una lotta fisica viene fatta derivare conoscenza, ma vi è anche il caso di una lotta di conoscenza che dà come risultato una vittoria o sconfitta fisica.

È il caso, messo in rilievo da Demiéville ¹⁵ e da Renou ¹⁶, dei *brahmodya* nella cultura indiana antica. Si trattava di vere e proprie contese alla presenza del re o, come riportato nel *Yajurveda*, durante il momento rituale del sacrificio del cavallo. Due persone si sfidavano reciprocamente alla soluzione di enigmi (*brāhman*). Gli enigmi posti e tramandati dalla letteratura vedica e dalle *Upa-*

niṣad, sono speculazioni filosofiche sull'origine del mondo, sulla sua costituzione, sulla esistenza delle cause prime. Possono essere anche enigmi di logica formale o matematici. Poiché, come nelle parole di un inno del *Rgveda*, "la formulazione inaccessibile all'intelligenza comune non è altro che l'insieme di enigmi..."¹⁷. La conoscenza è rarefatta, esoterica e la lotta pericolosa. Chi provoca il *brahmodya* senza essere sicuro di se stesso rischia la vita poiché la posta in gioco, se da una parte è saggezza e potere, dall'altra è la morte. Come Astavakra che alla presenza del re Janaka sfida il bramino Vandin e lo incalza con sempre nuovi enigmi fino alla domanda cui l'avversario non sa rispondere. Dichiarato vincitore, Astavakra uccide Vandin¹⁸.

Secondo Demiéville questa prassi, derivata o meno dall'India, è riscontrabile anche nella Cina antica. Ne sarebbero testimonianza gli enigmi taoisti contenuti nello *Chuangzi* al capitolo XIV, e nel *Testo di Chu* alla sezione "Le Domande Celesti" (*Tian wen*)¹⁹. Il rito ha perso in questo caso il suo carattere di lotta, di confronto quasi fisico, per diventare una gara di domanda e risposta, vera tecnica di apprendimento, esercizio di metodi di logica, elaborazione dialettica di nuove idee.

In Giappone questa tradizione, riconducibile già al periodo di Nara, si esaurisce nel *rongi*²⁰. Il confronto, come ancora è possibile vedere nel tempio di Kōyasan, fra colui che domanda (*monja*), colui che risponde (*rissha*), alla presenza di un giudice (*tandai*), consiste nella recitazione elegante e ritmata di formule memorizzate, segrete ai più, tratte dai testi di logica buddhista (*inmyō*)²¹. Svuotata anche di ogni potenzialità creativa, la cerimonia è rigidamente formale. La accanita lotta degli enigmi si trasforma col tempo e nel passaggio in culture diverse, in erudita dissertazione sulla poesia (*utaawase*)²².

Se una stessa logica di sistema accomuna la lotta fra uomini, la lotta contro i morti, la lotta contro dio, vi è anche la lotta dell'uomo contro se stesso.

Interpretata nel contesto di questo discorso, la ordalia ne può essere un esempio. La parola *uranai* ha qui un senso pieno. Si tratta di una tecnica di conoscenza cui si ricorre in estremo quando altri metodi si sono rivelati insufficienti. La prova è sovrumana, come l'immergersi nell'acqua o nell'olio bollente, toccare con la mano un ferro rovente, passare su uno strato di carboni ardenti, attraversare un fuoco. Alla base della prova è connessa una sola affermazione (formulata anche come una ipotesi binaria) e solo due sono le possibili conclusioni. Se colui che vi si sottopone (o che vi è forzatamente sottoposto) supera indenne la prova, la sua affermazione ha automaticamente il carisma del vero e la sua innocenza non solo è provata ma anzi esaltata. Il non superarla è al tempo confessione di menzogna e condanna.

In Giappone, già i primi documenti scritti ci portano testimonianza dell'uso della ordalia come forma di divinazione. Un primo episodio si trova nel *Kojiki*: "Ninigi, principe del Cielo, essendo stato mandato dagli altri dèi sulla terra per

governare il Giappone, sposò Ko no Hana Saku ya Hime, ma essa rimase incinta già dalla prima notte e il giovane sposo fu stupito. Essa allora si chiuse in una camera sotterranea e quando fu sul punto di partorire, diede fuoco alla costruzione con le sue stesse mani, per provare la sua innocenza con la prova del fuoco. ‘Se il bambino - disse - di cui sono incinta, è il figlio di una divinità della terra, il mio parto non sarà fortunato. Se è l’augusto figlio della divinità del cielo, sarà fortunato’. E la principessa superò la prova vittoriosa dopo aver messo al mondo tre dèi...”²³. In epoca più tarda sembra prevalere la prova di ordalia con l’acqua bollente. “Takechi no Sukune fu calunniato davanti all’imperatore dal suo fratello più giovane, Umashi Ushi no Sukune, e accusato di voler usurpare il potere imperiale. Takechi, che era a quel tempo in un giro di ispezione nelle provincie, si affrettò a raggiungere la capitale per provare la sua innocenza. L’imperatore interrogò Takechi no Sukune insieme a Umashi Ushi no Sukune ma questi due uomini erano ostinati e vennero ad alterco l’un con l’altro tanto che era impossibile stabilire chi di loro avesse ragione. L’imperatore allora diede ordine perché affrontassero una ordalia con l’acqua bollente. E così Takechi no Sukune e Umashi Ushi no Sukune si recarono insieme alla riva del fiume Shiki e si sottoposero alla prova dell’acqua bollente. Takechi no Sukune fu vittorioso. Sfoderando la spada gettò a terra Umashi Ushi no Sukune e stava per ucciderlo quando l’imperatore gli ordinò di lasciarlo andare”²⁴. Un caso più importante fu occasionato dalle pretese di grandi gruppi famigliari che cercavano di accrescere il loro prestigio e il loro potere attribuendosi false genealogie. I decreti dell’imperatore Ingyō, che condannavano questo abuso, risultarono inefficaci. Si ricorse pertanto all’ordalia: ... “ ‘Che gli appartenenti ai vari casati si purifichino con abluzioni e pratichino l’astinenza; che ognuno di essi invocando gli dèi a testimoni immerga le mani nell’acqua bollente’ decretò l’imperatore. E così i calderoni per l’ordalia dell’acqua bollente furono posti presso un luogo detto ‘la malaugurata porta delle parole’ alle pendici della collina di Amagashi. A ognuno fu ordinato di andare là dicendo: ‘colui che dice la verità rimarrà incolume, colui che dice il falso sicuramente subirà danno’. Così ognuno... avvicinatosi al calderone immerse le mani nell’acqua bollente e coloro che erano sinceri rimasero naturalmente illesi mentre coloro che mentivano furono scottati. Allora quelli che avevano falsificato i loro titoli nobiliari ebbero paura e non si fecero avanti ma se ne andarono alla chetichella”²⁵.

Il tema dell’ordalia viene anche ripreso nella tradizione religiosa popolare del giudizio dei morti. In alcuni racconti del *Nihon ryōiki* e del *Konjaku monogatari* viene minutamente descritto, a edificazione e monito dei fedeli, un vero e proprio giudizio dell’anima al tribunale degli inferi di fronte al re Enma. Un racconto del *Nihon ryōiki*²⁶ è interessante proprio perché anche Enma, nella sua ricerca di colpe commesse e atti meritori, non ignora il metodo dell’ordalia: “Il re [Enma], indicando un sentiero in piano, disse: ‘portatelo per di qua!’, e gli sbirri del re mi condussero [la narrazione è in prima persona, di un’anima torna-

ta dal mondo dei morti] tenendomi stretto fra loro. Alla fine del sentiero c'era, un immenso calderone. L'acqua che conteneva lanciava fumi di vapore. Il suo ribollire era come le onde e risuonava come il tuono. Mi afferrarono tutto vivo, io, proprio io, Oshikatsu, e giù, mi gettarono nel calderone, allorquando il calderone si raffreddò e si spaccò e si aperse in quattro pezzi. Tre di loro mi vennero davanti e mi interrogarono: 'Allora, che azione meritoria hai dunque fatto?' Risposi: 'Non ho fatto nulla di meritevole. Avevo solamente fatto voto di copiare i seicento libri del *Dai hannya kyō*, ma non ho ancora iniziato'. Allora tirarono fuori tre tavolette di ferro e avendo controllato quanto dicevo, videro che era conforme al vero".

Che questo modo di conoscenza fosse usato largamente, lo dimostra la lamentela rivolta all'imperatore del Giappone dall'ambasciatore a Imma, un piccolo potentato in Corea, contro un giudice locale: "A Kena no Omi piace molto ricorrere al calderone per l'ordalia dell'acqua bollente, dicendo: 'Quelli che dicono il vero non saranno ustionati, quelli che dicono il falso lo saranno certamente'. E aggiunge, con amarezza: "In seguito a ciò, molte persone sono state ustionate a morte" ²⁷.

Nel caso della Cina, la legge non diede mai un riconoscimento teorico all'ordalia. Ci fu piuttosto un riluttante atteggiamento di tolleranza, una concessione imposta dalla antichità della pratica. Pratica per altro limitata ai gruppi di minoranze etniche del sud-est, i Lolo, i Miao, i Moso ²⁸.

In che senso si può dire che si tratta di lotta? In un primo senso perché è una gara fra due o più contendenti che propongono affermazioni di valore opposto. Chi supera la prova 'vince' l'altro sul piano della conoscenza (il vero contro il falso) e sul piano del potere (infatti ha il diritto di ucciderlo, di cacciarlo, di deriderlo). Ma in un altro senso più profondo si può interpretare l'ordalia come una vera e propria lotta contro se stessi, contro la propria normalità, in un processo di sdoppiamento in cui un modo di essere vince sull'altro. Poiché lo schema dell'ordalia è rigoroso, se l'uomo che vi si sottopone mantiene la sua normalità esistenziale, inevitabilmente perde la sua normalità corporea, cioè soccombe alla prova e quindi quello che afferma è falso. La verità è provata solo e soltanto se egli riesce ad essere immune, cioè mantiene la sua normalità corporea attraverso un cambiamento della sua normalità esistenziale: compie un atto innaturale. L'intervento della protezione dei *kami* giustifica anche in questo caso il prezzo da pagare per conoscere, la estraniamento dalle regole di chi è la fonte della conoscenza vera. La anormalità peraltro è limitata nel tempo, al breve momento della prova, tanto quanto la prova è limitata ad una sola domanda. Nessun carisma particolare o duraturo gli verrà in seguito attribuito che tenti il gruppo a chiedere altri miracoli per altre verità. Anche se è vero che chi la supera è spesso considerato più grande e più puro non solo perché ha agito secondo *makoto*, ma anche perché il controllo dell'estremo caldo e dell'estremo freddo è l'epitome delle tecniche di purificazione.

Questi esempi di ordalia non appartengono solo ad un passato lontano di narrazioni mitologiche o racconti fantastici. Che queste prove, così inquietanti, avvengano tuttora anche nel contesto culturale del Giappone moderno, è riferito da alcuni studiosi giapponesi quali Hori Ichirō, Gorai Shigeru e Sakurai Tokutarō. Ne posso anch'io portare testimonianza avendovi personalmente assistito durante la mia ricerca sul campo in Giappone e avendone presa documentazione fotografica.

È il caso del *matsuri* svoltosi nell'estate del 1979 in occasione della inaugurazione di un tempio a Fudōmyō nella regione di Goshogawara in Aomori. A questa cerimonia era presente un gruppo di asceti (*shugensha*). Prima di procedere a un rito di divinazione, essi passarono a piedi nudi su uno strato di braci ardenti. Alcuni presero con le mani delle asce roventi, altri si passarono lungo il corpo la fiamma di una torcia. Senza soffrire alcun danno fisico e, cosa non meno sorprendente, fra la pacata curiosità dei contadini presenti. I riti di passaggio sul fuoco (*hiwatari*) non sono certo limitati a questo singolo caso. In due *taasobi* (divinazione sul raccolto), uno in Aichi, l'altro in Mie, si può assistere al rito notturno del passaggio di alcune persone attraverso le fiamme alte di vari falò posti dinnanzi al tempio. Vi sono casi di *hiwatari* anche in città come Tokyo e Kyoto. Molte persone vi partecipano dato che il rito è reso meno pericoloso: a differenza degli asceti, a loro è concesso di cospargersi i piedi di acqua e di sale.

Anche gli *yūdate kagura* che si svolgono in molti templi del Giappone, conservano l'antico significato di purificazione e divinazione²⁹. Al termine di un *matsuri*, la *miko* immerge un *gohei* o un fascio di foglie di bambù nell'acqua bollente. Nel movimento agitato dell'acqua legge il futuro; spruzzate sui fedeli, le gocce purificano. In questi riti ora innocui più nulla sembra rimanere dell'antica tradizione ordalica e delle pratiche ascetiche ad essi collegate. Eppure in alcuni *daikagura* invernali che si svolgono nei villaggi della zona sud di Nagano, ho potuto finalmente assistere a quella che è la forma rituale originaria. Mentre gli astanti si raccolgono intorno all'asceta mascherato da *tengu* egli prima 'placa' l'acqua bollente, ne toglie simbolicamente il calore con dei *mudra*; quindi vi immerge le mani e le braccia fino al gomito, più e più volte, per spruzzare e purificare i fedeli. Così il momento culminante del rito al tempio di Fudōmyō, poc'anzi citato, fu certamente quando un giovane asceta nativo del Hokkaidō e noto per le sue capacità estatiche, si presentò di fronte all'*obōsan* (sacerdote buddhista) e alla folla divenuta, all'improvviso, silenziosa. Si era segregato nel tempio per vari giorni di astinenza rituale, concentrazione e purificazione. Ora, vestito di bianco, ad occhi chiusi, le mani strette in un *mudra*, stava di fronte al calderone in cui l'acqua bolliva. Aiutato dai suoi assistenti, vi si immerse sedendosi sul fondo. Dopo vari minuti lo aiutarono ad uscire, prostrato ma indenne, difendendolo dalla folla che si avvicinava per toccarlo, per chiedergli la fortuna e strappargli consigli.

In tutto simili alle antiche ordalie, queste pratiche tuttavia sottintendono significati diversi e più complessi e meglio si collocano nel contesto delle tecniche ascetiche e sciamaniche. Si spiegano se si prendono in esame innanzitutto due momenti cruciali della esperienza di uno sciamano. Ambedue coincidono con la sua iniziazione e sono eventi che si caratterizzano come lotta. La prima lotta è contro dio. Come appare da vari studi sullo sciamanesimo sia centro-asiatico che giapponese³⁰, il *pattern* più ricorrente è che l'uomo³¹ 'chiamato, da dio, all'inizio è riluttante, ha paura, rifiuta. Si nasconde, fugge in luoghi solitari, ma è inutile; più si ribella al volere del dio, più il dio preme su di lui. Si ostina e dio lo punisce colpendolo nella sua salute e nei suoi affetti. Con impressionante ricorrenza tutte le vite e i percorsi spirituali delle fondatrici sciamane delle Nuove Religioni (*Shinkōshūkyō*) in Giappone presentano le stesse caratteristiche³². Fino al momento della loro prima possessione, la loro vita è un susseguirsi in crescendo di tragedie personali e familiari: malattie, la rovina economica, la morte del marito, dei figli. Tutto viene interpretato come un progressivo e inesorabile soccombere alla potenza del dio, finché alla ribellione iniziale segue la resa definitiva. La sconfitta equivale ad una morte simbolica. L'anima del futuro sciamano lascia il corpo (caso centro-asiatico) o viene annullata dalla possessione del *kami* (caso giapponese). A questo punto inizia la seconda lotta, non meno dura, di una ordalia. In sogno lo sciamano vede se stesso portato agli inferi; lì viene posto dai demoni in un calderone bollente. Non supera la prova. Anche in questo caso 'muore'. Il suo corpo si corrompe al calore, gli viene strappata via la carne pezzo per pezzo finché ciò che vede di sé non è altro che lo scheletro³³. Ma paradossalmente proprio questa doppia sconfitta è l'origine dei suoi straordinari poteri futuri. Rinasce come uomo diverso. I demoni che lo hanno tagliato a pezzi, gli animali sovranaturali che lo hanno scarnificato, diventano ora i suoi spiriti guardiani. Gli ricostruiscono sullo scheletro un corpo totalmente nuovo, dotato di tale forza da resistere alle future prove impostegli dalle pratiche ascetiche necessarie per il controllo della *trance*. Rinasce con una capacità spirituale diversa. Lui che ha combattuto contro dio ora può riaffrontarlo. Potrà salire al cielo (caso centro-asiatico) e costringere una divinità immaginata incurante ed oziosa a rispondere alle sue domande. Potrà (come nel caso giapponese) obbligare il *kami* a scendere in lui e controllando la presenza che lo possiederà, metterlo in contatto con gli uomini, per poi liberarsene, quando ciò che si voleva conoscere è stato rivelato. Lo sciamano, che ha subito consciamente l'esperienza della morte, ora potrà vincere senza paura il pericolo degli inferi, la ferocia dei demoni e l'avidità delle anime. Acquista così una nuova capacità di visione interiore, la potenzialità totale di conoscenza degli eventi segreti che è dei *kami* e dei morti. Una delle parole giapponesi che lo definiscono è *ogamisan* (contrazione di *okami-sama*): come nel caso del *hitorizumō*, i due contendenti diventano una figura sola.

Le pratiche di ordalia cui lo vediamo sottoporsi significano dunque due

cose: sono innanzitutto il grado più alto delle pratiche ascetiche di purificazione, con cui lo sciamano si esercita per conseguire e padroneggiare la tecnica di dissociazione psico-fisica che ne caratterizza l'esperienza religiosa. Ma sono soprattutto, nello stesso schema dell'ordalia, la sanzione che tutto ciò che afferma è vero perché è sempre potenzialmente in grado di superare la prova. Il carisma religioso che gliene deriva non è episodico; è grande quanto il divario che separa la sua anormalità dalla normalità del gruppo, in senso positivo o negativo, sia che venga innalzato ai vertici della scala sociale (imperatrici sciamane) sia che venga rifiutato ed espulso ai margini di essa (sciamane vagabonde e fuoricasta). La sua lontananza si è accresciuta con la sua capacità di conoscenza e la comunicazione di questa conoscenza agli altri diventa sempre più difficile. Come hanno anche rilevato Carmen Blacker³⁴ e Hori Ichirō³⁵, paradossalmente più il responso in una *séance* estatica è oscuro, frammentario e violento, più è giudicato autentico e veritiero. Le elaborate interpretazioni del *kannushi* e dello *shugensha* non sono se non una pallida trama di connessioni tra gli squarci di una visione bruciante.

In questa tipologia di lotte che progrediscono, attraverso corrispondenze e somiglianze, verso una sempre maggiore e più rarefatta conoscenza, verso una sempre maggiore estraneità sociale dei contendenti, un caso limite e paradigmatico può essere considerato lo *xiangqi*, forse il primo tipo di gioco degli scacchi in Cina. 'Scacchi di immagini', come lo traduce il Needham³⁶.

Era al tempo stesso gioco e divinazione del futuro. La scacchiera era quadrata come la terra era immaginata quadrata. La caselle, bianche e nere, erano tante quanti i giorni e le notti dell'anno. Il sole e la luna, le costellazioni e le comete erano i pezzi³⁷, così come i cinque elementi e le stagioni. Anche i punti cardinali e lo *yin* e lo *yang* entravano nelle combinazioni. La vita stessa era concepita nell'armonia imprigionante di un sistema matematico chiuso. Il gioco iniziava disponendo i pezzi sulla scacchiera secondo la posizione in quel momento degli elementi naturali che raffiguravano; la scacchiera stessa era aggiustata nella direzione dei punti astronomici. Della grandezza luminosa di questa immagine lontana non rimane che una vaga traccia: ancora oggi la linea mediana della scacchiera si chiama *tian he*, la via lattea.

La tradizione riporta che fu l'imperatore Zhou Wu Di a inventare questo gioco³⁸ che solo gli imperatori avrebbero poi potuto giocare. Tramite fra Cielo (*tian*) e gli uomini, era loro non solo il privilegio di conoscere ma anche il potere di 'fare' il futuro. Una domanda rimane: contro chi giocava l'imperatore? I testi non dicono. Ma forse una possibilità logica di risposta è che giocava contro se stesso.

Fonte di conoscenza, immaginato ai vertici inaccessibili di una piramide sociale, la sua solitudine è totale. L'imperatore non comunica più la sua verità, nemmeno a sprazzi come lo sciamano. Una cultura come quella cinese ha im-

maginato dunque la mano di un giocatore a guidare il destino degli uomini e lo stesso giocatore essere prigioniero del limpido rigore della sua scacchiera di astri. Ma, “quale dio dietro dio dà inizio alla trama di polvere e tempo e sogno?” (Borges).

¹) B. H. Chamberlain, “Vocabulary of the most ancient words of Japanese language”, *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, Vol. XVI, 3, 1889, p. 280.

²) Asahina Takeo, “*Echizen wakasa no waratsuna*”, *Matsuri*, n. 28, 1976, pp. 29-35.

³) Yamada Kumao, “*Yamato no kanjonawa*”, *Matsuri*, n. 28, 1976, pp. 36-47.

⁴) Ono Jūrō, “*Jūgoya tsunahiki to raihōjin*”, *Matsuri*, n. 29, 1977, pp. 5-28.

⁵) Haba Akiko, *Oni no kenkyū*, Tokyo, Sanjuichi shobō, 1971. Vedi anche Chikiri Mitsutoshi, *Oni no kenkyū*, Tokyo, Dairoku shobō, 1978.

⁶) Hayagawa Kotarō, *Hana matsuri*, Tokyo, Iwasaki bijutsusha, 1975.

⁷) R. Sieffert, “Mibu kyōgen”, *Bulletin de la Maison Franco-Japonaise*, III, 1953, pp. 117-151.

⁸) Al Senbon Shakadō, tempio di Kyoto dedicato a Enma, si rappresenta un *Gakizumō* analogo. Ma in questo caso il vincitore è Enma, fra la soddisfazione dei suoi fedeli. Il risultato della lotta è immutato: Enma, placato nel suo orgoglio, magnanimamente indica la via del paradiso.

⁹) Il tema della lotta contro il re degli inferi è ripreso in vari *kyōgen* come *Asahina, Seirai, Bakuchi, Bakurō, Yao Jizō*, ma la vena è tutta umoristica e dissacrante. Enma, rappresentato come uno spaccone dalla voce grossa, credulone e ottuso, affamato e in bancarotta perché troppe anime vanno in paradiso, viene sempre gabbato dalla astuzia del morto. Per il testo dei *kyōgen*, vedi *Kyōgen shusei* a cura di Nonomura Kaizō e Ando Tsunejirō, Tokyo, Shunyōdō, 1931, alle pagine 112, 238, 366, 369, 496.

¹⁰) Sulle caratteristiche particolari di questi casi di possessione, vedi Ishizuka Takatoshi, *Nihon no tsukimono*, Tokyo, Miraisha, 1959.

¹¹) C. Blacker, *The Catalpa Bow: A Study of Shamanistic Practices in Japan*, London, George Allen and Unwin, 1975.

¹²) Wada Shigeki, “*Ehime ken no matsuri to geinō*”, in *Matsuri to geinō no tabi* a cura di Takahashi Hideo e Yamaji Kōzo, Vol. V, Tokyo, Gyosei, 1978, pp. 234-236.

¹³) Vedi la voce ‘*Sumō*’ e ‘*Kamisumō*’ in *Nenchūgyōji jiten* a cura di Nishitsunoi Masayoshi, Tokyo, Tokyodo shuppan, 1958.

¹⁴) Per ulteriori dati storici, vedi AA.VV., *Sumō ima to mukashi*, Tokyo, Asahi shashinhon, n. 11, 1954.

¹⁵) P. Demiéville, “*Énigmes taoïstes*”, in *Choix d'Études Sinologiques (1921-1970)*, Leiden, E.J. Brill, 1973, pp. 141-147.

¹⁶) L. Renou e L. Silburn, “*Sur la notion de Brāhman*”, *Journal Asiatique*, 1949, pp. 21-39. Vedi anche L. Renou, “*Les débuts de la speculation indienne*”, *Revue Philosophique*, 1953, pp. 334-341, e L. Renou, “*Le passage des Brahmana aux Upaniṣad*”, *Journal of the American Oriental Society*, 1953, pp. 138-144.

¹⁷) *R̥gveda*, I, 1.5.2. citato in L. Renou e L. Silburn, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸) L'esempio è riportato in L. Renou e L. Silburn, *op. cit.*, p. 26.

¹⁹) Vedi anche M. H. Wilhelm, “*Bemerkungen zur T'ien wen frage*”, *Monumenta Serica*, X, 1945, pp. 427-432.

²⁰) Detto anche *mondō* (domande e risposte) nella tradizione Zen.

²¹) I dati sono tratti da Nakamura Hajime, *The Ways of Thinking of Eastern Peoples: India, China, Tibet, Japan*, Honolulu, East-West Center Press, 1964, pp. 543-544.

²²) Koya Jakuhyō, “*Utaawase to inmyō*”, *Misshū gakuho*, n. 84, 1920.

²³) *Kojiki* a cura di Kurano Kenji e Takeda Yukichi, *Nihon koten bungaku taikai* 1, Tokyo, Iwanami shoten, 1970, pp. 133 e segg.

²⁴) *Nihonshoki*, a cura di Sakamoto Tarō, Ienaga Saburō, Inoue Mitsusada, Ōno Susumu, *Nihon koten bungaku taikai* 67, Tokyo, Iwanami shoten, 1967, cap. X, p. 367.

²⁵) *Nihonshoki* op. cit., cap. XIII, p. 438. A questo passaggio vi è una nota, antica forse quanto il testo, che specifica: “Questa ordalia è detta *Kuga dachi*. Talvolta del fango era messo nel calderone e fatto bollire. Le mani erano senza protezione alcuna e con esse si doveva rimescolare il fango che scottava. Talvolta un’ascia era arroventata e quindi appoggiata sul palmo delle mani”.

²⁶) *Nihon ryōiki*, a cura di Endo Yoshimoto e Kasuga Kazuo, *Nihon koten bungaku taikai* 70, Tokyo, Iwanami shoten, 1967, Vol. III, cap. 23, p. 381.

²⁷) *Nihonshoki*, op. cit., cap. XV, p. 502 e segg.

²⁸) Alcuni casi avvenuti in Cina anche in tempi recenti sono riportati da R. Fleming Johnston nella voce “Ordeal (Chinese)” della *Encyclopedia of Religion and Ethics* curata da Hastings, Vol. X, pp. 516-518.

²⁹) Shibata Minoru, “*Sato kagura*”, in *Kagura* a cura della Geinōshi kenkyūkai, serie *Nihon koten geinō*, Vol. I, Tokyo, Heibonsha, 1969, pp. 235-258. Per una analisi più articolata, anche dal punto di vista storico, di questo rito, vedi Honda Yasuji, *Shimotsuki kagura no kenkyū*, Tokyo, Meizendō shoten, 1954.

³⁰) Seminali in questo campo gli studi di M. Eliade, *Le chamanisme et les techniques arcaïques de l’extase*, Paris, Payot, 1961 e Sakurai Tokutarō, *Nihon no shamanizumu*, Tokyo, Furukawa kōbunkan, 1975.

³¹) Uso qui, come in altri punti del testo, la parola in senso generale e neutro poiché è difficile la scelta dei termini maschili o femminili a proposito dell’esperto della *trance* in Giappone, data la estrema varietà della casistica. Prevale tuttavia lo sciamanesimo femminile.

³²) C. Blacker, “Millenarian aspects of the New Religions in Japan”, in *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, a cura di D. Shively, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 563-600. Vedi anche Takagi Hirō, *Nihon no shinkōshūkyō*, Tokyo, Iwanami shoten, 1959.

³³) M. Eliade, *op. cit.*, pp. 44 e segg.

³⁴) C. Blacker, *The Catalpa Bow*, op. cit., pp. 263 e 266.

³⁵) Hori Ichirō, *Nihon no shamanizumu*, Tokyo, Kōdansha, 1971, pp. 144 e segg.

³⁶) J. Needham, *Science and Civilization in China*, Vol. IV, parte I, Cambridge, At the University Press, 1962, al capitolo “The magnet, divination and chess”, pp. 314-330.

³⁷) Questi dati sono contenuti nel capitolo VIII del *Dan qian zong lu* di Yang Shen, tradotto e riportato da J. Needham, *op. cit.*, p. 320.

³⁸) Lo riferisce Gao Cheng nel suo *Shi wu ji yuan* al capitolo XLVIII, citato in J. Needham, *op. cit.*, p. 320.